

MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KNIHOVNICTVÍ

Martin Tichý

Kritické dílo tzv. pragmatické generace

Disertační práce

Školitel: prof. PhDr. Milan Suchomel, CSc.

Brno 2008

Prohlašuji, že jsem předkládanou disertační práci napsal samostatně s využitím pramenů a literatury, jež uvádím.

V Opavě 25. června 2008

Poděkování:

Děkuji především svému školiteli prof. PhDr. Milanu Suchomelovi, CSc., za trpělivost, s níž četl tuto práci v procesu jejího vzniku, a za četné připomínky a návrhy, kterými své čtení doprovázel. Poděkování náleží i těm, kdož při různých příležitostech četli jednotlivé kapitoly a části této práce a byli nápomocni radou, kritikou nebo povzbuzením.

Obsah

I. Úvod.....	6
(1. Předmět a cíle)	6
(2. Stav bádání)	8
(3. Metoda).....	10
II. S novou modernou (1907-1914).....	19
1. Hledání generace	19
1.1. Zrození generace z „krize“	19
1.2. Formování „diskursu o generaci“ v polemikách roku 1913	22
1.3. Kritická reflexe <i>Almanachu na rok 1914</i>	33
1.4. Generace, která „nebyla“?	36
1.5. „Doyen mladé generace“: S. K. Neumann mezi dvěma modernami	38
2. Hledání programu	49
2.1. Život a styl. Dvě moderny	49
2.2. Práce – hra – čin.....	69
2.3. Antitradicionalismus a prezentismus mladé generace	77
2.4. Umění národní a umění kosmopolitní.....	89
2.5. Drama – program – kritika. Langerův <i>Svatý Václav</i>	98
3. Hledání kritérií.....	107
(3.1. Tribuny).....	107
(3.2. Jan Thon).....	111
(3.3. František Langer).....	115
(3.4. Bratři Čapkové)	123
(3.5. Josef Kodíček)	138
(3.6. Ervín Taussig).....	149
III. V nové situaci, v novém státě (1917-1939).....	154
1. V nové situaci (1917-1924)	154
(1.1. Pokus o novou koncentraci moderny)	154
(1.2. Karel Čapek).....	157

(1.3. Miroslav Rutte).....	169
(1.4. Josef Kodíček).....	186
(1.5. Ferdinand Peroutka)	195
2. Nové hledání generace.....	200
2.1. Generační konfrontace 1922-1923.....	200
2.2. Generační polemika 1924	203
2.3. Generace budovatelů.....	212
2.4. Apendix: Protišaldovská kampaň roku 1924.....	218
3. Soumrak generační kritiky (1924-1939).....	225
(3.1. O funkci a podstatě kritiky).....	225
(3.2. Miroslav Rutte).....	235
(3.3. Ferdinand Peroutka)	253
(3.4. Josef Kodíček).....	269
(3.5. Karel Čapek).....	275
IV. Závěr	281
V. Literatura	288

I. Úvod

(1.) Prapočátkem práce autora tohoto textu na tématu literárněkritického díla čapkovské či pragmatické generace byla dávná seminární práce věnovaná polemice F. Peroutky a F. X. Šaldy. Ze zaujetí touto problematikou, tehdy nahlédnutou ovšem velmi zkresleně, se posléze zrodila diplomová práce *Literární publicista Ferdinand Peroutka*. Zde se již vyjevila širší souvislost nejen Peroutkových polemik se Šaldou, ale vůbec jeho kritického nasazení. Zde se také zrodil plán zabývat se onou generací, jejíž úlohu v literárním a politickém životě Peroutka tak sugestivně líčí a již autor těchto řádek tehdy rozuměl jako generaci *Přítomnosti* a již viděl rodit se po světové válce v novém státě. Další studium nutně tento pohled rozšířilo a ukázalo klíčový význam předválečného zápasu o nové umění v „životopise“ této „generace mnoha jmen“, jak ji také Peroutka jednou nazval.

Tak se tedy rodil rozvrh této práce. Vlastním jejím cílem je literárněhistorická analýza a interpretace literárněkritického díla příslušníků tzv. pragmatické/čapkovské generace. Jako primární úkol zde vystoupila problematika vymezení jmenované generace (a přirozeně literární generace vůbec). Všechny názvy, kterými se toto pokolení pojmenovává (např. také generace Almanachu na rok 1914, generace předválečné moderny, ztracená generace atd.), se ukazují jako svým způsobem neadekvátní, protože vesměs zužující – a proto nejsou dobrým vodítkem k tomuto vymezení, stejně jako jím nemůže být prostý výčet jmen autorů narozených v určitém, předem daném časovém rozmezí. Klíčové se jeví analyzovat „diskurs o generaci“: vyzkoumat, jak se ustavuje generace v literární komunikaci, zejména v procesu sebereflexe, jenž stojí v pozadí generačních polemik. Úkol vymezení generace se tak stal do značné míry souběžným s analýzou generačních polemik, které proběhly především v letech 1913 a 1924. A tedy analýza „diskursu o generaci“ poskytuje posléze nejen kostru výkladu, ale také – ukazujíc proměny vymezení generace a její vývojovou dynamičnost – určité periodizační kritérium, ovšem doplněné také dalšími kritérii. Přitom je samozřejmým požadavkem neustálá konfrontace jakéhokoliv představy o generaci s konkrétním materiálem, s literárněkritickými texty.

Z časového hlediska je rozsah tématu vymezen z jedné strany nástupem této literární generace a jejími publikačními začátky (jež se dějí většinou nedlouho před rokem 1910), z druhé strany přibližně lety 1938-1939 (kdy se v podstatě kritická činnost této generace uzavírá). Tento poměrně dlouhý časový úsek můžeme periodizovat především do dvou etap, jejichž dělítkem je první světová válka. Období před první světovou válkou je jednak dobou, v níž příslušníci této generace vstupují do literatury, jednak obdobím jejich nejintenzivnější kritické aktivity, a to především v souvislosti s odpoutáváním se od vlivu vůdčích kritických osobností té doby směrem k vyhrocené negaci stávajícího systému uměleckých norem. Kritika je v této době hlavním způsobem vyjádření pro většinu příslušníků mladé generace, převažuje kvantitativně i kvalitativně nad pokusy prozaickými, básnickými či dramatickými.

Její výraznou složkou je kritika programová, představovaná především žánrem programového eseje, ale prostupující i jiné projevy. Právě tato generace svou programotvornou činností tvoří vlastní jádro předválečné literární moderny. Proto se právě analýza této programové složky kritického působení předválečné mladé generace stává podstatnou součástí této práce: přirozeně musí být provedena v kontextu, jež představují nejen souběžné projevy např. S. K. Neumanna, ale také projevy kritiků, vůči nimž se nové pojetí literatury vymezuje (F. X. Šalda, A. Procházka ad.). Vedle programové činnosti je kritika v této fázi také ve znamení hledání kritérií, usilovným prozkoumáváním možností, jak hodnotit literární dílo.

Plodná etapa předválečného hledání byla záhy ukončena válečným kataklyzmatem. Z různých, vesměs vnějších příčin tak po velkém vzmachu zeje v kritickém díle tehdejšího mládí několikaletý hiát. Teprve v předposledním válečném roce lze hovořit o určitém oživení; avšak „nový začátek“ je již podniknut ve zcela jiné situaci. Válka destruovala svět, do něhož s takovou razancí vtrhla nová moderna, a proto i kritice jsou přiřčeny jiné úkoly než před válkou. Postupně mizí nejen ona razance, ale vůbec programové ambice, jako důležitější se začíná jevit těm, kdož i po válce zůstali u kritiky z předválečné mladé generace (a je to menšina), více zachraňovat než probojovávat. Přelom desátých a dvacátých let je tak druhým vzmachem, jakkoliv odlišným, v kritickém díle čapkovské generace, nyní „posílené“ o kritiky, kteří před válkou stáli mimo novou modernu (Rutte, Peroutka). Situace nástupu wolkerovské generace pak brzy postavila před nyní již „starší“ kritiky nový, dosud neznámý úkol. Mezigenerační konfrontace vyvrcholila v rozsáhlé generační polemice roku 1924. Zde byl kritiky z řad čapkovské generace podniknut pokus znovu nalézt svou generaci rozptýlenou válečnými událostmi a vymezit ji vůči avantgardnímu mládí.

Polovina dvacátých let se tak stává mezníkem v poválečném vývoji kritické činnosti tzv. pragmatické generace: nejen provedením nové sebereflexe, ale také tím, že je počátkem postupné rezignace na kritiku u někdejších bojovníků za novou modernu, jakož i počátkem postupného rozklížení generační jednoty počátku 20. let, jež je především důsledkem intervence politických zřetelů. Jsou to právě tyto politické zřetele, jež vedou k novým interpretacím generačního „charakteru“ a „úkolů“ a odcizují skupinu kolem *Přítomnosti* od jediného soustavného literárního kritika, kterého tato generace měla, Miroslava Rutteho. Konec třicátých let je pak ve znamení umlknutí vlastně všech generačních kritických hlasů.

Práce se zaměřuje meritorně na literární kritiku; stranou tedy ponechává ostatní aktivity této generace (vlastní uměleckou tvorbu, ať prozaickou, básnickou nebo dramatickou, případně i režijní, výtvarnou atd., aktivity v oblasti politické publicistiky aj.). Jde o abstrakci, která je metodologicky oprávněná a nutná, protože literární kritika představuje do určité míry autonomní celek, daný svým předmětem. Na druhé straně je více než zřejmé, že tato autonomie není absolutní, že jde o systém do určité míry otevřený a prostupující se s jinými publicistickými aktivitami. Proto nelze pro potřeby literárněhistorického výzkumu provádět striktní, víceméně mechanické vymezení textů literárněkritických proti textům žurnalistickým, filozofickým nebo výtvarněkritickým, je naopak potřeba sledovat souvislosti mezi různými druhy umělecké kritiky, jakož i mezi nimi na jedné straně a politickou nebo obecně kulturní publicistikou na straně druhé. Tato otázka vystupuje do popředí zejména v období před první světovou válkou, kdy literární kritika je v rámci nové moderny ve stínu kritiky výtvarné, stejně jako je mladá literatura vůbec ve stínu mladého výtvarného umění

(především malířství a architektury). Z poznání, že nelze v úplnosti vyložit předválečnou literární modernu bez znalosti moderny výtvarné, plyne právě úkol vyložit literární kritiku v souvislosti výtvarné kritiky, ale také kritiky divadelní. Úzká souvislost (lze snad říci i závislost) literární kritiky a kritiky výtvarné je jedním z charakteristických rysů předválečného hledání nové modernosti; po první světové válce tato souvislost zřetelně ustupuje. Naopak začíná být zřejmá souvislost literární kritiky s politickou žurnalistikou, již se většina kritiků nově věnuje.

Výzkum literární kritiky, jakkoliv bude proveden v kontextu ostatních druhů umělecké kritiky, nemůže nikdy podat „komplexní“ obraz literární generace: už z toho důvodu, že ne všichni příslušníci generace mají potřebu vyjadřovat se prostřednictvím kritiky. Platí to tím více u generace, v jejímž díle je literární kritika (s výjimkou krátké etapy před první světovou válkou) většinou jen vedlejší aktivitou a která ze svého středu dala jediného soustavného literárního kritika (M. Rutteho). Přesto má takovýto výzkum svůj dobrý smysl v tom, že poukáže na tu složku díla této generace, která stojí zatím poněkud mimo zájem literární vědy; že doplní dominantní pohled literární historie o nové aspekty; že se na jedné straně pokusí ukázat souvislosti mezi různými kritickými individualitami, které jsou takového zásadního charakteru, že umožňují hovořit o generační kritice, na druhé straně ale také neupozadí to, co jednotlivé kritiky odlišuje. To je také největší výzva, kterou sama kategorie generace staví před literární historií. Zde povstává též otázka, která se bude vinout celou prací: co konstruuje nebo může konstruovat „generační kritiku“, které skutečnosti opravňují o generační kritice hovořit. V průsečíku zřetelů ke sdílenému (generačnímu) a osobitému, danému tím kterým individuálním kritickým typem, pak lze položit otázku po „generačním kritikovi“, popřípadě po různých možnostech konstituování této role. Je to otázka, zda existuje generační kritik jako role jednoznačná, nebo zda se jedná nakonec o označení pro *různé a odlišné* pozice subjektu; tato otázka je aktuální nejvíce v době, kdy se přeskupují generační vazby, při našem tématu zejména ve třicátých letech.

(2.) V takovém rozvrhu, jaký podává předkládaná práce, nebylo dosud toto téma zpracováno. Pozornost byla zatím literární historií věnována také pouze některým oblastem našeho tématu, zatímco mnohé jevy nebyly reflektovány vůbec nebo jen velmi spíše a okrajově.

Tradičně největší pozornost české literární historie k sobě přitahuje dílo bratří Čapků, především Karla Čapka. Aspoň základní poučení o jeho literárně kritickém díle je obsaženo ve většině čapkovských monografií (např. BURIÁNEK 1988), byť tam stojí na okraji zájmu a slouží někdy jen jako pomoc pro interpretaci prozaického a dramatického díla (příkladně KLÍMA 2001). Někteří Čapkovi monografisté dospívají k závěru, že v Čapkově díle existuje rozpor mezi částí publicistickou a beletristickou, přičemž ta druhá slouží začasť k vyjádření myšlenek a názorů, které nechtěl jejich autor vyslovit přímo ve své publicistice. „V jeho umění se uplatňují jeho utajované myšlenky, své fejetony píše z myšlenek oficiálních, vynucených“ (MATUŠKA 1963: 49). Už L. Soldán (1988: 96-97) upozornil, že pokud vnímáme *celek* Čapkovy publicistiky ve 20. letech, hovořit o rozporu není případné. Spíš musíme vnímat publicistické a kritické dílo jako komplement tehdy již dominantní tvorby umělecké. Do řady čapkovských monografií se řadí i dvě specifické: filozofická práce J.

Branžovského (1963), bohužel znehodnocená stálým autorovým bojem proti buržoazní filozofii, a práce V. Kudělký (1988) sledující především ohlas Čapkova díla u kritiky.

Vedle mnoha čapkovských monografií existují i méně četné studie, které se snaží podat ucelený přehled Čapkova kritického díla. Především jde o starší práci O. Králíka z roku 1950, vydanou knižně v *První řadě v díle Karla Čapka* (KRÁLÍK 1972: 8-48), a o tři doslovy Miloše Pohorského (1984; 1985; 1986) ke třem svazkům *O umění a kultuře* ve Spisech Karla Čapka. Vedle toho existuje studie Ladislava Soldána v *Knize o Čapkovi* (SOLDÁN 1988). Výtvarně kritické společné počátky obou bratrů podala spolehlivě Pavla Pečinková (1981). Divadelní kritiku K. Čapka se naopak jen velmi sumárně snažila charakterizovat M. Fronková (1990). Kromě zmíněných přehledových statí máme k dispozici řadu studií analyzujících některé uzlové body Čapkova kritického působení; přitom nejvíce pozornosti zaujímá Čapkova předválečná polemika s F. X. Šaldou a vůbec vzájemný vztah obou těchto významných postav české literatury (FORST 1967; ČERNÝ 1969; MALEVIČ 1987; POHORSKÝ 1989; SUCHOMEL 2001; ŠTĚDRŇOVÁ 2007). Pozornost byla věnována také Čapkově polemice o kritiku ve třicátých letech (HAMAN 1999; SOLDÁN 2001). Z dalších dílčích čapkovských prací jsou pro téma této práce důležité studie J. Opelíka (2000) nebo A. Hamana (2002).

Srovnatelná pozornost jako Karlu Čapkovi je literární historií věnována jeho staršímu bratru Josefovi. Jeho literární publicistika je ovšem velmi sporá, ale jeho předválečné výtvarně kritické programové texty jsou tím nejprůbojnějším v dobovém kontextu; proto jsou důležité i studie P. Pečinkové (1998) nebo P. Mareše (1995). Avšak především je potřeba zmínit monografii J. Opelíka (1980), závažnou nejen pro poznání díla J. Čapka, ale také pro pochopení předválečného uměleckého vývoje.

Kritické dílo ostatních příslušníků generace je v podstatě mimo zájem české literární historie. Jediná studie o Ervínu Taussigovi (JAREŠ 1998) se zabývá především jeho básnickým dílem, kritikou jen velmi okrajově. Podobně jediná studie J. Holého (2000) se zaměřila na kritickou činnost Františka Langera. Předválečnými recenzemi Jana Thona nebo Josefa Kodíčka se dosud nikdo nezabýval, dokonce Kodíčkovu heslo v *Lexikonu české literatury* je dosti nespolehlivé. Podobné platí i pro poválečnou publicistiku Kodíčkovu a Ruttovu, nepočítáme-li soudobou reflexi (GÖTZ 1927; FRAENKL 1929/1930); nověji se oběma věnoval A. Haman ve své přehledové práci (HAMAN 2000). V případě M. Rutteho byla aspoň analyzována jeho klíčová polemika s A. M. Píšou (JANOUSEK 1983; J. SVOBODA 2002: 55-64). Naopak větší pozornost vzbuzuje po roce 1989 osobnost Ferdinanda Peroutky, a to včetně jeho literární publicistiky (OPELÍK 1991; KAUTMAN 1993; FIDELIUS 2000: 187-216; KOSATÍK 2003).

Z prací širšího záběru je třeba vyzdvihnout především průkopnickou monografii Evy Strohsové (1963) o předválečné moderně. Jakkoliv je její výklad směřován k interpretaci Neumannových *Nových zpěvů*, a je také veden vědomým směřování předválečného vývoje ke konstituování socialistické literatury, jde o práci ve své faktografické spolehlivosti, jakož i spolehlivosti soudů nadmíru záslužnou. To již neplatí zcela o souboru studií J. Mourkové *Buřiči a občané* (MOURKOVÁ 1988), který je zatížen některými faktografickými omyly i neadekvátními interpretacemi, avšak i tak si udržuje svůj význam a vyznačují jej některé přínosné náhledy. Nejnověji se pokusila o celistvější pohled na předválečný vývoj literatury a zejména na charakter předválečného modernismu a jeho projevy hlavně v povídkové tvorbě

(sumarizující své starší analytické studie) Eva Štědroňová (2007a) – jakkoliv je práce koncipována jako vysokoškolská skripta, závažností svých analýz tento půdorys namnoze překračuje. Vývoj literární kritiky na počátku 20. let podal v široké perspektivě, ale s tendenčním zkrácením V. Dostál (1975).

Přehlédneme-li dosavadní stav bádání, je zřejmé, že stojíme z velké části před dosud neutříděným materiálem, což klade značnější nároky na heuristiku. Nejen v oblastech, jež dosud literární historie více či méně přehlížela, ale i tam, kde máme k dispozici spolehlivé a přesvědčivé literárněhistorické práce, bylo primárním cílem držet se okřídlené maximy „ad fontes!“, tj. především přečíst relevantní dobové kritické texty v relativní úplnosti jejich souboru. Proto byly hlavním pramenem této práce tyto texty, tištěné v nejrůznějších novinách, časopisech a sbornících.¹ V to počítáme i autorská knižní sebrání (a přepracování) takovýchto textů, která jsou k dispozici zejména u M. Rutteho a F. Peroutky. Bylo-li to možné, vycházeli jsme z novějších kritických edicí dobových textů.

(3.) Metodologickým východiskem této práce je pojem **literární generace**. Tento pojem zavedla do naší literární vědy starší literární historiografie, ať už ve své podobě duchovědné (A. Pražák, A. Novák) nebo marxisticko-sociologické (B. Václavek, F. Buriánek). Zatímco pro duchovědné koncepcce je klíčový diltheyovský pojem „generačního prožitku“, marxističtí sociologové literatury zdůrazňují pomocí pojmu generace společenskou determinaci změn v literárním vývoji. Těmto přístupům je přitom společné to, že chápou literární generaci primárně jako nějaké uskupení tvůrců, kteří jsou přibližně stejného data narození (např. A. Thibaudet [1986] vymezuje obvyklý rozkmit data narození na 10 až 15 let, Buriánek [1968] hovoří o 5 letech); jejich přirozeným východiskem je tedy generace jako obecně sociologický fenomén.

A. Pražák ve své rektorské přednášce (1930) připodobňuje zápas generací v literatuře ke generační vzpouře synů proti otcům – přičemž synové ve svém odboji v lecčems navazují na dědy a pradědy (PRAŽÁK 1930: 21); zde lze pozorovat vliv Novákova chápání pohybu generačních vln jako vlastního předpokladu tradice (NOVÁK 1928: 7-27). V jeho pojetí jde o přirozený, nutný a věčný koloběh. Tento koloběh je hnán dobovostí mládí, jeho představou, že to, co je, může být „ještě stupňováno a překonáno novým“ (PRAŽÁK 1930: 12). Tomu se předchůdci staví na odpor vedeni „pudem sebezáchrany“. Tak vznikají generační boje „na život a na smrt“, v nichž vzhledem k jejich nutnosti přisuzuje Pražák principiálně mladému výboji triumf a předcházející generaci odsuzuje k porážce. Obecné sociologické rozvržení vývoje společnosti do pravidelného rytmu generačních nástupů a výbojů² se v literatuře projevuje především jako zápas o novou formu, výraz, „stylisaci problému“ (ibid.: 20).

¹ Poznámka k citování pramenů: prameny na rozdíl od literatury citujeme v poznámkách pod čarou (užíváme k tomu upravenou podobu citace); jiný způsob citování by vzhledem k množství užitých pramenů vedl nezbytně k naprosté nepřehlednosti odkazového aparátu.

² V období předosvícenském, v období otcovského absolutismu, nebyl ovšem zásadní generační spor možný. Teprve romantismus tuto rovnováhu zvrátil (PRAŽÁK 1930: 6-7).

Pro nás je také zajímavé, jakou významnou roli v generačním zápase vymezuje A. Pražák literární kritice. Kritika „podněcuje a udržuje jej, určuje jeho smysl a měří jeho expansi a dynamiku. Vždy jest osobitá a úměrná směru, jež nese. S ním vítězí a leckdy i padá“ (ibid.: 21).

Ve zkoumání problémů literárních generací v českém prostředí navázal na Pražáka (a vedle toho na literaturu zejména francouzské provenience) F. Buriánek. Pojem literární generace učinil východiskem své monografie *Generace buřičů* z roku 1968. Zde také vymezil, jaké jsou znaky určující generaci: stejný věk, shodné prostředí studentského mládí, shodné sociální postavení, shodné politické zkušenosti a názory, styk s myšlenkovými proudy doby, vědomí národních tradic, shodná situace literárního života a shodný tvůrčí nástup (BURIÁNEK 1968: 13). Aby generace získala status „literární generace“, je podle Buriánka třeba, aby její nástup měl „ráz novátorské iniciativy“. Buriánek si je dobře vědom úskalí syntézy těchto dvou aspektů: ryze sociologického a estetického. Proto vymezuje jako objekt svého zájmu tzv. generační skupinu (básnickou skupinu), seskupení básnických jmen, která podle něho představují nejzásadnější umělecký průboj. Už Pražák hovořil o významu vůdčích osobností, které jediné jsou „schopné porušit tradici a razit další dráhy“ (PRAŽÁK 1930: 16). Vedle této poměrně úzké skupiny vymezuje dále Buriánek „vedlejší proudy“ (tento termín je Václavkův) či „generační kontext“ (u Pražáka nalezneme v podobné souvislosti pojem „trabant“). Důvod oddělení jakéhosi generačního předvoje od generačního kontextu u Buriánka je ovšem metodologický, protože jinak „by se nám vyhraněná podoba historického celku, který znamenal silný impuls vývoji české literatury, rozplývala do nedohledné šíře a nevyraznosti“ (BURIÁNEK 1968: 15).

O něco později se Buriánek k východiskům své *Generace buřičů* vrátil a blíže je osvětlil a obhajoval. Opět zdůrazňuje, že „nelze také přehlížet vnější faktory, které zdůrazňoval tainovský pozitivismus jako determinující“, a na druhé straně varuje, že „hledat společné znaky, relevantní pro pojem literární generace, v detailně určených literárních formách a výrazových prostředcích je ošidné“ (BURIÁNEK 1985: 175, 183). Také upozorňuje na to, že vymezené „znaky tvůrčích koncepcí a postupů“ nelze absolutizovat „jako platné pro všechny“ – a to ani v rámci poměrně úzce vytyčené generační skupiny (ibid.: 182). V zásadě tak jenom upevňuje své sociologizující pojetí literární generace naznačené v monografii z roku 1968. Když si uvědomuje složitou a nejednoznačnou povahu literárního vývoje, stává se mu generace čím dál víc hlavně *nástrojem* literární historie. Tvrdí sice, že lze generační aspekt sledovat „u každého literárního jevu, u jednotlivců i u skupin“, ale metodologicky to má smysl jediné tehdy, „kdy generační vztahy byly významným faktorem tvůrčí integrace individuality nebo skupiny“ (ibid.: 184). Omezení významu literární generace na „tradiční literárněhistorickou periodizační kategorii“ dokonává³ *Slovník literární teorie* Š. Vlašína a kol. konstatováním, že „v konečném důsledku [...] generační vysvětlování vývojových posunů v literatuře zastírá reálně působící třídní protiklady a zápasy“ (SLOVNÍK... 1984: 125-126).

O určitou rehabilitaci duchovědného přístupu k literárním generacím se pokusil Martin C. Putna ve svém zamyšlení nad generačními a směrovými souvislostmi díla Jaroslava Durycha.

³ Slovník v hesle *generace literární* (jehož autory jsou J. Houžvička a J. Peterka) jen parafrázuje Buriánkovy výše jmenované charakteristiky.

Putna zde odkazuje na knihu Jindřicha Chalupického *Expresionisté* a na jeho koncept „expresionistické generace“ (CHALUPECKÝ 1992). Putna Chalupického vývody dále rozvíjí: „V tomto kontextu už se vyjevuje i alespoň částečné generační souvisení, vědomé a zřetelné v témže okamžiku, ve kterém zapomeneme na ideologičnost termínu ‚Čapkova generace‘. Ne všichni se všemi, ale Weiner a Deml, Deml a Durych, Weiner a Durych, Josef Čapek a Reynek, Weiner a Karel Čapek cítí, že mají jako umělci i lidé společné cosi podstatného. Cosi, pro co nemají jméno, ale co by bylo možno nazývat v Chalupického smyslu expresionistickým životním pocitem“ (PUTNA 2003: 17).

Tradiční literárněhistorický pojem generace spojuje souvěkovce; zde se ho přitom užívá ve významu spíše směrovém (nepříliš vhodně). Vyplývá to mj. z toho, že Chalupický počítá při svých úvahách o expresionistické generaci jen s ranými díly bratří Čapků, jejich pozdější tvorba se již značně vzdaluje tomu, co se obvykle chápe jako projevy expresionismu v literatuře. Mimo to Chalupický do jedné generace *verbis expressis* řadí osobnosti, jejichž vzájemný vztah má charakter spíše mistrovsko-žákovský než povahu generačního souvisení (L. Klíma – J. Kodíček).

Pojetí, které představuje Putnova úvaha o Durychově místě v čapkovské generaci, naroubovaná na Chalupického koncepci generace expresionistů, je tedy modifikovaným užitím generace jako instrumentu literární historie (re)konstruující souvislosti v literárním vývoji zejména s užitím diltheyovské kategorie prožitku. Generace se jeví potom jako jakési zhmotnění (společného) životního pocitu, zde „expresionistického“.

Nověji se velmi podnětně k problému literárních generací staví P. Poslední (2000), využívá podnětů polské a částečně i české (J. Brabec) literární vědy. Upozorňuje především na limity výrazové estetiky, dosud v zamyšleních nad generačními problémy převažující, která chápe uměleckou výpověď jako tematizaci spisovatelových postojů (POSLEDNÍ 2000: 146-148), a formuluje pojetí literární generace na komunikačním základě. Literární generace se tak pro něho stává „dialogickým jevem významového dění“ (ibid.: 151). Je to neformální společenství tvůrců (popř. i recipientů) vymezené tímž povědomím o dvojí časovosti literatury a vyznačující se persvazivním charakterem (ibid.: 151-152).

Pohled na koncepcie literární generace přítomné v českém myšlení o literatuře ilustruje, jak sporným fenoménem literární generace je, jaké problémy činí jej nějak uchopit. Důsledkem této nemožnosti jasného vymezení také je, že se z pojmu literární generace stal typický „fuzzy“ termín, který je sice hojně využíván, ale jehož explikace se obvykle nepodává. Přesto v literárněhistorické i literárněkritické praxi slouží termín literární generace v podstatě nerušeně, referuje ke skutečnostem mnohdy naprosto rozdílným (srov. ibid.: 144-149). Zde pak také mají svůj zdroj v podstatě neřešitelné spory (a také spory nesmyslné), jako zda kupř. Jaroslav Durych náleží k čapkovské generaci, anebo ne. Chápe-li každý (více či méně intuitivně) literární generaci jinak, chybí společný jmenovatel, na který by se dala otázka převést.

Chceme-li tedy učinit takovýto pojem východiskem jakékoliv práce, musíme si nejprve vyjasnit, co bude generace znamenat pro nás. Takové vymezení nelze přirozeně provést metodou výčtu osobností, které do té které generace náleží, na základě nějakého v podstatě ad hoc vytvořeného klíče. Půjde spíše o to nahlédnout na obsah daného pojmu v jeho celé komplikovanosti a vyvodit – bude-li možné – nějaké závěry právě z této jeho povahy.

Určitým omezením, které je třeba předeslat, je zde už výše zmíněné zúžení pohledu na literární kritiku (popř. šíře na uměleckou kritiku). To znamená kromě zřejmých nevýhod i určité výhody. Za hlavní výhodu považujeme možnost soustředění se na to, jak „generace“ (ať už jí je cokoliv) funguje v dobovém diskursu, jak se „rodí“, upevňuje, případně mění, vyvíjí, rozkládá... Je to koncentrace na dobovou reflexi generačního problému; zároveň také vyloučení vnějších hledisek, ex post utvořených konceptů a šablon vnášených do literárního systému určitého období. Tento postup se posunuje zřetelně mimo oblast výrazové estetiky a ve shodě s novějšími přístupy k problému se snaží založit „řešení“ generační otázky komunikačně. Oproti tradičnímu duchovědnému pojetí, které má nezpochybnitelně své oprávnění a svou váhu, především v případě interpretace „generačního“ díla básnického, se tady nabízejí k užití přístupy inspirované foucaultovsky. Generaci je totiž možné – a to především v oblasti literární kritiky – rovněž chápat jako nástroj nalézání vlastní (a nakonec nejen vlastní) identity a místa v literárním poli; také jako něco, co je stále v pohybu, co je vystaveno neustávajícím reinterpetacím, něco, jehož „vyjevování“ podléhá restrukturalizacím diskursu; tedy – aby byl použit přímo Foucaultův termín – jako objekt diskursu.

Podmínkou k tomu je, abychom nepracovali s žádným předběžným konceptem generace (zde: „čapkovské“, „pragmatické“), s žádnou představou toho, co generaci vymezuje a představuje. Nevycházíme z obecného sociologického pojmu generace jako takové, fundovaného od původu vývojovým rytmem tradiční rodiny (s rozmezím mezi dědy – otci – syny asi 20 až 30 let), nýbrž především sledujeme, jaké „obsahy“ může tento pojem nabývat v rámci literárního diskursu, jak a k čemu se s ním nakládá.

Všimněme si, kdy se sám pojem literární, příp. umělecké generace objevuje. Vynoření tohoto termínu stejně jako mnoha dalších termínů, se kterými dnes a denně v literární vědě a kritice pracujeme, je úzce spojeno s tím, co se označuje moderní literaturou. Jde o pojem, který se objevuje v myšlení o literatuře v celé své moci v posledních desetiletích 19. století. Generace jako kategorie, jako objekt literárního diskursu se vynořuje proto, aby sloužila k uspořádání literárního pole. Vynořuje se v oblasti zhuštění diskursu, na zlomu, aby pomáhala nově uspořádat to, co ji samu přivedlo k životu. Pojem generace je úzce spojen se zlomem, s diskontinuitou, která je tak typická pro moderní literaturu s jejím rychlým střídáním různých směrů a stylů (srov. VODIČKA 1998: 143-160). V historickém pohledu se nám ukáže, že pojem literární generace se vynořuje a obnovuje v literárním diskursu vždy právě v oněch zlomových obdobích nástupů moderny, střídání avantgard atd.

Je zřejmé, že literární věda (literární historiografie) převzala termín *literární generace* z dobového diskursu, z literárněkritických textů. Literárněvědná reflexe pojmu je mnohem mladšího data než jeho (jen částečně reflektované) užívání v rámci literární kritiky. Ovšem literární historii slouží kategorie literární generace stejně dobře jako literární kritice v podstatě ke stejnému účelu, tedy především k uspořádávání literárního pole (popř. „vývoje“ aj.).

Tradiční pojetí implikovala generaci vždy jako jakési a priori, jako cosi, co se vyznačuje jakousi preexistencí nebo potencialitou (MACIEJEWSKI 1967), než se projeví v samotné literární tvorbě (někdy dokonce v tom smyslu, že příslušnost ke generaci je objektivním faktem, který je neodvislý od „woluntarystycznego aktu decyzji“, jak tvrdí K. Mannheim [cit. MACIEJEWSKI 1967: 167-168]). Avšak generace chápána jako objekt literárního diskursu je

nemyslitelná „před texty“. Její objevení se děje jedině „skrze diskurs“. Generace se vždy vynořuje jako produkt diskursivní praxe, jako důsledek vztahů, které existují v rámci literárního systému. Je vždy ošemetné chtít generaci poznávat a traktovat ve stavu „před“ nebo „za“ diskursem, neboť je to jedině diskurs, který ji přivádí k životu a při životě udržuje, a který ji zmocňuje její hlavní funkcí. Z toho se v nás rodí skepse, zda má smysl zkoumat nějaké předpoklady vzniku literární generace toho typu, jako jsou společné školy nebo stejné prostředí dospívání.

Chápeme-li generaci jako objekt literárního diskursu, jde ovšem o objekt, k němuž se jednotlivé texty mohou vztahovat a k němuž se mohou vztahovat též subjekty tohoto diskursu. Je samozřejmé, a je pravidlem, že se k němu vztahují různě. Tak vznikají tzv. generační polemiky, kterých proběhlo v české moderní literatuře nemálo. Tedy není účelné zkoumat životopisy jednotlivých příslušníků té které generace, sledovat shody v jejich dospívání a formování jejich tvůrčí osobnosti a v jejich místě ve společnosti, ale je určující analyzovat texty, které se patřičným způsobem vztahují ke generaci jakožto objektu literárního diskursu. Žádná literární generace není dána předem, zformována ve své před-diskursivní existenci společnými školami, zážitky, prostředím dospívání. Vynořuje se v rámci diskursu – ale ne jako závazné paradigma podřizující si jednotlivé (autorské) diskursy; vždy ji musíme myslet jako jistou hru disparátností. Tak jako je diskurs vždy předmětem touhy (FOUCAULT 1994), jako je nejen místem bojů, ale tím, oč se především bojuje, tak generace (jako objekt tohoto diskursu) nestojí mimo tyto síly a vzhled k funkci, jaká je jí přisouzena, nemůže stát. Platí-li, že generace je zde vždy proto, aby něco legitimovala a posvěcovala, bojuje se i o ni a s její pomocí. Tedy: není předem a jednou pro vždy dána, ale je stále v pohybu, její pozice v rámci diskursu se mění, je vždy znovu interpretována, je urputně hájena a střežena její integrita, a je opouštěna, jeví-li se to vhodným. Z generace se „vylučuje“, do generace se také „přijímá“, generaci se přivlastňuje i to, co jí nepatří. To vše jsou komunikační strategie, které ustavují a ustalují pozici generace, které ji také narušují a destruuji, různě pozměňují její „obsah“. (Na případě čapkovské generace lze ukázat, jak se její sebereflexe postupně proměňuje od 10. do 40. let, jak je „přijímán“ někdejší dekadentní básník a kritik Mirko Rutte, jak jsou „vylučováni“ třeba K. H. Hilar nebo O. Fischer, jak sám sebe „vylučuje“ J. Durych, jak se v jisté sféře stává generačním mluvčím, ba opinion-leaderem člověk, který by podle některých mechanických sociologických kritérií vzhledem ke svému datu narození nemohl do této generace vůbec patřit...)

Generace není dána ani jako a priori, a není ani něčím stálým a trvalým, nýbrž je stále podrobována re-interpretacím. Jedna a táž generace není ve dvou časových bodech vlastně zcela „táž“.

Velmi správně upozorňuje P. Poslední, že „o odlišných rysech pokolení mohou dokonce častěji mluvit odpůrci ‚nového vidění světa‘ než jeho zastánci, kteří se teprve začínají organizovat“ (POSLEDNÍ 2000: 151). Tento poznatek můžeme snad rozšířit: nejde toliko o odpůrce sensu stricto, ale obecně někteří příslušníci starší (etablované) generace mohou stát u zrodu generace nové. Tato tendence souvisí úzce s funkcí, která je generaci v rámci literárního diskursu přiřčena. Můžeme ji především určit jako snahu formovat mladou generaci zvnějšku, jako pokus využít ji v onom boji, který se podle Foucaulta stále vede prostřednictvím diskursu a o diskurs. Mnohdy výrazné autority starší generace chtějí spatřovat v nástupu mladé generace určitý dynamizující činitel, schopný restrukturovat literární diskurs

v souladu s jejich představami. Vynikající a vše vystihující metaforu použil v generační polemice roku 1913 v této souvislosti Arne Novák: jde o to vzít na sebe úlohu výhybkáře (srov. kap. II.1.2).

Vidíme, že vynořování generace v rámci literárního diskursu je výsledkem jeho zahušťování, je produktem vztahů, které v určitém momentě působí uvnitř literárního systému. Jinak řečeno, vynoření nové generace může být v jistém smyslu v diskursu před-připraveno, je vždy dáno nejen aktivitou nových lidí, ale také možnostmi, které diskurs poskytuje; generace tedy není pouze záležitostí svých „členů“, ale jde o komplexní jev, jehož existence je zcela „v režii“ diskursivních pravidel.

Znamená to mimo jiné, že nemůže být nijak jednoduše a rigorózně určen nějaký věkový rozptyl určující příslušnost ke generaci, jak se o to někteří autoři pokoušejí. Přesto je třeba s určitou věkovou blízkostí počítat; diskurs – když „pracuje“ s pojmem „generace“ – jej totiž nemůže zbavit jeho významových konotací. V tomto smyslu lze snad uvažovat o jisté věkové sounáležitosti jako o *conditio tacita*. Ale snaha vymežit literární generaci jen podle data narození empirických autorů nemůže vést k plodným výsledkům.

Pro pohled na generaci, který chce vycházet z analýzy diskursu, a nikoliv z biografických podkladů a výrazové estetiky, je současně přirozené akceptovat generaci jako jev vždy do značné míry – jak řečeno – rozporuplný, který není nějakou danou, jednou provždy ustavenou jednotou (či jednotkou), ale jednotou neustále znova ustavovanou a rozptylovanou. V takovém kontextu pak ovšem nelze pracovat s pojmy, jako je „generační skupina“ a „generační kontext“.

P. Poslední (2000) zdůrazňuje u generace její persvazivní charakter v návaznosti na vlivnou koncepci polemiky M. Foucaulta. Foucault přímo říká: „Polemika určuje spojenectví, z ní se rekrutují stoupenci hnutí, ona sjednocuje jejich zájmy či názory, reprezentuje strany [...]“ (FOUCAULT 1996: 254). Tato formulace odkrývá skryté jádro všech generačních polemik a přes Foucaultův značný despekt k polemice jako takové vyjevuje, proč je pro nás, pokud zkoumáme význam a funkci kategorie generace v literárních dějinách, polemika důležitým pramenem. Generace se formuje a dotvořuje („vynořuje“) především v polemikách, v nich si – řečeno opět s Foucaultem – zjednáva „ospravedlnění“. Polemiky jsou zjevnými symptomy diskontinuit a zejména pro polemiky generační to platí dvojnásob. Právě zde se uplatňuje nejzřetelněji funkce generace uspořádávat literární pole; jednotliví účastníci polemiky do ní vstupují často se statutem „generačních mluvčích“ – jenž znamená autoritu, jíž vlastně nemohou být zbaveni – a proto ani nemohou být nikdy v polemice „poraženi“. Generační polemiky nutí své účastníky, aby deklarovali, na které straně stojí, aby se spojili proti nepříteli, „který je špatný, škodlivý a jehož existence znamená ohrožení“ (FOUCAULT 1996: 253). V takovém druhu polemik pak stojí generace jako element, který může legitimovat veškeré jednání a zjednávat už předem ospravedlnění; i generační polemiky, jako polemiky vůbec, se ukončují s gestem vítěze. V tomto ohledu je ovšem zajímavé sledovat jiné žánry, především soukromou korespondenci, v níž mnohdy chybí povinný ofenzivní přístup a vládne zde defenziva, malověrnost, ba strach (což můžeme pozorovat snad nejprůpadněji na některých dopisech z korespondence Sova – Šalda z období vrcholící generační polemiky roku 1913, ale také na některých dopisech bratří Čapků z téže doby).

Shrnutο: generace pro nás nebude jakékoliv a priori – a to ani ve smyslu kategorie literární historie –, ale bude jí rozuměno jako objektu dobového diskursu. Naše pojetí je proto založeno na komunikačním přístupu: sleduje generaci jako objekt „vynořující se“ v diskursu a jako takový jsoucí v režii diskursivních pravidel. Klíčová je teze zdůrazňující neuzavřenost, stálou nezavršenost generace, její otevřenost různým přeskupováním, restrukturalacím, reinterpretacím. Literární generace pro nás představuje tudíž jev dynamický, nikoliv v podstatě statický – jakým se vždy v posledku stává v těch starších pojetích, která byla kriticky zmíněna úvodem. Z toho plyne jeden zásadní metodologický důsledek pro práci, která má generaci za své východisko. Nelze ji pojmout nikdy nějak definitivně, nýbrž je to východisko, které je třeba neustále ověřovat, neustále konfrontovat s materiálem. Takový přístup k literární generaci podle nás je nejen možný, ale i přínosný.

Z výše řečeného vyplývá, jak významným bodem této práce bude analýza literárních polemik. L. Merhaut (2002: 307) s odkazem na M. Dascala upozorňuje, že na polemiky je možné dívat se v zásadě dvěma pohledy: jeden je optimistický (v základě polemiky je spatřováno úsilí hledat pravdu), druhý skeptický (v jejím základě se hledá úsilí prosadit svůj postoj a své vidění světa na úkor jiného).

Současné literárněvědné zkoumání polemiky jako žánru a polemičnosti jakožto fenoménu ovlivňujícího formy komunikace se nechává inspirovat především manipulativní povahou polemiky. Historické zkoumání polemického materiálu tady značně ovlivnil M. Foucault, ani ne tolik svým pesimistickým postojem k polemice jako takové jako spíš svým poukazem na její mocenský charakter. Podstatou polemiky je podle Foucaulta to, že se zde účastníci nesetkávají „pro pátrání po pravdě“, ale proto, aby si v polemickém *boji* získali ospravedlnění. Tedy v polemice nejde vůbec o pravdu, ale o *spravedlnost*. Proto vede Foucault paralelu se soudním jednáním – partner v polemice není vlastně partnerem, ale je podezřelým (FOUCAULT 1996: 253), a polemika (jako soudní proces) slouží k tomu, aby byl umlčen („vyloučen“ z práva hovořit) a aby byla obnovena rovnováha mého světa a světa vůbec (HOMOLÁČ 1998: 239). Takto má být prostřednictvím polemiky zjednána „spravedlnost“.

Proto je také polemika vzhledem k dialogu (roz-hovoru) technikou parazitní, protože navzdory dialogické formě zde nejde o rozhovor, který má schopnost směřovat k pravdě, ale o „válku, boj“, do něhož každá strana vstupuje přivlastňujíc si práva, privilegia, mocenskou převahu, dané tím, že nejde o nic menšího než o uhájení spravedlivého stavu proti narušiteli; snaha o jeho umlčení je tedy podle Foucaulta nutnou součástí polemiky jako takové.

M. Foucault upozorňuje ještě na další aspekt polemik, který je důležitý pro literární historii a o němž už byla řeč výše: polemika buduje spojenectví, sjednocuje strany a skupiny (FOUCAULT 1996: 254). Jde tedy o její charakter persvazivní; polemiky, zejména ty rozsáhlejší, mohou vést k vytvoření názorových, politických, generačních a jiných uskupení.

Z inspirace Foucaultem vyšel ve své analýze polemiky jako žánru Jiří Homoláč. Vymezuje polemiku jako komunikační akt, přičemž „zakládajícím momentem každé polemiky je právě ne(po)rozumění“ (HOMOLÁČ 1998: 259). Ale zároveň soudí, že účastníci polemiky, jakkoliv si jsou vědomi, že toto ne(po)rozumění stojí na začátku i konci každé polemiky, vztahují se k dialogu jako k ideálu (protože dialog je chápán v opozici k polemice jako společné hledání pravdy). Tento rozpor pak vnímají jako vinu. Této viny se ovšem

zároveň usilují zbavit (tj. v řádu polemiky přenést ji na protivníka – čímž je ovšem jen posilován proti-dialogický charakter polemiky).

Pro literárněhistorickou reflexi polemiky je důležitých několik bodů; vycházejí z inspirace Foucaultem, ale zároveň z revize jeho přístupu, který je přece jen poněkud jednostranný, podmíněný autorovou skepsí vůči polemice; tato revize je dána i potřebami literární historie a specifícností jejího předmětu (zejména odlišností polemiky literární od polemiky ryze odborné, vědecké). Promyšlení specifik literárněhistorického výzkumu polemik – ve stálé konfrontaci s bohatým materiálem devadesátých let – se soustavně věnuje Luboš Merhaut (1999a, 2002, 2004, 2004a).

Úkolem literární historie není ahistorická snaha polemiky rozsuzovat (určovat, kdo měl „pravdu“), ale popisem polemik ukázat „mnohost dobových myšlenek o umění a estetických postojů“ (MERHAUT 1999a: 502). To ovšem zároveň předpokládá, nejen že nebude uzávorkována polemičnost, ale také že nebude polemika redukována na svůj manipulativní charakter, že nebude chápána jako *toliko* boj, ale bude jí rozuměno také skrze její „věcnost“. Proto musí literární historie vnímat polemiku z obou těchto hledisek; nebo lépe řečeno musí si uvědomit dvoudomost polemiky jako její podstatu. V tomto kontextu L. Merhaut hovoří o neodlučitelnosti opozitních fenoménů „dialogu“ a „nerozumění“ v polemice (MERHAUT 1999a: 501), přičemž dialogičnost polemiky se projevuje jako její věcnost, kdežto osobní vyhocení polemiky (které většinu polemik vyznačuje a většinou je hodnoceno negativně) znamená směřování od názorů k postojům, od možnosti rozumění k nutnosti nerozumění. Jedině uznání dvojedinosti tohoto konstitutivního rysu polemiky umožňuje adekvátní literárněhistorický přístup k ní: na jedné straně vždy polemika více či méně skrytě usiluje o to přiblížit se ideálnímu dialogu (ve smyslu společného nalézání pravdy), na straně druhé (ne jako výsledek nějakých deformací nebo specifického kontextu, ale ze své podstaty) je determinována vědomím nutnosti neporozumění, které se nepodaří prolomit. Pokud si literární historik uvědomí tuto povahu polemiky, nebude se snažit z této „neodlučitelné“ opozice dialogu x nerozumění první část upozadit a druhou zvýraznit – a naopak.

V této souvislosti lze i poněkud jinak nahlédnout zmiňovanou parazitní povahu polemiky vůči dialogu, jak o ní hovoří Foucault. Parazitismus polemiky je chápán jako její nesamostatnost, jako její „příživnictví“ na dialogu. Pokud přijmeme, že prvek dialogu je v polemice přítomen „rovnomocně“ (MERHAUT 2004a: 72) s prvkem ne(po)rozumění, nemůžeme již parazitnost chápat v tomto smyslu. Nicméně nabízí se o ní uvažovat v poněkud jiném kontextu. Podle Merhauta můžeme (inspirováni Pierrem Bourdieuem) literaturu pochopit jako „neustále se proměňující pole“, v němž je pohyb dán napětím a střety mezi jeho prvky (autoři, díla, žánry), a tedy takovéto pole je nutně neustále vystaveno restrukturalizacím (MERHAUT 2002: 309). Merhaut rozvíjí Bourdieuovy myšlenky dále se záměrem využít jich pro popis literárních polemik; podle něho můžeme v celku literárního pole uvažovat jako o jeho dílčím poli o poli polemickém. Toto polemické pole by bylo přirozeně zasahováno týmiž změnami/pohyby jako „mateřské“ pole literární, přičemž – a to je klíčový přínos této úvahy – by se zde právě ony změny (nebo přímo boje), které probíhají v ostatních (sousedních) polích, staly samým tématem tohoto polemického pole.

Zde se tedy může v jistém smyslu vrátit ono pochopení polemiky jako „parazita“: takto konstruované polemické pole je ovšem bytostně závislé na ostatních polích, závislé „v předmětech“ (ibid.). Na druhé straně je jeho svébytnost dána žánrově. To otevírá dva

aspekty, které je možno zohlednit v literárněhistorickém popisu polemiky: na jedné straně toto pole polemiky tenduje – ve zřejmé opozici k této své parazitní povaze – k vytváření vlastní, sebestředné paměti; na druhé straně zůstává s ostatními poli spoutáno oboustranně – tj. nejen že je tematizuje proměny ostatních polí, ale zpětně ve svých výstupech (výsledcích polemických diskusí) ostatní pole ovlivňuje, tato pole se mohou proměňovat v závislosti na pohybu v polemickém poli (srov. MERHAUT 2002: 310). To lze velmi zřetelně demonstrovat právě na polemikách, které se pokládají za generační. Nahlédnuto skrze teorii polí: v polemickém poli existuje tendence v případě závažnějších, rozsáhlejších polemik k tomu, že se různé osobnostní/názorové pozice seskupují k pólům (ibid.: 314). Tato koncentrace, která nemusí nutně vymazat osobnostní rys polemiky, jenž bývá vnímán jako nutný produkt žánru, nemusí mít jen charakter generační, ale může být také dána skupinově, často s dominantou nějakého časopiseckého orgánu. Existence takového (byť i velmi dočasného) seskupení poskytuje platformu, odkud může být téma polemiky „vnímáno, definováno, proklamováno a prolamováno“ (ibid.). Konfrontace, která zde probíhá mezi celými, mnohdy dosti početnými skupinami účastníků, sice nepřináší žádné „explicitní“ uznání druhého tábora, jeho odlišnosti a práva na názor (to by bylo v protikladu se samotnou podstatou polemiky), ale přesto po takovéto polemice se v literárním poli objeví např. nová generace jako fakt, který je implicitně akceptován.

Úvahy Luboše Merhauta nad povahou polemik a nad možnostmi jejich literárněhistorického popisu poskytují metodologický základ pro výzkum této specifické oblasti dějin literatury (literární kritiky) a jako takové jsou mnoha badateli recipovány. Cenné na proklamovaném přístupu je, že se nesnaží v mnohém problematický a interpretaci se mnohdy vzpírající žánr (a v širším smyslu fenomén polemičnosti) redukovat v žádném směru, ale staví literárněhistorický přístup právě na uznání a přijetí této vícestrannosti a *neujednotitelnosti* polemiky coby východiska vědecké reflexe. Jedině takto položený výzkum umožňuje polemiku coby pramen plně docenit a z její problematičnosti vytěžit obraz literárních dějin jako plurality přístupů, kde vzájemné střetávání vzdor negativnímu obrazu „neplodných“ polemik bylo v posledku vždy plodné.

II. S novou modernou (1907-1914)

1. Hledání generace

„Máte k dispozici několik málo lidí, ale to není žádná generace, která by mohla založit velký list, jako to šlo jindy, kdy generace byla něco tak početného, že se mohla dokonce rozštěpit i na několik listů, na několik svodů a stačila je plnit a specializovat.“

(J. Čapek S. K. Neumannovi)

Když v druhém čísle *Uměleckého měsíčníku* (v listopadu 1911), orgánu Skupiny výtvarných umělců, téhož roku založeného sdružení mladých malířů i literátů, odpovídala redakce na kritiku nového časopisu, reklamovala si právo, aby „tato družina, tato nová generace“ mohla ve svém listě působit dle svých představ („musí jí býti ponecháno úplně na vůli, kde a jakým způsobem chce pracovat umělecky a kulturně“).¹ Zde se asi poprvé hovoří o nové generaci, zatím bez nějakého vymezení ať pozitivního, ať negativního. Otázka určení a vymezení vlastní generace se stane aktuální až mnohem později, v roce 1913.

Přitom se toto vymezování dělo v určitém kontextu – a proti němu. Tak se od jara 1913 rozvíjejí rozsáhlé generační polemiky, v nichž teprve se generace zformuje.

1.1. Zrození generace z „krize“

První desetiletí dvacátého století a zejména jeho konec se vyznačuje v české literatuře rysy, které dovolují charakterizovat samý konec této dekády jako krizi nebo přinejmenším jako období přechodné, naplněné do značné míry očekáváním nebo dokonce tušením, že musí přijít něco nového.

Zdá se, že tato etapa znamená určité vyčerpání tvůrčího potenciálu fin de siècle. Tradičně reprezentativní žánr české moderní literatury, lyrická poezie, v podobě, jakou jí dala generace České moderny a její dekadentní současníci, dosáhla svého vrcholného vzepětí právě na přelomu 19. a 20. století a i mezi příslušníky této generace existuje vědomí, že se pomalu vyčerpává. Samotný počátek nového století, který uzavřel velmi plodné období tradičně zvané „konec století“, znamenal pro příslušníky generace devadesátých let příležitost rekapitulovat. Už v roce 1900 konstatoval A. Procházka, přehlížeje devadesátá léta jako uzavřený úsek

¹ [nepodepsáno:] „Odpověď“; *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 59.

literárních dějin, že úsilí jeho generace v podstatě ztroskotalo;² v témže roce Procházkův souputník z *Moderní revue* Jiří Karásek ze Lvovic v zamyšlení nad zánikem *Literárních listů* konstatoval, že „úloha generace z let devadesátých je dohrána“ (!). Tato generace podle něj vykonala své poslání, provedla obrat v literatuře a nyní „může ustoupiti stranou“.³ Rekapitulace generačního úsilí se stává jedním z významných témat literární kritiky v prvním desetiletí nového století, a to i pro kritiky mladší vlny (debutující na samém konci 19. století). Právě autoři náležející do této druhé vrstvy generace 90. let (A. Novák, O. Theer) se pak budou snažit dát nové impulsy literárnímu vývoji, stanou se průvodci nové literární generace, zatímco jejich předchůdci (a částečně i učitelé) – především F. X. Šalda a A. Procházka – se postaví mladým snahám do opozice. Avšak jak Theerova snaha houfovat mladou generaci pod heslem verslibrismu, tak Novákovo pobídnutí mladých k „sestupu do podsvětí“ nenajdou očekávanou odezvu a „doyenem mladé generace“⁴ se stane S. K. Neumann.

Dojem, že generace 90. let skutečně ustupuje, může budít lyrická produkce tohoto období: vidíme, že Otokar Březina vydává svou poslední básnickou knihu, *Ruce*, v roce 1901 a poté se básnicky odmlčuje až do své smrti. Vidíme rovněž, že Antonín Sova dosahuje vrcholu své tvorby v prvních letech 20. století a následně prochází obdobím zřejmé stagnace, podobně jako J. S. Machar. Na celé toto desetiletí se básnicky odmlčuje Otakar Theer, výraznou tvůrčí krizí prochází po překonání svého dekadentního období také Stanislav K. Neumann. Na materiále z *Lyrického almanachu 1913* ilustruje případně stav tehdejší lyrické produkce E. Strohsová (1963: 14-19)

Tato situace (nejen) v české lyrice konce prvního desetiletí nového století našla přirozeně svou kritickou reflexi. Kritické osobnosti tak odlišné, jakými byli F. V. Krejčí a Arne Novák, se shodly na tom, že situace v české literatuře má příznaky krize. Oba kritikové vycházejí ze srovnání přelomu nultých a desátých let s devadesátými lety předcházejícího století. Výchozím bodem analýzy krize je poznání, že současná literární produkce nedosahuje úrovně, jíž se dopnula česká literatura v devadesátých letech v díle tehdy nastupující generace básníků a kritiků. Oběma kritikům se stav na přelomu prvního desetiletí dvacátého století jeví jen jako postupné vyčerpávání potenciálu Moderny, dožívání z toho, co přinesla devadesátá léta. Krejčí tuto situaci vykládá jako krizi z úspěchu: Moderna ve svém boji zvítězila, prosadila se v literárním životě, z buřičů se stali oficiální autoři, myšlenky, se kterými na počátku 90. let vstoupili do literatury, se staly obecným majetkem, zobecněly ve všech oblastech života – a tím ztratily svou váhu.⁵

Tezi o „uvítězené“ moderně oponuje v *Přehledu* Arne Novák v neznačkové póze skrytý za pseudonymem Ivan Dubský.⁶ Charakterizuje soudobý stav jako výsledek kompromisnictví Moderny, jež se svých výbojů snadno vzdala a spokojila se se „zastaralým přežilým názorem“, na který jen naroubovala nové formální postupy. „Životaschopné ideje“, které Moderna přinesla, prostě „nebyly domyšleny“. „V Praze snad ani nepozorujete, jak se ta kompromisnost sráží nad Vaším literárním střediskem právě jako kouř nad Vašimi ulicemi,“

²Podrobně o charakteru literárních polemik v desetiletí 1900-1910 píše D. VOJTĚCH (2002).

³KARÁSEK ZE LVOVIC, J. „Za ‚Literárními listy‘“, *Moderní revue*, sv. 11, 1900, s. 56-57.

⁴Tak tituluje Neumanna Karel Čapek v dopise z 25. září 1913 – viz *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918* (Praha: NČSAV, 1962), s. 61.

⁵KREJČÍ, F. V. „Dnešní stagnace v literatuře“, *Akademie* 12, 1908, s. 5-9.

⁶DUBSKÝ, I. [= NOVÁK, A.] „Naše dnešní situace literární“, *Přehled* 8, 1909, s. 95-96.

apostrofuje Novák/Dubský – stylizující se do role vnějšího (venkovského) pozorovatele – spisovatele a především kritiky, kteří se spokojují s falešnou představou, že Moderna ve své věci zvítězila. Východisko z takto interpretované krize je pochopitelně jednoduché: návrat k literární revoluci devadesátých let, především k jejich metodě, k odvržení všeho starého, a tedy pohodlného, „domyšlení“ (lze snad říci i dokončení) výbojů Moderny.

Znovu se pak Novák vrací k analýze krize v roce 1911 už pod vlastním jménem. Opět argumentuje velmi podobně. Vše, co bylo tak velké a mohutné, tak živé a prudké, tak nové a průbojné, je dnes jen plané, naplněné únavou, zachvácené „děblem Mechanismu“. Místo novátorství a originality vládne opakování a dekorativnost, „básně přestaly být díly a staly se parafraze“.⁷ Nyní již nenabízí jako řešení krize návrat k devadesátým letům. Stejně jako Krejčí si asi uvědomil, že výjimečná atmosféra fin de siècle se nikdy nebude opakovat, neboť přichází jiná doba, a ta staví jiné úkoly. Krejčí ještě ve svém textu z roku 1908 vidí (asi oprávněně), že „obzor budoucnosti je temný a prázdný“⁸, ale již o dva roky později rozvine důkladněji svou představu „nové modernosti“, rodící se z pokroku lidské společnosti k sociální spravedlnosti a novým obsahům.⁹ V téže době se s podobnou nadějí dotkl soudobé literární situace také Šalda. Sleduje už delší dobu se sympatií snahy mladých výtvarníků kolem Emila Filly a Skupiny výtvarných umělců, zaměřil svou pozornost v článku k výročí Heinricha von Kleista na nový časopisecký orgán SVU, *Umělecký měsíčník*, přičemž ocenil i jeho literární náplň. Mladou literární generaci (jmenuje K. Čapka, F. Langera, J. Thona) viděl jako naději „v zkaleném a zmateném českém světě literárním a uměleckém“.¹⁰ V článku zaznívají slova uznání pro díla mladých „stylistů“, jež leckdy „jsou více než pouhé sliby“, a víra v sílu této generace obrodit českou literaturu. Poměrně blízko v tušení nutnosti změny je zde Krejčímu a Šaldovi i Novák, když říká, že umělecká sociologie nevěří v revoluční změny, „jest však přesvědčena, že vážnou a uvědomělou spoluprací všech zúčastněných členů hromadného organismu může být postupně překonána sebe bolestnější krize“¹¹. Tady rozhodně nejde o žádný návrat k dřívějším výbojům – ale nejedná se ani o prospekt nějakého nového literárního hnutí. Přesto je v Novákově textu již naznačen koncept, který se pokusí imputovat mladé generaci na podzim 1913: spojení úkolů, jež klade na spisovatele doba, s odkazem minulosti.

Podrobněji se zde zabýváme těmito rekapitulačními kritikami z času „stagnace“ především ze dvou důvodů:

1) ilustrují do jisté míry stav kritického diskursu ve sledovaném období. Na pozadí povlnných změn, které v něm probíhají (jež bychom snad mohli simplifikovat jako směřování k nějaké podobě nového klasicismu, byť různě chápaného, jak o tom bude ještě řeč), existuje aspoň u části starší kritiky vědomí o potřebě zásadnější změny, o nutnosti nových impulsů literárnímu vývoji. Tento stav má význam pro mladé autory, kteří právě v této době vstupují do literárního života (jejich debuty se soustředí v letech 1907-1910). Je

⁷ TÝŽ. „Krise našeho lyrického básnictví“, *Přehled* 10, 1911, s. 14.

⁸ KREJČÍ, F. V. „Dnešní stagnace v literatuře“, *op. cit.*, s. 6.

⁹ TÝŽ. „Nová modernost“, *Akademie* 14, 1910, s. 97-102, 172-176, 250-254.

¹⁰ ŠALDA, F. X. „Německé jubileum a české naděje“, *Národní listy* 31. 12. 1911, č. 360, s. 1-2, též in idem: *Kritické projevy* 8 (Praha: ČS, 1956), s. 286-290. Citát na s. 289.

¹¹ NOVÁK, A. „Krise našeho lyrického básnictví“, *op. cit.*, s. 15.

přítom příznačné, že tyto debuty jsou vesměs ve znamení onoho mechanismu, který je ve statích kritizován.

2) předznamenaly přes své různé vyústění (anebo právě pro ně), jak se starší kritika postaví k těmto novým impulsům, k dílu mladých. V podstatě můžeme pozorovat na jedné straně tendenci k otevřenosti diskursu, na druhé straně tendenci k jeho uzavřenosti. Oba tyto přístupy se v plné síle střetly v generačních diskusích a nad *Almanachem na rok 1914*.

Tendence k uzavřenosti diskursu je charakterizována odmítáním nového uměleckého programu jakožto neadekvátního, nepřijatelného. Jde tak či onak vždy o odepření legitimacy výpovědím, které nekonvenují určitému konceptu. Sem se řadí zejména kritici z družiny *Moderní revue* (na prvním místě A. Procházka), jakož i někteří další konzervativní kritici (Ant. Veselý), do jisté míry i F. X. Šalda a jeho okruh kolem *České kultury*.

Tendence opačná se ve své vyhraněné podobě projevuje jako snaha o protektorát nad mladými a/nebo o uplatnění různých technik regulace generačního diskursu. Tento přístup je formulován již v Krejčího textu z roku 1908, spočívá ve snaze kritika být stále v kontaktu se změnami v literatuře, v touze přivítat „nové jaro“, „neboť co může býti pro kritika větším štěstím nežli vytušit a ohlašovat jeho příchod, vzdát se s láskou a entusiasmem novým tvůrcům a zápasit za jejich barvy?“¹² Je třeba si ale uvědomit, že touha přivítat „nové jaro“ je současně touhou tyto nové literární snahy přivlastňovat, formovat, usměrňovat... Právě kritici starší generace, kteří nástup mladé generace rezervovaně nebo i nadšeně vítají, se jí rozhodně „nevzdávají“, jak deklaruje Krejčí, ale snaží se formující se generační diskurs nějakým způsobem ovlivňovat, posunovat akcenty a vytěžovat z něho zisk pro vlastní tábor. K tomuto typu „kritického průvodce“ náleží nejen S. K. Neumann, A. Novák, P. Buzková a někteří další, ale v samém úsvitě nových uměleckých snah také F. X. Šalda – než se jim postaví do různé opozice.

1.2. Formování „diskursu o generaci“ v polemikách roku 1913

3. března 1913 se konal v Praze recitační večer, na němž zazněly básně K. Čapka, O. Fischera, S. Hanuše, S. K. Neumanna, J. Thona, K. Tomana a J. z Wojkowicz (PÍŠA 1933: 76, STROHSOVÁ 1963: 33), tedy autorů, z nichž většina měla za sebou v té době již deseti- až patnáctileté literární působení a často několik vydaných sbírek. Mezi debutanty poslední doby patřili toliko Čapek, Hanuš a Thon. Přesto Otakar Theer, který měl na večeru úvodní slovo, nazval své zamyšlení „Mladá česká poesie“¹³. Mladá poesie totiž není pro Theera poesie debutantů, ale poesie prostě současná, mladý je zde téměř synonymem pro moderní, byť zachází s tímto pojmem dosti libovolně a snad dokonce protirečivě. Nepřekračuje dosud v tomto ohledu pojetí bilančních generačních kritik, o kterých byla výše řeč, v nichž se jako o mladých hovoří stále o generaci 90. let.¹⁴ Jinak řečeno: není dosud vyznačena nějaká hranice mezi nastupujícími autory a staršími literáty, vše splývá zatím v přívlastku „mladý“. Ale Theer musí zdůvodnit, proč pouze někteří z „mladých“ byli vybráni pro recitační večer. Dosti

¹² KREJČÍ, F. V. „Dnešní stagnace v literatuře“; *op. cit.*, s. 8.

¹³ THEER, O. „Mladá česká poesie“; in *Na paměť Otakara Theera* (Praha: B. Klika, 1920), s. 33-37.

¹⁴ Nemá proto pravdu Píša (1933: 76), pokud zrovna z Theerovy formulace o „nás mladých“ vyvozuje, že „se cítil mluvčím celého básnického hnutí“.

vágnímu vymezení představované básnické skupiny, které je zčásti pozitivní, zčásti také negativní, věnuje poměrně dosti prostoru, ale nakonec není schopen ji nijak jednoduše pojmenovat. Neboť zde ještě vede rozlom uvnitř toho, co nazývá tak neurčitě mladou lyrikou.

Na jedné straně podle Theera stojí básně „zbažené životního neklidu“, zmechanizované, básně, které se proto vyznačují formální vytríbeností, že nahlízejí na život staticky, popisně a v symbolech – a životu v jeho plnosti se odcizily. Tady jenom opakuje to, co popisovali ve svých analýzách krize Krejčí nebo Novák. Ale na rozdíl od nich již vidí „směr druhý, velmi odlišný, ba možno říci protilehlý“¹⁵. Ústředním bodem charakteristiky tohoto směru činí volný verš (byť ani na recitačním večeru nebyl výlučný). Rytmus volného verše je mu nejpregnantnějším vyjádřením širokého rytmu života: „Nekonečný rytmus života chce reprodukovat svou nekonečnou melodií.“¹⁶ Hlavním poznávacím znamením prezentovaných veršů je tedy dynamismus, který je protikladný statičnosti a popisnosti. Vidíme zde zřetelný vliv Bergsonův; avšak jeho interpretace je individuální theerovská. Dynamismus života je zde pojímán zejména jako dynamismus lidského nitra, „nazíraného jako neustálá změna“. Takovéto pojetí odkazuje především k Theerově individuální zkušenosti, odpovídá smyslu, který sám dává svému básnickému renouveau (srov. PÍŠA 1933: 74-87).

Fischerova reakce na Theerovu přednášku¹⁷ potvrzuje jak názorovou blízkost obou (jakož ovšem i jejich vzdálenost od čapkovského křídla předválečné moderny), tak jistou neujasněnost v rozvržení soudobé literární situace. Fischer odmítl sice absolutizaci volného verše jako příliš dogmatickou, ale přihlásil se k „intenci a výsledku“ Theerovy úvahy. Vidí shodně současnou poezii jako výraz dramatického napětí v lidské duši, jako snahu neutíkat před moderním životem v jeho plnosti; potvrzuje rovněž význam volného verše a jeho hledačský charakter vzhledem k „proměnlivé životnosti“. Ani Fischer však není schopen nějak definovat skupinu či hnutí, o níž hovoří. Na rozdíl od Theera sice připisuje implicitně novou poezii „dnešní umělecké generaci“, ale oslabením a relativizováním Theerových závěrů bezděky potvrzuje, jak problematické bylo najít nějaký svorník pro tak disparátní skupinu básníků, jaká se představila na recitačním večeru *Snahy* a posléze také v *Almanachu na rok 1914*, jehož příprava na jaře a v létě 1913 akorát vrcholila. O tom, že rozpaky nad určitou nedefinovatelností tohoto uskupení byly obecné, nalezneme mnoho dokladů také v korespondenci bratří Čapků s S. K. Neumannem z té doby. K. Čapek v dopise, kterým zve Neumanna k účasti na *Almanachu*, přímo píše, že „tento směr je ovšem těžko ostře vyznačit, neboť lze jej spíše cítit“, a vymezuje jej jenom negativně jako „neoficiální“, opoziční ke skupině kolem *Moderní revue* a také Šaldovy *České kultury*.¹⁸

Klíčový význam pro formování „diskursu o generaci“ měla stať Otakara Theera *Dvě generace*, otištěná v červenci v *Národních listech*. Teprve zde ostře rozřal současnou literaturu na dvě, na literaturu mladou a starou. Atribut „mladý“ zde ovšem už není pojímán tak konfusně jako v březové přednášce, naopak je postaven do ostrého protikladu ke starému. Všechny příznaky krize už dříve diagnostikované v české literatuře jsou nyní připsány na vrub starší generace, „která je sumárně charakterizována symbolismem, dekadentstvím a

¹⁵ THEER, O. „Mladá česká poesie“; *op. cit.*, s. 35.

¹⁶ *Ibid.*, s. 36.

¹⁷ FISCHER, O. „O volném verši“; *Národní listy* 17. 4. 1913, č. 104, s. 1.

¹⁸ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, *op. cit.*, s. 50.

novoromantismem“.¹⁹ Proti ní staví Theer mladé, nové lidi, kteří „vstupují dnes do umění“ s jiným životním přístupem, s jinou filozofií. Pokud jde o charakteristiku obou stran této opozice, opakuje Theer jen to, co už konstatoval v březnu a co pak rozvinul O. Fischer. V tom nespočívá význam tohoto programového článku. Ten je třeba vidět jinde. Předně jde o *způsob, jakým* je deklarovaná mladá generace vymezována, a to jak pozitivně, tak negativně. Negativní moment vymezení nové generace, který je obecně vždy nutný, je zde dominantní, jak to potvrdí i následná polemika. Rozpaky, které panovaly nad zjevně nesourodým seskupením dožadujícím se pod heslem novosti na počátku desátých let svých práv, se snaží Theer rozřešit absolutizováním toho, co tuto skupinu spojuje: což je ovšem negace toho, co bylo, díla předešlé generace. Dílo generace devadesátých let je zde – tento moment je klíčový – odsuzováno právě jako to, co bylo, jako uzavřená minulost. Když hovoří o této generaci, užívá Theer důsledně préteritum: „*Byla* to neskutečná hudba, sladká a nývá...“²⁰; kdežto když svolává mladou generaci, užívá stejně důsledně přezens. Zvolený způsob jazykového vyjádření má podtrhnout propast mezi „starými“ a „mladými“, jeho funkce je čistě persvazivní a s reálnou situací se zjevně míjí. Theerův výpad totiž nesměruje do minulosti, ale do přítomnosti, je projevem snahy nově uspořádat vztahy v literárním poli. Jaký by mělo smysl bojovat proti něčemu, co je pouhou minulostí? Nakonec Theer nebojuje proti minulosti také proto, že by musel bojovat částečně proti minulosti vlastní – ale jakýkoliv náznak sebereflexe v jeho programových a polemických textech absentuje (tím se podstatně liší od Neumanna). Cílem útoku jsou pozice právě oněch skupin, o kterých psal Čapek v dopise Neumannovi: *Moderní revue* a Šaldova skupina kolem *České kultury*.

Je-li rozvržení literárního pole provedeno takto ostře již čistou negací, nejsou pozitivní momenty ve vymezení mladé generace zdánlivě tak důležité – Theer charakterizuje mladé opět především příznakem dynamismu, a dokonce se v tomto textu přibližuje snad nejvíce koncepcím „čapkovské levice“, když již nehledá pohyb v lidském nitru, ale ve vnějším světě: „Jako plavci do prudce proudící řeky, vrhají se v tok všech věcí, splývají s nimi a dávají se jimi unášet.“²¹ Ačkoliv je argumentace velmi podobná jako v březnové přednášce, není dovedena k volnému verši, v celém textu není verbis expressis o jeho důležitosti jediná zmínka.

To vše (zdůrazněme zde znovu také absenci sebereflexe) poukazuje ke směru, jakým Theer konstruuje roli, kterou si přisvojuje v kontextu předválečné moderny: sám se při všem vědomí souvislosti svého díla s dílem mladé generace staví *vně* generačního diskursu; snaží se charakterizovat mladé snahy jakoby z nich samých, bez vlastních vkladů (jež přece jen byly částečně přítomny v březnové přednášce). Tento posun k co možná vnějšímu pohledu lze ukázat snad nejlépe právě na zmíněném posunu chápání dynamiky života. Ale aby je zároveň nestavěl daleko od sebe, snaží se Theer mladou generaci definovat úmyslně dosti široce. Tato dvousečnost se projevuje v zajímavém protimlúvu: když srovnává mladou generaci se starší, říká, že „doposud nemá názvu pro své umělecké snahy“ – ale o jen o odstavec výše tyto mladé subsumuje pod označení „verslibristé“.²²

¹⁹ THEER, O. „Dvě generace“; *Národní listy* 9. 7. 1913, č. 186, s. 1.

²⁰ *Ibid.* Kurzíva M. T.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Při tom všem se ovšem Theerovy kritické texty nemohou vzdát své programové funkce, nevzdávají se snahy generační diskurs usměrňovat. Theer se chce stát mluvčím generace: ale spíš ve smyslu průvodce či protektora mladých snah. Tomu odpovídá objektivní styl *Dvou generací*. Tuto interpretaci potvrzují i některé pasáže z korespondence.²³

V polemice nad *Dvěma generacemi* se s Theerem střetl Arnošt Procházka. Příznačně se polemika vede více o generaci devadesátých let než o generaci nastupující. Procházka vystupuje zásadně jako obránce své generace a svého tábora proti mladým. Ve svém prvním textu²⁴ zpochybnil oprávněnost Theerova generačního manifestu ne z věcného hlediska, ale „po straně“. Poukazem na jeho programový (manifestační) charakter, jenž jej eo ipso zbavuje referenční funkce, odmítl celý základ Theerovy argumentace (protiklad starého a nového) jako výsledek zkreslení a jako „planou konstrukci“ a konečně se pokusil zpochybnit Theerovu kompetenci upozorněním na jeho již patnáctiletou literární činnost. Theer ve své odpovědi²⁵, opět se důsledně vyhýbaje reflexi vlastní literární minulosti, již mu jeho oponent razantně předhodil,²⁶ pouze vyostřil svou dřívější argumentaci vůči skupině *Moderní revue* – čímž nepřímo donutil Procházku, aby ve druhé replice²⁷ „odkryl karty“. V Procházkově polemice, která částečně komentuje i mezitím vydaný *Almanach na rok 1914* a některé názory Kodíčkovy,²⁸ je opět mnoho prostoru věnováno rozvíjení (a opakování) dříve řečeného. Ale cenné je, že se Procházka otevřeně vyjadřuje k programovým postulátům, tak jak je vyjádřily nejen Theerovy texty. Lépe řečeno: nejen že je odmítá, ale vůbec jim odpírá oprávněnost. Klíčová věta celého textu zní: „Neuzavírám umění vůči ničemu kromě malosti a všednosti: a právě průměr – aspoň v theorii – dostává se k vládě, jest adorován.“²⁹ Jakkoliv deklaruje *otevřenost* svého konceptu umění, z pozice své estetické normy *uzavírá* diskurs pro ty výpovědi, které – podle něho – samy se vylučují z umění. Neboť „nemohu se přiklonit k osudnému omylu, že umělecké dílo je tím větší, čím více se sklání ke své době, k jejímu dni práce a k jejím prašným cestám. Nedá-li mi umění více žítí, nežli denně žiji, nemá pro mne smyslu“. Pro Procházku je umění „hodem božím“; a chce-li se mladá generace oddělit od generace starší (tj. také od této pravdy, od toho, co bylo vykonáno) se svými mylnými názory, tož říká Procházka „habeat sibi“ s nadějí, že časem „poznají mnohé své bludy“.³⁰

V prvním čísle dvanáctého ročníku časopisu *Přehled* (kolem něhož se seskupovala většina tehdejší literární mládeže) otiskl jeden z účastníků *Almanachu na rok 1914*, Arne

²³ V dopise Otokaru Šimkovi z 12. září 1912 píše o přátelství s ním, A. Novákem a Janem z Wojkowicz a posléze: „S mladšími než jsem sám nelze přirozeně navázat přátelských styků, posvěcených dlouholetým spolužitím. Ale těší mne, že ke mně přicházejí mladí lidé se živými sympatiemi, a že ti, kteří přicházejí, jsou z nejlepších, z nejdůležitějších v mladé generaci. Přál bych si, abych se stal centrem těchto duší [...]“. Srov. i dopis Janu z Wojkowicz z 26. října 1914. Viz *Na paměť Otakara Theera*, op. cit., s. 77, 88.

²⁴ PROCHÁZKA, A. „V kterémsi čísle Národních listů...“; *Moderní revue*, sv. 27, 1913, s. 276.

²⁵ THEER, O. „V zářijové Moderní Revui...“; *Přehled* 12, 1913, s. 78-79.

²⁶ Theer jistě oprávněně cítil literární minulost svou a některých svých přátel (J. z Wojkowicz), svým charakterem dosti blízkou tomu, co nyní potíral, jako handicap pro své programové a polemické angažmá, což Procházka dobře vyutil a tento argument ad personam hojně ve svých polemických vystoupeních využíval.

²⁷ PROCHÁZKA, A. „Poznámky“; *Moderní revue*, sv. 28, 1913, s. 97-100.

²⁸ Bez uvedení zdroje cituje z Kodíčkovy článku *Dnešní literární snahy* (*Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 12-16).

²⁹ PROCHÁZKA, A. „Poznámky“; op. cit., s. 99.

³⁰ *Ibid.*, s. 100.

Novák, další „generační“ manifestační stať: známý *Sestup do podsvětí*. Krátce před vydáním *Almanachu* tak byla Novákem znovu aktualizována otázka generačního rozvrstvení v soudobé literatuře. Byla aktualizována ve dvojím kontextu.

Zejména, jakkoliv nelze popírat jeho významné místo v Novákově myšlenkovém vývoji k osobitě chápanému tradicionalismu (srov. JEŘÁBEK 1989: 129), jmenované „vyznání víry“, jak sám Novák svůj text nazývá, zapadlo příznačně do dobových programových diskusí. Vstoupilo do atmosféry obecného tematizování tradice, návratu ke klasickým formám, hledání nějakého nadosobního pojítka, jež mělo částečně korigovat vypjatý individualismus devadesátých let. Tento obecný posun nejen v myšlení o literatuře můžeme – ovšem v dosti rozličných podobách – sledovat u A. Procházky i F. X. Šaldy, u M. Martena i V. Dyka atd. Přitom novoklasicismus byl jen částečným zpředmětněním těchto vývojových změn. Jakmile někteří z mladých autorů vstupujících na konci prvního desetiletí do literatury poměrně halasně vyšli z jinak dosti plodné etapy svého novoklasicismu a začali spíš v kritice než ve vlastní tvorbě vyhlašovat postuláty nové široce chápané modernosti, dynamismu, civilnosti, „zintenzivnění přítomnosti“ (Taussig), ocitli se v přímém protikladu k tomuto směřování. A právě teprve tady, v tomto vývojovém přelomu v mladých snahách, jež můžeme klást dosti přibližně do roku 1912, se rodí ostré spory se Šaldou, s *Moderní revuí* (Procházka, Medek) aj.

Druhý kontext, do něhož Novák se svým programovým prohlášením vstupuje, jsme naznačili v úvodu této kapitoly. Jde o představu části současné kritiky, že se česká literatura nachází v krizi. Byl to nakonec právě Novák, který o krizi před nedávnem hovořil. Tuto krizi – jak víme – položil v základ svých programových vystoupení O. Theer.

Nyní jde o to, jak se Novák s těmito kontexty svého vystoupení vypořádal. Oproti svému dva roky starému článku chápe krizi poezie, jež je i zde učiněna východiskem úvah, jako „prudkou a bohda uzdravující“. Vyznačuje ji nyní negace tvorby generace devadesátých let ze strany mladých, tento „čin vnitřního osvobození, akt nutné důslednosti“.³¹ Podobně jako Theer také Novák dospívá k simplifikaci (pro daný účel dozajista nezbytnou) k vymezení dvou protikladných generací v soudobé literární situaci: pokolení mladého a generace devadesátých let, již také nazývá spolu s Karáskem impresionisty a ironiky. Starší generace odchází, „plně dovršeno a organicky vyžito jest básnické dílo onoho pokolení, které dnes stojí před prahem padesátky“. Avšak na rozdíl od Theera neodsunuje tuto generaci do minulosti, je pro něho generací přítomnou a příznává jí ještě jistý, i když jen omezený potenciál. Proti rozkladnému a negujícímu postoji generace devadesátých let vidí Novák vystupovat mladé s touhou „po syntese, po dynamickém řešení konfliktů životních, po formově ryzí konstrukci umělecké“³². Avšak zároveň shledává, jak nebezpečná je její souvislost s obdobnými proudy v západních literaturách, jak může vést ke ztrátě národní osobitosti, neuvědomí-li, že předpoklady cizích snah nejsou identické, jak může vyústit v pouhou mechanickou napodobivost a imitaci ciziny.

Proti tomuto nebezpečí nabízí Novák lék: domácí tradici. Takový význam má mytická parabola článku. Stejně jako antickým hrdinům je i literární mládeži nutno sestoupit do podsvětí, po popření bezprostředních předchůdců navázat rozhovor s velkými mrtvými starších generací: Nerudovy a Vrchlického.

³¹ NOVÁK, A. „Sestup do podsvětí“, *Přehled* 12, 1913, s. 12.

³² *Ibid.*, s. 13.

„Uctívání velkých mrtvých není mně znamením poddanství, nýbrž krokem odvahy, zeptati se minulosti po odpovědi na otázky formulované plně prožitým dneškem. Nevěřím, že velcí mrtví, vyvolání až k samému břehu podsvětných řek, promluví, aniž bychom si vykoupili jejich slova otázkami poctivě promyšlenými, aniž bychom je oslovili v mluvě, jež byla jejich mateřštinou.“³³

Vidíme, že Novákovo řešení je kontextově osobité. Směřování k tradici se u něho nespojuje jako u Procházky nebo Martena se zásadním odmítnutím nového konceptu, ale naopak se zřejmou sympatií k němu, jak v polemické odpovědi hned upozornil Šalda.³⁴ Jeho strategie je tedy ovšem neosobitá, odpovídá strategii Theerově: jde o pozici vně generačního diskursu, jež se ovšem v žádném případě nezříká snahy diskurs usměrňovat, zde ve smyslu svébytně pojímaného tradicionalismu. Polemika se Šaldou přiměla Nováka asi vůbec nejzřetelněji tuto svou pozici pojmenovat. „Na rušných a složitých křižovatkách literárních drah má kritik nejen povolání strojvůdce, ale často i úlohu výhybkáře, zřídka příjemnou. Plnil jsem ji, jak dovedl jsem nejpoctivěji, právě úvahou ‚Sestup do podsvětí‘.“³⁵

Novákovo programové vystoupení vyvolalo značnou odezvu. Ozval se především F. X. Šalda, s nímž Novák také polemizoval, z příslušníků předválečné moderny K. Čapek, E. Taussig, J. Kodíček, S. K. Neumann, do diskuse se zapojili také Jan z Wojkowicz a ze zcela jiného tábora P. Buzková³⁶. Polemika se vedla dvojím směrem, Šalda a Novák se spolu celkem nepřeli o nutnost „sestupu do podsvětí“, ale spíš o otázku generačního rozvrstvení literárního života (viz již jenom názvy replik); naopak zastánci programu nového umění pomíjeli problém generačních sporů, ale zato se opřeli razantně Novákovu tradicionalismu a snaze imputovat jej mladé generaci.

Šaldova polemika s Novákem je poznamenána současným angažmá v delším a ostřejším sporu s Karlem Čapkem. Šaldův první text, v argumentaci v lecčems podobný textům Arnošta Procházky, je víc než cokoliv jiného kritikou mladé generace. Je vystavěn na dvou paralelních kontrastech: generace vs. osobnost, teorie vs. tvorba. První kontrast mu slouží ke zproblematizování samotného pojmu literární generace; generace je mu jednou (v případě generace devadesátých let) jen „termín ryze vnějškový a náhodný“³⁷, jednou zase (v případě nejmladších) „neškodnou hyperbolou pro stolní společnost dvacetiletých“³⁸. Proti libovolnému útvaru generace staví Šalda silnou osobnost, která se musí vypracovat *nad* svou generaci. Druhý zmíněný kontrast pak má účelem trivializovat mladé snahy. Mladou generaci vidí jen teoretizovat, přelétávat od jedné teorie k jiné, K. Čapek je mu „manekýnem poslední módy, poslední teoretické knihy, již právě přečetl“ – jen skutečná tvorba není „nikde, nebo skoro nikde“³⁹. Nicotnost (a nenovost) díla mladých pak demonstruje – vidíme, jak je blízko Procházce! – na básních Jana z Wojkowicz, tedy staršího básníka, který se ocitl v okruhu

³³ *Ibid.*, s. 14.

³⁴ ŠALDA, F. X. „K dnešní situaci literární“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 19-21, též in idem: *Kritické projevy* 9 (Praha: ČS, 1954), s. 217-220.

³⁵ NOVÁK, A. „Tři generace“; *Přehled* 12, 1913, s. 56.

³⁶ BUZKOVÁ, P. „Sestup do podsvětí“; *Čas* 9. 10. 1913, č. 277, s. 2-3.

³⁷ ŠALDA, F. X. „K dnešní situaci literární“; *op. cit.*, s. 218.

³⁸ *Ibid.*, s. 220.

³⁹ *Ibid.*, s. 218, 219.

předválečné moderny jen díky přátelství s O. Theerem a charakterem své básnické tvorby byl hlavnímu proudu dosti vzdálen.⁴⁰

Další průběh polemiky mezi Novákem a Šaldou nijak významně nepozměnil výchozí stanoviska jejich prvních textů. Novák jen oponoval Šaldově skepsi ke generacím a k dílu mladých, v němž je přes všechny problémy a zmatečnosti vidět mnoho slibného. V té souvislosti připomněl Šaldovi jeho vlastní starší text, v němž vítal literární mládí jako naději našeho literárního života.⁴¹ Šalda pak opět zdůraznil, jak libovolné je pojetí generace v případě jeho současníků, ale zároveň upozoroval, že mládí „cítí mnohem kolektivněji, družněji, sociálněji“.⁴² Tvorbu mladých nadále bagatelizoval jako nepřilíš novou, nepřekračující o mnoho obzor starší generace, v podstatě jsoucí ve znamení naturalismu a impresionismu, jen se lišící snahou po „obnovení zásob látkových“ a po nalezení „nových přesnějších nástrojů“.⁴³ I když tedy zřetelně celým článkem prostupuje snaha udržet konsekventnost kritických názorů na mladou generaci, přece jen nyní Šalda přiznává mladým jistý, byť ovšem nevelký význam v soudobé literární situaci. Tento posun byl bezesporu vynucen Novákovým připomenutím dva roky starého článku (viz výše), seznámení s *Almanachem na rok 1914* nemohlo hrát roli.⁴⁴ Příznačné pro Šaldovy repliky v této „generační“ polemice (a nejen zde) ale je, že jejich meritem není vůbec tvorba nejmladších, ale obrana vlastní pozice. Zdaleka nejvíc místa věnuje obhajobě svrchované tvůrčí osobnosti před generačními paušalizacemi, zejména když se Novák dotkl neuralgického bodu jeho kritické osobnosti: díla Růženy Svobodové. „*Soudím, [...] že osamělý autor neúčastníci se programové života literárního a žijící jen svému dílu jako výrazu své osobnosti má právo žádati, aby dílo jeho bylo posuzováno, až když je vynese sám ze své dílny, a aby bylo souzeno svéúčelně soudem individualisačním, který běže měřítko z tvůrčích možností jeho básnické osobnosti a jen z nich.*“⁴⁵

Závěrečné příspěvky v polemice⁴⁶ jen deklarují ukončení diskuse; ta ve svém důsledku způsobila Šaldův rozchod s Novákem.⁴⁷

Druhá větev polemik nad *Sestupem do podsvětí* je – jak řečeno – zaměřena jiným směrem. Navazuje na starší programová i polemická vystoupení proti tradicionalismu starší

⁴⁰ Wojkowicz Šaldovi na útok odpovídá zaslánem v *Přehledu*, kde se distancuje od jakéhokoliv programu a od tvrzení, že se svou básní „Básníku minulosti“ v Lumíru vyslovoval za nějakou družinu – „neboť žádné nemám“. Ve sporu Šaldy s Novákem o generační rozvrstvení však přiznává více pravdy Šaldovi. (Viz z WOJKOWICZ, J. „Zasláno“; *Přehled* 12, 1913, s. 79.). Tato reakce jen dotvrzuje jeho dosti zvláštní postavení v rámci skupiny *Almanachu*.

⁴¹ NOVÁK, A. „Tři generace“; op. cit., s. 55-56.

⁴² ŠALDA, F. X. „Spor generací“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 39-41, též in idem: *KP* 9, op. cit., s. 221-225. Citát na s. 222.

⁴³ *Ibid.*, s. 224.

⁴⁴ Ostře píše Šalda o *Almanachu* v dopise Antonínu Sovovi: „[...] vidím jasně, že není příčiny, abychom ustupovali *tomuto* umění a *těmto* básníkům.“ Viz SOVA, A.; ŠALDA, F. X. *Dopisy* (Praha: Academia, 1967), s. 104.

⁴⁵ ŠALDA, F. X. „Spor generací“; op. cit., s. 223.

⁴⁶ NOVÁK, A. „Spor generací“; *Přehled* 12, 1913, s. 83. ŠALDA, F. X. „Spor generací“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 59, též in idem: *KP* 9, op. cit., s. 232.

⁴⁷ Po redakčním ohrazení *Přehledu* vůči Šaldovým polemickým metodám píše Šalda Nejedlému, že je s Novákem (jenž redigoval literární rubriku *Přehledu*) „vnitřně hotov a úplná rozluka i vnějšková bude již jen věcí času“. Viz *Listy F. X. Šaldy a Zdeňka Nejedlého z let 1910-1932* (Praha: ČS, 1974), s. 89.

generace a na obhajobu organické spolupráce s podobně orientovanými hnutími ve světě. Reakce význačných představitelů předválečné moderny vyzněly (pomineme-li nepatrné rozdíly v poměru k minulosti) jednotným hlasem. Byl to hlas antitradicionalismu, či lépe řečeno prezentismu. Všichni odmítají Novákovo vnucování minulosti jako neplodné a pomýlené, poněvadž každý umělecký směr je svázán se svou dobou, se svou přítomností, je „časový“⁴⁸; stojí tedy před ním úkoly dneška – úkoly, které minulé doby neznaly, a nemohou tedy být nijak nápomocny jejich řešení. Vyhroceně a přitom charakteristicky formuluje zbytečnost tradice tváří v tvář přítomnosti Ervín Taussig, když říká, že „přítomnost mi dává tolik potravy, že mé síly ani na ni nestačí“.⁴⁹ Jediná tradice, o níž může být řeč, není vracet se k něčemu, co minulo, co bylo sice snad významné, ale je už uzavřené, nýbrž řečeno opět termínem Taussigovým „zintensivnění přítomnosti“⁵⁰. Tato tradice je žít plně svou dobu (jako ji žili naši předchůdci) ve shodě se světovým uměním, vycházet z vlastní nutnosti, „pokračovat a nezastavovat se“.⁵¹

„*My víme, že není snazších rad než varovati před bezhlavým přijímáním ciziny, víme ale také, že raditi ke studiu historie, jež vždy zůstane vyhrazeno historikům spíše než básníkům, jest v napětí pochodu a při dobývání nových forem radou, která se úplně míjí terče.*“⁵²

Vidíme, že Novákův pokus imputovat mladé generaci svou osobitou koncepci tradicionalismu zcela selhal a byl razantně odmítnut právě těmi, jimž měl pomoci k prosazení se. O tom, že taková koncepce, jejímž zpředmětněním měl být asi i Novákův imaginární rozhovor Karla IV. s Petrarkou v *Almanachu*, byla nepřijatelná, svědčí i to, že v době přípravy druhého ročníku almanachu vynaložili zejména bratři Čapkové dost úsilí, aby již Novák mezi přispěvateli nového almanachu nebyl,⁵³ jakož i neojedinělé výpady proti němu na stránkách *Scény* v jejím druhém půlročníku. Novák, který si byl nakonec dobře vědom své mimoběžnosti ke snahám předválečné moderny (viz STROHSOVÁ 1963: 51-52), se nakonec sám účastnictví na připravovaném projektu vzdal.

Odmítnutí Novákovy koncepce má ovšem i svou stránku pozitivní. Právě jednotnost a razance tohoto odmítnutí usměřování mladé generace, jež se přece jen dělo ze strany člověka, který mladé snahy oceňoval a byl jim velmi příznivě nakloněn (což velmi popuzovalo Šaldův okruh), skrývaly v sobě onen nutný generační prvek. Ten se projevil v době vystupňovaného literárního sporu na podzim 1913 současně rovněž v polemických střetech mezi Šaldou a Čapkem (které prolínaly s diskusí nad Novákovým manifestem).

Polemiku zahájil v září Šalda odmítnutím Čapkových názorů na charakter moderní prózy vyslovených v recenzích Krejčího románu *Červenec* a českého překladu *Paní Bovaryové* Gustava Flauberta. Pokračovala pak v několika replikách až do prosince. Polemika byla už

⁴⁸ NEUMANN, S. K. „Moderna v podsvětí“; *Lidové noviny* 10. 10. 1913, č. 277, s. 1-2, též in idem: *Rozumění umění* (Praha: ČS, 1976), s. 201-205. Citát na s. 201.

⁴⁹ TAUSSIG, E. „Tradičnost“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 141.

⁵⁰ TÝŽ. „Omyly o literárním dnešku“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 29-30.

⁵¹ ČAPEK, K. „Tradice a vývoj“; *Volné směry* 18, 1913, s. 41-44, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 342-346. Citát na s. 345.

⁵² KODÍČEK, J. „Sestup do podsvětí“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 31.

⁵³ K. Čapek v dopise S. K. Neumannovi v březnu 1914 domlouvá, jak by bylo nejnázne zařadit přibrání Taussiga a „zbavení se Nováka“ a říká přímo, že „do Almanachu bez obrázků, bez Taussiga a s Novákem bych nepsal“. Viz Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 86.

vícekrát analyzována a interpretována (STROHSOVÁ 1963; FORST 1967; MALEVIČ 1987; SUCHOMEL 2001; ŠTĚDRŇOVÁ 2007). Zásadně je nutno vyložit ji nejen v kontextu díla Čapkova a Šaldova, ale také v příslušném kontextu programových snah moderny. Má bezpochyby klíčový význam pro formování estetické koncepce předválečné moderny, a jako k takové proto bude třeba se k ní v dalším výkladu často vracet. Zde se zaměříme jen na některé aspekty její pragmatiky. Tato polemika je vyvrcholením zjevného napětí, které od roku 1912 mezi Šaldou a mladými modernisty existovalo a projevovalo se dosud spíše nepřímě. Na Šaldův úvodní text⁵⁴ neodpověděl Čapek hned věcně, ale pospíšil si s poznámkou, v níž hned na úvod celé polemiky konstatoval, že v ní je nutné neporozumění; „jelikož nehledám pravdy u pana Šaldy, nenajde jí on nikdy ve mně“⁵⁵. Ostentativní odmítnutí smyslu polemiky, jež tak kontrastuje s frazeologií přátelství a porozumění v polemice Novák – Šalda, má svůj zřetelný účel, který spočívá v jasném vymezení pozic v literárním poli; není mířeno ani tak proti Šaldovi jako spíš k sobě samému, k vytyčení vlastní pozice. Podobně je tomu v téměř současném článku proti Medkovi (viz níže). Z tohoto pramene vyvěrá pak spor o společnou minulost, který se proplétá polemikou až do jejího konce. Šalda upozorňuje na dřívější přichylnost mladých ke svým názorům (zaměňuje přitom Karla za Josefa Čapka jako redaktora *Uměleckého měsíčníku*), a soudí tedy, že k jistým změnám došlo celkem nedávno.⁵⁶ Přitom charakterizuje novější kritickou činnost svého odpůrce jako putování od jedné francouzské módy k druhé (viz i výše). Tedy sobě přivlastňuje integritu, zatímco svým oponentům povrchní těkavost. Čapek sice vrací jeho výpad upomínkou na Šaldův kleistovský fejeton z konce roku 1911, ale zřejmě je snaha diskvalifikovat připomínky reálných sympatií mladých k Šaldovi halasnými ryze formálními námitkami (že nebyl redaktorem *Uměleckého měsíčníku*).⁵⁷ Čapek se zřejmě bojí reflexe této krátké společné minulosti jako živlu potenciálně narušujícího z jeho pohledu jasné a samozřejmé rozvržení literárního pole. Jinak řečeno, v době zásadních programových výbojů vpřed může být vlastní minulost na obtíž (to vidíme i na případě Theerově).

V době, kdy začínala polemika se Šaldou, odpověděl Čapek také R. Medkovi, který ve svém textu sumarizoval stanovisko *Moderní revue* k programu nového umění a k polemikám, které se o něj vedly. Medek odmítl požadavky zcivilnění a soudobosti (antitradičnosti) umění jako bludy, které se míjejí s podstatou uměleckého díla jako „vysokého tvůrčího projevu“ člověka „tragicky napiatého k božství“, a uštědřil nejrůznější invectivy na různé adresy.⁵⁸ Ve svém textu se projevil jako věrný tlumočnický názorů redaktora *Moderní revue* A. Procházky, který kromě delší polemiky se *Scénou* o látkové oblasti umění ve svém časopise napadal příslušníky moderny ze sebemalichernějších důvodů, nevyhýbaje se ani antisemitským narážkám.⁵⁹ K. Čapek přivítal Medkův článek jako důležitou výpověď o protilehlosti pozic

⁵⁴ ŠALDA, F. X. „O dnešní tvorbě románové“; *Česká kultura* 1, 1913, s. 733-735, též in idem: *KP9*, op. cit., s. 215-217.

⁵⁵ ČAPEK, K. „V posledním čísle České kultury...“; *Přehled* 11, 1913, s. 866, též in idem: *O umění a kultuře. Od člověka k člověku. Dodatky* (Praha: ČS, 1995), s. 20.

⁵⁶ ŠALDA, F. X. „Pan Karel Čapek“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 21-22, též in idem: *KP 9*, op. cit., s. 221.

⁵⁷ ČAPEK, K. „Na poznámku, kterou pan F. X. Šalda...“; *Přehled* 12, 1913, s. 62, též in idem: *OUK OČČ D*, op. cit., s. 21. Podobně v dalších textech.

⁵⁸ MEDEK, R. „Poznámky o literární současnosti“; *Moderní revue*, sv. 27, 1913, s. 262-271.

⁵⁹ Viz např. A. P. „Napsal jsem v minulém čísle...“; *Moderní revue*, sv. 27, 1913, s. 142-144; A. P. „Květobor“

moderních snah a *Moderní revue*, kterou by nebylo lze číst bez humoru, kdyby svými pomlouvačnými způsoby nebyla nemravná.⁶⁰ Ostrost, s jakou Čapek odbyl Medka, je nástrojem – jak už bylo řečeno nad souběžným textem protišaldovským –, jímž se rozhodl Čapek také zde, a především zde: proti autorovi narozenému ve stejném roce, vymezit své místo v literárním poli. V dopise pak ubezpečuje Neumanna, který před časem posoudil příznivě Medkovu prvotinu jako příslib mladé generace, že Medek „patří k starým“.⁶¹

Obě polemiky – proti Šaldovi a proti Medkovi – chápal (a nutno říci i realizoval) Čapek jako „jakési oddělení mladých od starší generace; vždyť pro nás mladé není valného rozdílu mezi *Moderní revuí* a *Českou kulturou*“.⁶² Velké naděje v tomto smyslu skládal do vydání *Almanachu*, který „vyjde zrovna včas, aby pozitivně zužitkoval to roztrfesení“; byly to naděje, které – jak se ukáže – měly být zklamány.

Generační charakter všech zmíněných, nejen čapkovských polemik je zřetelný. Mladí zde vystoupili pospolu, vedli polemiky souběžně a dokonce se navzájem podporovali.⁶³ V téže době kupř. J. Kodíček přímo rozvíjí jednu Čapkovu polemickou zmínku v trojdílnou polemiku se Šaldou o otázkách vskutku marginálních⁶⁴ – a i zde vidíme generačně polemický přesah, když Kodíček obviňuje Šaldu, že tiskne překlad článku bezvýznamného autora jen proto, že se mu jeho názory hodí proti Čapkovi, a když Šalda od sporu o význam F. Parmentiera přechází ke kritice celé mladé generace, která si prý dělá monopol na tlumočení francouzské literární situace.⁶⁵ Stejně pozadí má Kodíčkovu napadání redakce *Lyrického almanachu 1913*.⁶⁶ I když K. Čapek na jednom místě své polemiky odmítá, že by byl mluvčím generace, jak ho Šalda označil, v soukromé korespondenci generační význam protišaldovské kampaně na její závěr opět vyznačuje. „A přece vlastně zrovna teď je chvíle, kdy by bylo na místě udělat prudký vír, ze kterého by se mohla vynořit opravdivá nová generace, přirozenější a početnější, než je celé nynější dost umělé a skrovné seskupení *Almanachu*.“⁶⁷ Jak důležitým se pro mladé najednou ve vypjaté době stalo generační spojení, vypovídá Taussig v polemické glose na margo Duhamelova článku v *Mercure de France*.

z časopisů“; *Moderní revue*, sv. 27, 1913, s. 189-190. Zde napadá Kodíčka jako jednoho z lidí, „jimž je čeština pouze ‚druhým zemským jazykem‘, kterým hovoří jenom z obchodní nutnosti někdy“.

⁶⁰ ČAPEK, K. „V 11.-12. čísle *Moderní revue*...“; *Přehled* 11, 1913, s. 851, též in idem: *OUK OČČ D*, op. cit., s. 18-19.

⁶¹ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 58.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Srov. Taussigovo vložení se do polemiky Šaldy s Čapkem: TAUSSIG, E. „Omyly o literárním dnešku“; *Scéna* 2. půlročník, s. 29-30.

⁶⁴ KODÍČEK, J. „Významný Parmentier“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 63-64.

⁶⁵ ŠALDA, F. X. „Josef Kodíček“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 59, též in idem: *KP* 9, op. cit., s. 232. Kodíček dále reaguje poznámkou „Petitem“ (*Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 111), kde se odmítá dále zabývat Šaldovými „staropanenskými špásy“; Šalda ještě odpovídá článkem „Ještě slovíčko o Jules Romainsovi“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 93, knižně v *KP* 9, s. 235-236.

⁶⁶ Ročenka měla přinést básně všech tvořících českých básníků, ale porota, v níž byl Šalda, odmítla mj. tisknout básně J. Karáska a K. Čapka, za což Kodíček Šaldu stihá ve třech poznámkách ve *Scéně* obviněním, že vyloučil básně autorů sobě osobně nepříjemných. Pro marginální význam této polemiky ji nekomentujeme blíže s tím však, že odpovídá typově obdobným dřívějším polemikám s *Moderní revuí* i polemice o Romainse a Parmentiera svou zvýrazněnou skupinově sebetvůzovací funkcí.

⁶⁷ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 69-70.

„[...] nelze přehlédnouti, kolik intensity v ideovém životě vyvolává, spojují-li se, hlavně na přechodu období, jednotlivci různého založení psychického, ale směřující za jedním – pro tuto dobu daným cílem. To není stádné myšlení ani postup massou, nýbrž jen nutná kontrola, jak hlásané idee se facetují o kritický názor vyspělých jednotlivců. Tím dán jest přesný ukazatel, ale i tempo a rozmach, o něž jednotlivci se lze opřítí.“⁶⁸

Důležité je, že celý spor byl velmi vzrušeně prožíván také v protivném táboře, v Šaldově okolí, a také zde se mu přisuzoval generační význam. Svědčí o tom prudkost a pozadí Šaldova vystoupení v generační polemice proti Novákovi, o němž je řeč výše, a skutečnost, že se v důsledku těchto polemik rozešel s Novákem.⁶⁹ Svědčí o tom i Šaldův významný interes na Sovově recenzi *Almanachu na rok 1914*. Ale vypovídá o tom rovněž jistá „generační nervozita“, kterou byla polemická střetnutí provázena a která se vyjevuje v neveřejných projevech. I v tomto okruhu není polemické střetnutí vnímáno ze své věcné stránky, ale především jako činitel sebepotvrzující. Když Šalda vyzývá Z. Nejedlého, spoluredaktora *České kultury*, aby se zapojil do polemik, píše mu: „Nemůžeme je mravně ztratit.“⁷⁰ Ve stejné věci píše Nejedlému i Růžena Svobodová: „Poněvadž se tam [tj. v Přehledu – pozn. M.T.] ztotožnila celá redakce s nezralým, ješitným chlapcem, který se jako partner dr. Šaldovi nijak rovnat nemůže, myslím, že tím spíše je na místě z naší strany také hromadné odmítnutí.“ Navrhuje pak, aby pod tento článek byly shromážděny podpisy všech stálých spolupracovníků *České kultury*. V následujícím dopise si opět stěžuje, jak jsou odsunováni do pozadí spisovatelé, „za nimiž stojí životní dílo“ na úkor dvacetiletých chlapců, jimž „všichni jako svatí králové koří se“.⁷¹ Dojem, že jejich generace je kritikou stíhána ve jménu mladých, potvrzují také slova dalšího příslušníka tohoto okruhu, Antonína Sovy. Hovoří v korespondenci přímo o dobách zlých, protože „být padesátníkem znamená býti exponentem všech nespokojeností, útoků a starých hořkostí“ a také „teď už kdejaký nonvaleur i mezi univerzitními profesory dělá politiku mladých proti starým“.⁷² Osobní řešení této situace vidí Sova v tom přestat vydávat své knihy, když se nemohou setkat s pochopením. V takto (hyperbolizovaně) vnímané situaci posilují se i v této skupině vzájemné vztahy (srov. Šaldův článek k Sovovým padesátnám a jeho odraz v korespondenci)⁷³.

Na vylíčené situaci konce roku 1913 je nejvýraznější, že velmi podobné dojmy mají příslušníci mladé generace z kritických odezev *Almanachu*, do nichž se přelily generační polemiky. Z dopisů bratří Čapků Neumannovi vyznívá mnohdy expresivně vyjadřované přesvědčení o tom, že kritika nechápe a podceňuje mladé snahy, ba se je snaží mnohdy přímo diskreditovat. Svědčí to o tom, že právě polemiky roku 1913 měly značný diferenciační potenciál a rozhodnou měrou se podílely na ustavování generačního diskursu.

⁶⁸ TAUSSIG, E. „O protismyslnosti básnických škol“, *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 31-32.

⁶⁹ Přitom v okruhu bratří Čapků bylo Novákovo polemické vystoupení chápáno jako snaha zachraňovat Šaldu.

⁷⁰ *Listy F. X. Šaldy a Zdeňka Nejedlého z let 1910-1932*, loc. cit. Kurzíva M. T.

⁷¹ *Ibid.*, s. 227, 229.

⁷² SOVA, A.; ŠALDA, F. X. *Dopisy*, op. cit., s. 107.

⁷³ *Ibid.*, s. 109, 111, 114.

1.3. Kritická reflexe *Almanachu na rok 1914*

Jak už jsme uvedli, byly do *Almanachu na rok 1914* (vyšel v říjnu 1913 nákladem zúčastněných v komisi *Přehledu*) vkládány velké naděje pro prosazování nového umělecké programu a manifestace mladé generace. Šlo však o naděje pochybené už proto, jak disparátní skupinu *Almanach* objektivně představil, disparátní věkově i názorově i básnickým naturelem. Tuto nesourodost kritika téměř obecně rozpoznala a na ní postavila své hodnocení *Almanachu*. A tady je sám kořen *neúspěchu* *Almanachu* jako vystoupení *chtěně* manifestačního. Každý manifestační projev chce být souzen, byť i odsouzen – protože i s odsouzením samozřejmě počítá, ba se ho celou svou povahou dožaduje – ve své integritě. A právě tato integrita, a proto i sám manifestační charakter, mu byla převážnou částí kritiky odepřena, krátce řečeno, byl kritikou tak či onak rozseknut (více méně právem) ve dvě (srov. STROHSOVÁ 1963: 46-51).

Nespokojenost účastníků s kritickým ohlasem *Almanachu*, ať už projevená v neveřejných projevech, nebo na veřejném fóru (nejaktivnějším obráncem zde byl Neumann) také vyrůstá z odporu k tomuto obecnému přístupu recenzentů. Plánovaná kolektivní odpověď almanachistů kritikům se nakonec neuskutečnila, ale přesto vedl kritický ohlas k jisté sebereflexi v autorské družině. Přípravovaný druhý ročník měl již představit širší spektrum autorů, uvažovalo se (podle korespondence bratří Čapků) o přibrání Ervína Taussiga, Františka Langera, Petra Kříčky či Richarda Weinera, jakož i o větším podílu mladých výtvarníků, jejichž účasti se bránilo konzervativnější křídlo účastníků prvního almanachu.

Přehlédneme-li publikované referáty o *Almanachu na rok 1914*,⁷⁴ pozorujeme v obecné rovině (pomíjíme v této chvíli zcela hodnotící aspekt recenzí) dva přístupy k posuzovanému svazku. První přístup byl již zmíněn a má základ v objektivní podobě *Almanachu*: je to přístup slovem dezintegrační, rozrušující jeho manifestační jednotu; tomuto přístupu se vymykají recenze Boreckého a Holečkova, která je ovšem velmi specifická a vlastně ani nemá charakter recenze. Druhý přístup by bylo možno nazvat programový: recenzenti nahlíží na ročenku v konfrontaci s programem, jehož má být ztělesněním a který její vydání doprovází a zčásti je v ní i obsažen (byť jen v oblasti hudby a výtvarného umění).

Jak je uplatňován přístup, jež jsme nazvali dezintegrační? Už jsme naznačili, že jeho podstata spočívá v deklarování nějakého rozlomu uvnitř *Almanachu*. Většinou jde o odhalení

⁷⁴ V analýze vycházíme z těchto publikovaných referátů: BORECKÝ, J. „Almanach na rok 1914“; *Topičův sborník literární a umělecký* 1, 1914, s. 443-447. DYK, V. „Almanach na rok 1914“; *Lumír* 42, 1913, s. 40-42. FIALA, K. „Nové proudy. Glossy k ‚Almanachu na rok 1914‘“; *Moderní revue*, sv. 28, 1913, s. 63-70. HOLEČEK, J. „Almanach na rok 1914“; *Moravskoslezská revue* 10, 1914, s. 203-206. HÝSEK, M. „Po několika hubených letech...“; *Naše doba* 21, 1914, s. 842-845. KREJČÍ, F. V. „Almanach ‚Přehledu‘“; *Právo lidu* 19. 10. 1913, č. 187, příl. s. 1. MATHESIUŠ, B. „Almanach ‚Přehledu‘ na rok 1914“; *Život a mytys* 1, 1914, s. 22-23. POLAN, B. „Almanach na rok 1914“; *Pokroková revue* 10, 1913, s. 88-91. SOVA, A. „In margine Almanachu na rok 1914“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 61-66. TAUSSIG, E. „Almanach na rok 1914“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 143-144. THON, J. „Almanach na rok 1914“; *Snaha* 2, 1913, s. 74-75. [nepodepsáno:] „Týdenní hovory“; *Světový* 14, 1913, č. 10, nestr. VESELÝ, Adolf. „Almanach na rok 1914“; *Národní listy* 26. 10. 1913, č. 294, s. 18, 2. 11. 1913, č. 301, s. 18. VESELÝ, Antonín. „Almanach na rok 1914“; *Květy* 36, 1914, s. 111-124. VODÁK, J. „Almanach“; *Čas* 16. 11. 1913, č. 315, s. 4-5, 20. 11. 1913, č. 319, s. 4-5. WINTER, G. „Almanach na rok 1914“; *Umělecký měsíčník* 2, 1913, s. 281-282. TÝŽ. „Řekne-li se...“; *Akademie* 18, 1913, s. 47-48. Nepočítáme mezi ně ovšem stati, kterými *Almanach* doprovázeli sami jeho účastníci.

rozdílu mezi básníky staršími a již zavedenými na jedné straně a skutečnými mladými na straně druhé; tento rozdíl úzce souvisí s rozdílem mezi básníky navazujícími na vývoj české lyriky a novotáři. Podívejme se, jak rozvrhla tyto dichotomie jedna z nejvýznamnějších kritik, totiž článek Antonína Sovy v *České kultuře*. Tato kritika je důležitá i proto, že vznikla na popud F. X. Šaldy a Šalda také radil Sovovi některé úpravy⁷⁵ – také proto na ni asi tak podrážděně reagoval Neumann. Na jedné straně jsou u Sovy starší: „ušlechtilý lyrik“ Theer, „drahý mi básník“ S. K. Neumann,⁷⁶ „hrdý individualista“ J. z Wojkowicz a O. Fischer, všichni ovšem vyrostli z předchozích generací a „vděčí jim téměř za všechno“. Mladé reprezentují S. Hanuš, K. Čapek a J. Kodíček (prózy J. Čapka nezmiňuje), přitom „jediný skutečný básník z nejmladších“, S. Hanuš, „hlásí se vděčně k vůdčí dosud generaci“.⁷⁷ Tak jsou izolováni K. Čapek a Kodíček – a jejich verše jsou ovšem odmítnuty jako nedost básnické. Podobné rozdělení jako v Sovově recenzi najdeme i jinde. Např. Antonín Veselý v *Květech* si počíná naprosto shodně, jen je ještě razantnější v odsudku novotářů. V detailech někdy odlišně, ale v intenci stejně postupují v rozlomení *Almanachu* M. Hýsek, G. Winter (v obou recenzích: v *Uměleckém měsíčníku* i v *Akademii*), B. Mathesius, B. Polan, V. Dyk, F. V. Krejčí, Adolf Veselý nebo třeba anonym (A. E. Mužík?) ve Světozoru, který řadí mezi starší a „akreditované“ autory dokonce bratry Čapky.

Zcela jinak nasvítí situaci J. Borecký. Je si sice vědom věkových rozdílů mezi účastníky *Almanachu*, ale přece považuje vystoupení za skupinově jednotné. Borecký činí vůdcem tohoto básnického hnutí O. Theera a jeho recenze je také poplatná Theerovým názorům, je psána přímo z jeho programových pozic. V tom je hodně podobná recenzi Holečkově, která je psána naopak z pozic Neumannových a s největší pravděpodobností je také pouze parafrází Neumannových názorů.⁷⁸

Nyní se podívejme na druhý formální přístup, jež jsme vymezili v ohlasu *Almanachu*. Tak jako přístup prvně uváděný je i tento nezávislý na hodnotících stanoviscích recenzí. Řekli jsme, že jeho podstatou je, že kritika pohlíží na *Almanach* prizmatem programu, který má konkretizovat. Zatímco zmíněný Boreckého posudek jej posuzuje jako produkt Theerova programu, většina dalších recenzí jej konfrontuje programem, který v době vydání hlasitě vyhlašovali K. Čapek, J. Kodíček nebo E. Taussig (byť ten se na *Almanachu* nepodílel a dokonce jej podrobil kritice). Opět to můžeme demonstrovat na Sovově referátu. Sova vidí stát v pozadí modernistickou teorii, kterou ovšem považuje za středověkou scholastiku, která „působí zlo“. A tak konstatuje, že to nejlepší v *Almanachu* je s tímto programem v rozporu, vzniká jemu navzdory, ať jde o Theera, ať jde o tu lepší část Neumanna – ale Neumann se také často jen nutí naplňovat nejnovější teorie, a stejně jen teoretické jsou básně Čapkovy a Kodíčkovy, a proto jsou tím nejslabším z celého svazku. Úplně stejně, jenom s opačnými

⁷⁵ SOVA, A.; ŠALDA, F. X. *Dopisy*, op. cit., s. 104-105.

⁷⁶ Neumann odpovídá: „[...] snad jste čekal, že na ‚drahého básníka‘ odpovím ‚drahým básníkem‘, ale, Antoníne Sovo, nenávidím hysterionů tak, jako Vy jste jich kdysi nenáviděl a – není mi již drahým básník, jenž proměnil víno své poesie ve vodu prázdné rétoriky.“ Následně jej obviňuje z toho, že psal na zakázku a postupoval účelově (Sova totiž analyzoval v recenzi Neumannovu báseň *Votes of Women*, která v *Almanachu* není). NEUMANN, S. K. „Antonínu Sovovi“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 140.

⁷⁷ SOVA, A. „In margine Almanachu na rok 1914“; op. cit.

⁷⁸ Holeček uvádí, že si vyžádal „výklad tendencí Almanachu od autora, blízkého jeho vydavatelům“. Viz HOLEČEK, J. „Almanach na rok 1914“; op. cit., s. 204.

hodnotovými znaménky posoudil *Almanach* B. Polan: ocenil jeho pevné programové zázemí a vypíchl z *Almanachu* Kodíčka a bratry Čapky, protože tento program realizují nejpřípadněji. Většina recenzí se pohybuje v rámci tohoto schématu, všeobecně je sdíleno poněkud paradoxní přesvědčení, že většina *Almanachu* neodpovídá programu, jehož má být zpředmětněním. Jako krajní pól bývá pocíťován Novákův imaginární rozhovor, který se podle řady recenzujících dostal do publikace jen nedorozuměním.

Chceme-li nahlédnout na ohlas *Almanachu* v soudobé kritice z hlediska hodnotících soudů, zjistíme, nakolik je hodnocení almanachovské produkce závislé na těch přístupech. Když oddělíme referáty Boreckého a Holečkův, jejichž veskrze pozitivní hodnocení je dáno jejich odlišným způsobem uchopení problému, zůstává nám soubor recenzí, v nichž povětšinou vzhledem k vnímané disparátnosti družiny *Almanachu* vzniká prostor pro řešení tak různorodá, jak různorodé mohou být pozice recenzentů vůči programu nejmladších. Otevírá se tak před námi široké spektrum hodnocení: od ryze pozitivního, jež je vykoupeno upozaděním starších elementů v *Almanachu* (Polan), přes nejrůznějším způsobem modifikované oceňování právě oněch básníků starších na úkor mladších (asi vůbec nejčastější, např. Sova, Veselý, Hýsek), až po ocenění některých prvků nového programu jako jisté omezené naděje (Krejčí, Vodák, Thon) a nebo odmítnutí podmíněné opět upozaděním básnický vyvrážděných osobností (Winter, Mathesius, nejostřeji asi anonym ve Světozoru).

Ukazuje se tedy, že nechybíme, jestliže považujeme kritický ohlas *Almanachu na rok 1914* především za pokračování generačních polemik. Konkrétní hodnocení ročenky nakonec není tak podstatné. Když se na něj podíváme z perspektivy těchto polemik, vyjeví se nám vyhlídky generačního problému v dalším vývoji. Většina recenzí má opět v základech přesvědčení, že stav české literatury není dobrý, že jde o krizi nebo přinejmenším stagnaci. Přitom – znovu se to zde patří připomenout – ,kritika ve své většině odmítla možnost, že by seskupení *Almanachu* představovalo novou básnickou generaci. Učinila tak jistě právem. Nic na této skutečnosti nezmění Wojkowiczovo ujišťování⁷⁹, že se o generaci jedná, poněvadž jde o seskupení „dle určité ideové a formální příbuznosti“. Pomiňme však nesignifikantní projev Wojkowiczův a konstatujme, že kritika ve své většině navázala na současné programové a generační diskuse. A to nejen v tom, jak jsme ukázali, že přistupovala ke svému úkolu sub specie těchto diskusí, ale i tím, jak oddělila ve své převážné většině skupinku nejmladších od zbytku účastníků. Vždyť dokonce Ervín Taussig ve své recenzi, která má trochu kuriózní pozadí⁸⁰, ocenil na *Almanachu* jako jednu z mála věcí, že „přesně rozlišuje mezi básníky mladými, kteří zde publikují prvně své verše, a mezi těmi, kteří sem přicházejí po zkušenostech z dřívějších literárních období a s výjimkou St. K. Neumanna nemění nic na svém dosavadním literárním profilu“.⁸¹

Tuto nejmladší vrstvu představovali v *Almanachu* toliko bratři Čapkové a Kodíček a jejich verše a prózy zde otištěné skutečně nemohly přesvědčit o svých uměleckých kvalitách, jsouce příliš koncipovány jako realizace předem daného programu.⁸² Ale právě v polemikách,

⁷⁹ z WOJKOWICZ, J. „Několik slov k ‚Almanachu na r. 1914‘“, *Lumír* 42, 1913, s. 133-136.

⁸⁰ Viz Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 70-71.

⁸¹ TAUSSIG, E. „Almanach na rok 1914“, op. cit., s. 144.

⁸² O Kodíčkově básni *Ode dne proměny* soudí M. Červenka (2001: 51), že je to „jakoby úmyslná demonstrace Neumannovy teze o volném verši jako způsobu, jak umožnit novodobému technicistnímu lexiku vstup do veršované řeči“.

kteří jsme mapovali v předchozí části této kapitoly, tato „smečka nejmladších za Čapky“, jak je nazývá Antonín Sova v jednom dopise Šaldovi,⁸³ reklamovala hlasitě svůj program a svou odlišnost od toho, co bylo a co jen přežívá. Ohlas *Almanachu na rok 1914* nám potvrzuje, že se tato ofenzíva vlastně neminula cílem a přinesla to, co od ní bylo očekáváno: oddělení starých od mladých. Aspoň kritika toto oddělení viděla jako dosti výrazné, byť samozřejmě aby přiznala mladým status generace, k tomu jí většinou přece jen chybělo průkazné básnické dílo.

Je třeba znovu odcitovat jeden pasus z korespondence mezi bratry Čapky a Neumannem. „A přece vlastně zrovna teď je chvíle, kdy by bylo na místě udělat prudký vír, ze kterého by se mohla vynořit opravdivá nová generace, přirozenější a početnější, než je celé nynější dost umělé a skrovné seskupení *Almanachu*.“⁸⁴ Tento úryvek z dopisu Karla Čapka (datovaného editory na konec listopadu 1913) totiž reflektuje bezpochyby i část kritického ohlasu *Almanachu na rok 1914* a upírá naši pozornost na jeho pozitivní efekt pro formování generačního diskursu. Zde už Čapek pochopil, že *Almanach* v podobě, v jaké vyšel, nemohl naplnit naděje, které do něho ještě v září vkládal. Pochopil, že generace se formuje někde jinde. Projekt druhého ročníku, který mohl tuto novou naději snad uskutečnit, nebyl dotažen do konce a velká válka položila před jeho potenciální účastníky docela jiné úkoly.

1.4. Generace, která „nebyla“?

Chtěli jsme zde především na polemickém materiálu vyznačit, jakými způsoby docházelo k ustavování toho, co (pracovně) nazýváme generačním diskursem v literární kritice. Předkládaným souborem analýz jsme ukázali i dynamiku tohoto procesu, naznačili jeho východiska a jeho mnohdy nejednosměrný průběh. Vždyť v polemických vystoupeních mladých literátů, jimž bylo často jen málo přes dvacet let, bylo ještě hodně nejasností, mnoho bylo jenom napovězeno a mnohdy také úmyslně radikalizováno, aby nutilo účastníky postavit se jasně na jednu stranu sporu. V tomto ohledu byla bezesporu nejradikálnější tribunou *Scéna*; její redaktori Josef Kodíček a Ervín Taussig představují nejméně hybný živel mezi mladými, ale myšlenkovým centrem je beze vší pochybnosti Karel Čapek. Oproti tomu většinou stranou polemik a hlavních programových průbojů stojí nyní redaktor *Uměleckého měsíčníku* František Langer; korespondence bratří Čapků vypovídá, že jejich vztah k němu byl v této době přece jen dosti rezervovaný.

Právě ona jistá neujasněnost mladých snah poskytovala významný prostor pro kritiky starší generace, kteří z obecně cítěné stagnace a z „ducha přeměny“ (oblíbené dobové sousloví) chtěli vydobýt nové impulsy pro literární vývoj, a přimkli se proto k nastupujícím mladým autorům. Úkolu formulovat generační program se tak v jisté době ujímají kritici stojící mimo generaci, tento program je tedy aspoň z části formulován zvenčí. To nemá paralelu v situaci devadesátých let.

V novoklasicistických počátcích mládeže měl potenciál stát se takovým „kritickým průvodcem“ F. X. Šalda. Sympatie a naděje tehdy byly oboustranné, jakkoliv to potom obě strany různě zastíraly. Šalda nemusel pro potvrzení této skutečnosti citovat soukromý dopis,

⁸³ SOVA, A.; ŠALDA, F. X. *Dopisy*, op. cit., s. 108.

⁸⁴ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 69-70.

mladí svou náklonnost projevovali veřejně. Ve čtvrtém čísle *Uměleckého měsíčníku*, redigovaného J. Čapkem, čteme nepodepsanou glosu, která nadšeně vítá Šaldovy fejetony o novoklasicismu, v nichž bylo „se skutečnou autoritou“ vysloveno to, co mladí také zastávají. „[...] s radostí zdůrazňujeme, že směrové úsilí, jež rozvíjíme v tomto svém listě, nebylo a nezůstalo v českých poměrech osamělé a opuštěné.“⁸⁵ Postupná proměna stanovisek mladých, zejména těch, kteří záhy *Umělecký měsíčník* opustili, postavila včerejší sympatizanty proti sobě. Šalda se tak stal jedním z nejvýznamnějších oponentů mladé generace, a tedy i objektem, vůči němuž se generace vymezovala.

Kritickými průvodci mladých se tak měli stát, jak jsme ukázali, zejména Otakar Theer se svou koncepcí verslibristickou, dosti širokou, aby na ní vyrostl *Almanach na rok 1914*, Arne Novák se svým tradicionalismem, jenž byl odmítnut s razancí, jež asi i jeho samého překvapila, a Stanislav K. Neumann. Pro tento typ „kritického průvodce“, který zde vymezujeme, je charakteristická především pozice vně generačního diskursu, která je ovšem deklarována (nikdo z nich se nestaví členem mladé generace) a spojena se ctižádostí tento diskurs ovlivňovat, usměrňovat, formovat – právě z vnějšku. Foucault říká, že diskurs nejen slouží k projevování touhy, ale sám je *předmětem* touhy. „[...] diskurs není pouze tím, čím se projevují boje nebo systémy nadvlády, ale i tím, pro co a čím se bojuje, je mocí, které se snažíme zmocnit.“ (FOUCAULT 1994: 9) Typ kritického průvodce je poháněn právě takovou touhou.

Vycházíme-li z Foucaultovy teze, že diskursy směřují k ovládnutí, můžeme právě jako takovou snahu generačního diskursu ovládat interpretovat také emancipaci mladých od protektorátu Theerova i Novákova. Tam k ní docházelo jen v projevech soukromých a jinak jen nepřímo, zde byla provedena veřejně a ostře. Nejbližším průvodcem se mladým stal S. K. Neumann, který s nimi bok po boku svedl ze svého bílovického azylu ne jeden literární boj. V žádném případě nelze tvrdit, že Neumann byl vůči mladým pasivní a podléhal programu, který oni k nám importovali, jak tvrdili někteří odpůrci modernistů; tento vztah byl oboustranně přínosný a obohacující. Z předchozího je zřejmé, že nelze zcela ztotožňovat pojmy „předválečná moderna“ a „mladá/čapkovská generace“, a to ani v omezeném časovém úseku, přestože je zároveň nepochybné, že mladá předválečná generace představovala samo jádro nové moderny. Ne-identita tohoto i dobově nepadně vymezitelného hnutí s vlastní mladou generací byla už tehdy v kritice obecně vnímána.

Ukázali jsme též, že mladá generace se projevy svých příslušníků formovala především v polemikách roku 1913. Zdá se také, že těmito polemikami provedené nové rozvržení literárního pole bylo v zásadě akceptováno na všech stranách. Tím se otevřely možnosti pro další vývoj a rozvoj modernistické koncepce, kterou ve svých programových projevech představovali. Spolu s tím rostlo některým mladým sebevědomí. J. Kodíček např. při výstavě starého Mánesa varovně zvedl prst nad (dle jeho mínění) epigonskou tvorbou starších malířů: „[...] zde stojí jako stín generace, jež bude jednou definitivně účtovat.“⁸⁶ Ale zůstalo jen u možností... Citovaný Kodíčkův článek vyšel shodou okolností v předvečer sarajevského atentátu, který tak zásadně ovlivnil dějiny Evropy, ale také kritické působení mladé generace. Vypuknutí války ukončilo (aspoň dočasně) existenci většiny časopisů, v nichž mladí

⁸⁵ [nepodepsáno:] „Jest pro nás potěšením...“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 119.

⁸⁶ KODÍČEK, J. „Členská výstava Mánesa“; *Lidové noviny* 27. 6. 1914, č. 175, s. 3.

publikovali. Válka vrhla mnohé na frontu, už v prvních měsících se stal její obětí Ervín Taussig; ti, kteří zůstávali doma, žili ve strachu ze stále se opakujících odvodů a přezkumů. Tak byl znemožněn organický vývoj toho, čemu říkáme obvykle předválečná moderna. Pokus o navázání na předválečný ruch uskutečněný v roce 1918 v časopise *Červen* byl již podniknut v jiném kontextu, částečně v jiné obsadě. To vše a samozřejmě nástup nové generace v letech 1919-1920 pak vedlo k tomu, že sám charakter generace musel být na počátku dvacátých let definován znova a jinak.

Pokud později její příslušníci (hl. K. Čapek) tvrdili, že před válkou žádná generace nebyla, že každý šel sám, je to především produkt této nové optiky. To, co se označovalo jako mladá generace před první světovou válkou, není vlastně zcela totéž, co bylo ve 20. a pak 30. letech vnímáno jako čapkovská / pragmatická generace.

1.5. „Doyen mladé generace“: S. K. Neumann mezi dvěma modernami

Pozice Stanislava K. Neumanna vůči předválečné mladé generaci je typově obdobná pozici, kterou vůči ní zaujímají Arne Novák nebo Otakar Theer; na rozdíl od nich byl však Neumann mladými (nebo aspoň čapkovským křídlem) akceptován jako „doyen mladé generace“⁸⁷. Získává tak v dobovém kritickém diskursu výjimečnou pozici.

Neumannova cesta k předválečné moderně nebyla patrně zcela samostatná a spontánní. Na podzim 1911 sice přivítal *Umělecký měsíčník* (a znovu přes značné výhrady ocenil vážné úsilí mladých výtvarníků na počátku roku 1912 po třech číslech časopisu)⁸⁸, avšak spíš než zřetelná blízkost moderním výtvarnickým snahám stojí v pozadí jeho soudů tehdejší jeho otevřenost různým koncepcím a tvůrčím metodám. Vždyť ještě v září 1912 napsal v jednom z pravidelných fejetonů do *Lidových novin*: „Setkal jsem se tak s panem Picassem, kubistou, a jeho žáky. To nebylo příjemné. Je to umíněná, suchá věda, teoretické poblouznění, ale nikoli umění.“⁸⁹ V téže době také např. vysoko ocenil Karáskův *Ostrov vyhnanců* a Medkovu *Půlnoc bohů*;⁹⁰ recenzi předeslal fejeton, ve kterém nejen Karáskovu sbírku zařadil do „nesmrtelné řady, která počíná Májem“, ale především se ostře postavil proti literárním polemikám, klikám a literárnímu „partyzánství“ a za základ svého kritického soudu vzal úctu a pochopení, „jež mají básníci pro básníky“.⁹¹ Zde deklaroval nejjasněji svou kritickou metodu; jejím základním principem je tolerance k uměleckým hodnotám přes různé ideové nebo generační přehradu (KAUTMAN 1966: 111-112). F. Kautman to vidí jako důsledek Neumannova příklonu k přírodě a zároveň soudí, že v tomto (moravském) období se oproti

⁸⁷ Dopis bratří Čapků Neumannovi z 25. 9. 1913. Viz Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 61.

⁸⁸ NEUMANN, S. K. „Nové publikace“; *Lidové noviny* 21. 2. 1912, č. 50, s. 2-4, též in idem: *Stati a projevy IV* (Praha: Odeon, 1973), s. 154-159.

⁸⁹ TÝŽ. „Setkání s katolíkem“; *Lidové noviny* 4. 9. 1912, č. 243, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění* (Praha: ČS, 1976), s. 123-127. Citát ze s. 123.

⁹⁰ TÝŽ. „Tři knihy básní“; *Lidové noviny* 3. 11. 1912, č. 303, s. 3-4, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 146-150.

⁹¹ TÝŽ. „Před šťastnější sezónou“; *Lidové noviny* 29. 10. 1912, č. 298, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 128-131.

jednoduchým schématům olšanské vily jeho duchovní obzor „nesmírně rozšířil a zkomplikoval“ (ibid.: 127).

Kořeny své kritické metody i svými názory na moderní výtvarné směry Neumann kotví pevně v devadesátých letech a jejich estetice vybudované na individualistickém základě. Právě zde berou svůj původ jeho opakující se polemické poznámky k mladému výtvarnictví, kterými doprovází i své úvahy o literatuře. Klíčový je v citované pasáži o Picassovi kontrast mezi „suchou vědou, teoretickým poblouzněním“ a „uměním“. Umění totiž je pro Neumanna cele výrazem „básnického ingenia“ – což se v jeho statích z let 1910-1912 několikrát opakuje. Nachází to svůj odraz v rovněž se opakujících formulacích o „ryzích“ básních apod.; tyto formulace odkazují k souladu mezi básnickým individuem a jeho dílem, k takto pojaté autentičnosti uměleckého díla (srov. CHLÍBCOVÁ 1976: 61-66). Příkladnou aplikací tohoto kritického instrumentária je recenze Dykova *Guiseppa Mora* pojatá jako ocenění silné básnické individuality, která – což je podstatné pro konstrukci kritického soudu u Neumanna v této době – si našla výrazové prostředky odpovídající své povaze.⁹² Tentýž přístup pak vede rovněž k ocenění Karáskových veršů (jakkoliv jsou kritikovi „trochu cizí“), a je i nejobecnějším podkladem kritické tolerance, onoho pochopení, které má mít básník pro básníka.

Zmíněnými fejetony ze závěru roku 1912 tato etapa Neumannovy literární publicistiky vrcholí – a zároveň končí. 29. prosince 1912 píše Neumannovi bratři Čapkové (znají jej již delší dobu ze svých prázdninových pobytů v Bílovicích) dopis, v němž jej vyzývají k účasti na připravovaném *Almanachu na rok 1914*. Podnik přitom definují jako seskupení „autorů zásadně neoficiálních“ a Neumanna zde označují za jednoho z iniciátorů mladé poezie.⁹³ F. Kautman (1966: 150) si povšiml, že Čapkové Neumanna přesvědčují k účasti s jistou naléhavostí, a soudí proto, že „z počátku měl určité výhrady, zdráhal se, bylo třeba ho přemlouvat, a teprve později se oddal novému umění cele a s celou vášnivostí své povahy“. Je zřejmé, že někdy na počátku roku 1913 tak nastává v Neumannově myšlení o literatuře a umění podstatný přelom, jehož následkem je také popření nedávných vlastních názorů a soudů. Poté, co J. Kodíček Karáskův *Ostrov vyhnanců* odsoudil jako přímý protiklad všeho moderního v poezii, refleктоval sám Neumann své dřívější kritické soudy: „Před několika měsíci byl jsem rád, když jsem na tomto místě mohl konstatovati, že se u nás dělají dosud solidní básně s uznaným vkusem a s lhostejností k popularitě. Nebyly z mého světa, nebyly vůbec z moderního světa, ale maje na zřeteli naši básnickou bídu, snažil jsem se je míti rád. Jak se mi však ulevilo, když teď padlo náhle o nich osvobozující slovo: estétský akademism. Dýchám na svobodě.“ A následně udělil mezi mnohými jinými i Karáskovi ono slavné futuristické „merde“ a současně zvolal „ať žije!“ také kubismu.⁹⁴

Právě citovaný text, jakýsi český pendant k Apollinairovu 14. futuristickému manifestu, ukazuje nejen, jaká proměna proběhla v Neumannově literární publicistice, ale rovněž jak tato proměna proběhla, co ji inicializovalo. A zde leží nejzásadnější rozdíl mezi strategií, jakou

⁹² TÝŽ. „Viktor Dyk: Giuseppe Moro“; *Moravskoslezská revue* 8, 1911, s. 53-54, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 144-145. Citát ze s. 144.

⁹³ Dopis z 29. 12. 1912. Viz *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 50.

⁹⁴ NEUMANN, S. K. „Otevřená okna“; *Lidové noviny* 9. 8. 1913, č. 216, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 186-191.

v rámci předválečného programového vření zastává Neumann a Theer a Novák – a proč nakonec mladí přijali Neumanna a Theera s Novákem odmítli. Otakar Theer v dopise O. Šimkovi napsal o mladých literátech, kteří za ním přicházejí, že s nimi sice nemůže navázat takové přátelství, jaké jej pojí s ním (Šimkem) a Wojkowiczem nebo A. Novákem, ale zároveň že by si přál, „abych se stal centrem těchto duší“.⁹⁵ Arne Novák pak sám sebe v kontextu polemik o mladé generaci a její směřování označil za výhybkáře literárního vývoje. Proti tomu je Neumannova strategie – jakkoliv typově obdobná – značně odlišná. Ve zmíněném textu se vyjevuje hned nadvakrát. Neumann své seznámení s Apollinairovým manifestem vykládá takto: „A tuhle hodili mi přátelé oknem – futuristický manifest.“⁹⁶ A vedle toho už citované přehodnocení významu Karáskovy poezie odvozuje od Kodíčkovy recenze, jež pro něho znamenala „osvobodivé slovo“. Zde se vyjevuje onen rozdíl a ona strategie: Neumann sám svou pozici tematizuje jako pozici *učedníka* mladých a jako jejich staršího přítele – nikdy se sám sebe nesnaží postavit do role mluvčího mladého literárního hnutí, natož do pozice jeho vůdce. Nikdy se nestaví centrem jakéhokoliv uskupení a jeho stylizace jakožto žáka mladých je v jeho starších textech z roku 1913 důsledná. V polemice s Novákovým *Sestupem do podsvětí* to vyjádřil verbis expressis: „[...] nové snahy vyšly v nejednom směru vstříc mým tužbám, poučily mne – za což se nestydím, ač se zdá, že mladší lidé než já štítí se toho – a mým snům ukázaly možnost uskutečnění.“⁹⁷ Zejména v ranějších textech z roku 1913 je toto nalézání poučení u mladých skutečným východiskem vlastní publicistiky – některé texty jsou přímo přiznanou parafrází a rozvitím cizích myšlenek,⁹⁸ jindy se v Neumannových fejetonech cizí texty zrcadlí spíše nepřímě, ale přesto rozpoznatelně.

Jestliže F. Kautman velmi přiléhavě charakterizoval Neumannovy literární úvahy z první části moravského období jejich *tolerantností*, rok 1913 a příklon k programu nové modernosti znamená popření tohoto východiska a zřejmý nástup *netolerantnosti*, která bude Neumannovu publicistiku vyznačovat už natrvalo, jakkoliv netolerantnost modernistickou brzy vystřídá netolerantnost ideologická a třídní. Nejtypičtějším dokladem této netolerantnosti je právě ono rozdávání „ať zhyne!“ a „ať žije!“ ve výše zmiňovaném fejetonu *Otevřená okna*. Velmi charakteristicky se v tomto kontextu vrací obraz „literárního partyzánství“, od něhož se Neumann distancoval – údajně natrvalo – na podzim 1912; po otištění fejetonu jej Karel Čapek zaslal Otokaru Fischerovi s doprovodnou poznámkou, v níž označil Neumanna za „partyzána modernosti“. Na rozdíl od Neumannova traktování literárního partyzánství má samozřejmě tento přídomek dávaný Čapkem Neumannovi konotace navýsost pozitivní. Ovšem: onu netolerantnost či partyzánství nelze v dobovém kontextu vnímat negativně, naopak byla nutným jevem při probouzení nové moderny, a v tomto ohledu byla také u předválečného mládí obecná.⁹⁹ Důležitý je zde onen posun v Neumannově myšlení: od

⁹⁵ Dopis z 12. 9. 1912. In *Na paměť Otakara Theera*, op. cit., s. 77.

⁹⁶ NEUMANN, S. K. „Otevřená okna“; op. cit., s. 187.

⁹⁷ TÝŽ. „Moderna v podsvětí“; *Lidové noviny* 10. 10. 1913, č. 277, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 201-206. Citát na s. 204.

⁹⁸ Srov. TÝŽ. „Staré aktuality 2“; *Lidové noviny* 6. 3. 1913, s. 1-2, též in idem: *Stati a projevy IV* (Praha: Odeon, 1973), s. 290-296.

⁹⁹ Neumann sám o této nutnosti říká: „Poněvadž je [mladé literáty – pozn. M.T.] čeká boj, musí si přinášeti do něho vlastnosti, s nimiž vyhrávají se bitvy, tedy víru a nedůvěru, lásku a nenávisť, odvahu, partyzánství, a to vše v jakosti svěží a prudké, bezohledné.“ Viz NEUMANN, S. K. „Moderna v podsvětí“; op. cit., s. 201.

tolerance a podmíněného uznání všemu umění k *programově fundovanému rozlišení hodnot*, posun, který jej staví doprostřed mladých snah.

Nejpodstatnější zlom v Neumannově myšlení o literatuře zasahuje přímo samo východisko kritického soudu, individualismus, který Neumann zdědil z devadesátých let a který byl ještě na přelomu prvního a druhého decennia 20. století určujícím prvkem v konstrukci kritického soudu. Zřetelně se to projevuje, jak jsme viděli, i v recenzích z počátku desátých let. Připojení k mladé výtvarné a zejména literární moderně v roce 1913 znamená zásadní revizi tohoto východiska. Na podzim 1911 ještě psal o blíže neurčené literární mládeži, že se snaží různými artistními „kozelci“ „zakryti chudobu svého básnického ingenia“.¹⁰⁰ A asi rok poté si postěžoval, že nyní v umění „tvárná píle a teorie jest protežována na úkor celistvého ingenia“.¹⁰¹ Ale již v červnu 1913 naopak polemizuje s Mrštíkovým kritériem „iskrnosti“ a soudí, že „sebevětší talent ztroskotá, vzdá-li se předčasného tvárného úsilí, spokojí-li se s nalezeným a věří-li více svému ingeniu než uměleckému svědomí a houževnaté práci“.¹⁰² A posléze také odsuzuje „starou pověru“, jež „nadmíru přeceňuje význam ingenia“.¹⁰³ Již dříve Neumann zdůrazňoval volní stránku umělecké tvorby (CHLÍBCOVÁ 1976: 64), nyní je tato tendence zesílena a rozvinuta o zdůraznění teoretické průpravy, vzdělání, studia skutečnosti a zejména stavu umění. Umění je tak postaveno na úroveň jiných občanských řemesel, je zdůrazněna role metody (dobově podmíněné, sdílené) – i na úkor vzývání „geniality“ a individuálního tvůrčího činu, jelikož „tvárná píle a svědomitost činí i z prostředních talentů zjevy zajímavé“¹⁰⁴. Tento odklon od vypjatého individualismu je důsledkem přijetí bergsonovské představy o jednotě světa a života, o překonání romantického rozporu mezi světem a básníkem, což je vlastní celé mladé generaci. Nadále je samozřejmě tvorba přisouzena individuu, nakonec Neumann žádá osobitý tvar, ne netvůrčí aplikaci – to je také polemika s fillovským křídlem moderny. Klíčové je ovšem poznání vlivu doby a s tím současného stavu umění na uměleckou tvorbu. Důsledkem revize individualismu devadesátých let je přesunutí těžiště ze subjektu a na objekt, široce sdílený odpor k subjektivní a intimní lyrice a snaha o poezii objektivní, v níž by bylo – řečeno s Karlem Čapkem – pojetí individuality absorbováno pojetím světa.¹⁰⁵ V tom našli Čapkové Neumanna na podobné cestě už s jeho *Knihou lesů, vod a strání* s jejím příklonem k přírodní realitě. K. Čapek právě toto na Neumannově poezii oceňuje, když hovoří o tom, že přestává „poezie života žitého, subjektivního“ a přichází „poezie života živého“.¹⁰⁶

Zde se otevírá otázka, nejen co bylo v nové situaci zavrženo a přehodnoceno, ale také jaké elementy Neumannova dřívějšího myšlení o literatuře jej činily připraveným pro nové cesty. Především, jak upozorňuje Kautman (1966: 147), po napsání jádra *Knihy lesů, vod a*

¹⁰⁰ NEUMANN, S. K. „Viktor Dyk: Giuseppe Moro“; op. cit., s. 144.

¹⁰¹ TÝŽ. „Tři knihy básní“; op. cit., s. 146.

¹⁰² TÝŽ. „Generace“; *Lidové noviny* 6. 6. 1913, č. 153, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 171-175. Citovaný pasus na s. 171.

¹⁰³ TÝŽ. „Různé odpovědi“; *Lidové noviny* 12. 9. 1913, č. 249, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 196-201. Citát na s. 198.

¹⁰⁴ TÝŽ. „O zevních znacích básnické přeměny“; *Lumír* 43, 1915, s. 246.

¹⁰⁵ ČAPEK, K. „K nejmladší německé poezii“; *Přehled* 12, 1913, s. 104-105, 127, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 338-342. Citát ze s. 339.

¹⁰⁶ TÝŽ. „S. K. Neumann: *Knihy lesů, vod a strání*“; in idem *OUKI*, op. cit., s. 355.

strání na konci prvního desetiletí se Neumann ocitl v tvůrčí krizi a z této krize hledal východisko. Zatímco negativní odraz této básnické krize můžeme spatřovat v „přechodných sbírkách“ (ibid.) *Bohyně, svěťice, ženy a Horký van a jiné básně*, pozitivně se transformuje v literární a umělecké publicistice do představy obrody literatury, do konceptu – ovšem pouze zcela nejasně tušené – nové modernosti („možnost velikého obrození“). Ukázali jsme, že v zásadě totožné mínění o krizi literatury, o vyčerpání impulsů literární revoluce devadesátých let a potažmo hledání možností obrody je na přelomu prvního a druhého desetiletí 20. století široce rozšířené u kritiků různé orientace (Krejčí, Šalda, Novák) a je rovněž tím nejjobecnějším východiskem snahy spojit vlastní tvůrčí obnovu s nastupující mladou generací (Šalda, Theer, Novák). V tomto smyslu je Neumannův vývoj paralelou k vývoji zmíněných kritiků, rovněž vycházejících z 90. let. To můžeme považovat za jakousi obecnou připravenost pro adopci nových paradigmat.

Druhým důležitým předpokladem (a patrně důvodem, proč byl bratry Čapky do věci nové modernosti vtažen) byla jeho nejen kritická, ale především básnická polemika s uměleckým aristokratismem, jeho již od počátku nového století se datující distance od dekadence a artismu okruhu *Moderní revue*, z něhož vyšel, jakož pak i odklon od anarchistické individualistické vzpoury. V tomto naznačení revize individualismu, jak ji K. Čapek později vyhmátl v *Knize lesů, vod a strání* v oně představě „života živého“ v kontrastu s „životem žitým“, musíme spatřovat důvod, proč Čapkové Neumanna považovali za jednoho z iniciátorů mladé poezie.

Zmíněné předpoklady, které umožnily, aby se S. K. Neumann stal velmi platným příslušníkem předválečné moderny, se spolu s určitými rysy Neumannovy tvůrčí osobnosti, které byly na prahu jeho čtyřicítky již ustálené, závažnou měrou zasloužily o specifické místo, které Neumann svými texty zaujímá v rámci předválečných programových snah.

Důležitým rysem jeho publicistiky je její žánrové vymezení. Drtivá většina jeho textů vychází v rubrice fejetonu *Lidových novin*, v tom nedochází k žádné proměně a specifické fejetonové zarámování a stylizace zůstávají tytéž jako dříve. Oproti dřívějšímu období však zcela mizí reflexe konkrétních literárních textů, tedy nejvlastnější úkol literární kritiky, jehož se mladí nezřikají, jelikož jim umožňuje jak negativně, tak pozitivně hledat novou modernost. Neumann naopak na tuto část kritické činnosti rezignuje. Má to souvislost s překonáním etapy „tolerance“ a s tím, že v nové situaci patrně dosud nenalézá oporu pro kritický soud, soustavu kritérií adekvátní této své změněné pozici. Proto Neumannovy texty jsou mnohem méně než u mladých *hledáním* nové modernosti (jež je tak typické pro kritickou činnost Čapkovu nebo Langerovu), ale spíše *manifestací* jejího charakteru a jejích rysů. Někdy je kontakt s posuzovaným textem nahrazen kontaktem s textem vlastním, čímž se některé fejetony stávají (leckdy spíše nepřímým) komentářem vlastní básnické tvorby tohoto období (tedy především *Nových zpěvů*). Např. v titulním textu pozdějšího knižního sebrání předválečných fejetonů *At' žije život!* je přítomen implicitní komentář k básni *Dub* (vyšla *Almanachu na rok 1914*, pak v *Nových zpěvech*), jenž slouží k osvětlení vlivu bergsonismu na literární tvorbu. Hovoříme-li o manifestačním charakteru Neumannových textů a o tom, že se liší od hledání vlastního mladé generaci, vyjadřuje to i jinou jejich charakteristiku: nestojí zde v popředí žádná estetická spekulace nebo teoretické promýšlení nových cest moderního umění. Zato je velká pozornost soustředěna na společenský kontext nového umění. To souvisí velmi úzce

s publikem, k němuž se Neumann obrací – na rozdíl od poučeného a svým způsobem zasvěceného čtenářstva *Uměleckého měsíčníku*, *Volných směrů* nebo *Scény* píše Neumann do *Lidových novin* pro čtenáře pro umělecké otázky v podstatě nezaújaté. Tím jeho texty získávají význačně funkci osvětovou a propagační pro nové umění. Onen osvětový aspekt, působení na čtenáře ve smyslu zbavení se předsudků vůči novému umění, nalezení pozitivního poměru k němu prostupuje snad všechny fejetony sebrané v knize *Ať žije život!* Zde spočívá také největší Neumannův význam v rámci předválečného programového kvasu – v tom, že se stal nejagilnějším, nejpilnějším a také nejtemperamentnějším obhájcem, propagátorem a popularizátorem mladých uměleckých snah před širším publikem. Ačkoliv Neumann vnáší svými fejetony jen málo zásadně nových aspektů do programových diskusí a z velké části rozvíjí spíš myšlenky, které mladí otevřeli již během roku 1912 a počátku roku 1913, případně se dává inspirovat texty v zahraničních modernistických časopisech, přece se dostává do samého středu programových bojů. Nebyla to proto jen planá chvála, jestliže mu K. Čapek v dubnu 1914 napsal v dopise, že „jste to dnes Vy, o kom mladí lidé mluví [...] skutečně, diskuse se točí kolem Vás, a ne kolem nás, Kodíčka, Taussiga, mne atd., a také starší se Vámi zabývají nejvíce ze všech“.¹⁰⁷

Skutečnost, že Neumann sám většinou nevnáší do předválečné diskuse nová témata, neznamená ovšem, že není jeho vklad do této diskuse osobitý, že jeho řešení některých otázek nejsou specifická. Právě opak je pravdou; přitom to specifické je většinou také osobnostní, je podílem Neumannovy názorové kontinuity na této nové etapě jeho díla.

Většinou Neumannových předválečných statí se vinou odkazy na civilní ráz nového umění a na umělcovo občanství (byť termín civilismus zatím nezaznívá). Asi poprvé se objevují v jedné z nejzávažnějších Neumannových statí, již zmiňované *Ať žije život!*, částečně patrně jako ohlas Kodíčkovy recenze Theerových *Úzkostí a nadějí*, v níž je kritérium civilního života položeno jako jedno z kritérií základních (ovšem samo heslo „zcivilnění“ přejímá Kodíček patrně od Josefa Čapka). Na druhou stranu právě rozvíjení konceptu civilního umění v Neumannových předválečných statích je z největší části pokračováním jeho starších názorů. Je přímým pokračováním jeho boje proti aristokratické výlučnosti a velekněžství v umění, jež zdvihl již na konci 19. století ve jménu Anarchie. Svůj odpor vůči umění pro umění, proti jeho stavění mimo život vyslovil výrazně Neumann v roce 1899 ve své známé statí *Individualism umění*, kde v polemice s Jiřím Karáskem ze Lvovic syntetizoval představu umění jako výlučně individuálního činu s jeho fungováním v lidské společnosti, a tedy také s jeho sociální užitečností, a vůbec vyzdvihl vzájemný kontakt mezi životem a uměním („Umění bude oplodněno poznáním života a život se promění v umění krásně žít!“).¹⁰⁸

Jmenuje-li se klíčová stať jeho předválečného literárního angažmá *Ať žije život!*, musíme to vnímat jako aktualizaci tohoto starého tématu v nové situaci; v situaci, kdy se nová generace jala obdobným způsobem razantně zúčtovat se stále žijící představou umění jako úniku od života dne. Pokud se tedy Neumann v tomto připojuje k mladým snahám, je to zcela v logice jeho vývoje. Tato souvislost mezi ním a mladými, společná polemika proti

¹⁰⁷ Dopis datovaný editory po 24. dubnu 1914. Viz Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 90.

¹⁰⁸ TÝŽ. „Individualism umění“; *Rozhledy* 9, 1899, s. 91-95, též in idem: *Rozumění umění*, op. cit., s. 34-39.

dekadentním a novoromantickým tendencím, je souvislostí nejzákladnější. Ne náhodou proto Čapkové v pozvání do *Almanachu* zdůrazňují opoziční charakter nového básnického hnutí právě vůči *Moderní revui* a Šaldově *České kultuře*. Je pozoruhodné, že zatímco útoky na tento okruh představ o umění prostupují s velkou četností stati Neumannovy i mladých literárních kritiků, polemika s realismem a naturalismem, která doplňuje s nemenší razancí útoky na nový romantismus u mladých, u Neumanna prakticky absentuje.

Představa *zcivilnění* nového umění jako odvržení umělecké výlučnosti a estétství ve prospěch příklonu k životu (a ovšem: „život jsou tyto chvíle zde“)¹⁰⁹ je společná celé předválečné moderně. U mladých je samozřejmým důsledkem přítakání přítomnosti. Avšak pouze u Neumanna je tak důsledně rozvíjena a položena přímo jakožto sám základ nového umění, jako jeho nejvlastnější smysl. Tímto postavením civilního charakteru nového umění ve střed svého uvažování o něm dává Neumann smysl svému vývoji a tím i svému renouveau. To ostatně je strategie, kterou zopakuje znovu po válce, když program proletářského umění, své další renouveau, postaví v rozporu s představami mladé generace na základy předválečného civilismu, dáváje tak opětovně rovněž smysl svému vlastnímu vývoji.

Neumann své kontinuitní pojetí nového, civilního umění vyjadřuje také v představě o „uzrání moderny“. Tato představa se u něho poprvé objevuje v červenci 1913 a není zcela jeho vlastní, nýbrž je převzata od Johanna Schlafa, jehož monografie o Whitmanovi a Verhaerenovi Neumann komentuje.¹¹⁰ Neumann vzal tezi o uzrávání moderny plně za svou právě proto, že dávala dobrý smysl jeho vývoji. Proto pak také pro něho nebylo těžké (na rozdíl od Theera) reflektovat vlastní minulost a tvůrčí vývoj, vyložit jej jako řízený zákonitostmi vývoje moderního umění. Tuto reflexi načrtl v několika svých textech, ale nejdůkladněji ji podnikl ve stati *Dva almanachy*,¹¹¹ kde postavil do protikladu na jedné straně *Almanach secese*, který redigoval v roce 1896, a čerstvě vydaný *Almanach na rok 1914*. Posun, který nastal mezi těmito dvěma zvolenými mezníky a který v nové situaci velí Neumannovi starší z obou publikací bagatelizovat a vykládat jako produkt mladistvé naivity, zbytečný a nepodařený, a naopak fedrovat pro nový almanach, který „je mně vzácnější“, je totožný s oním posunem, který jinde nazývá „od moderny hypochondrické k moderně zralé“¹¹².

Konstituování civilního umění tedy není nic méně a nic více než právě toto uzrávání moderny, chápané jako nutný vývoj evropského umění. Zde staví bokem prvního z věrozhvěstů civilního umění, Američana Whitmana, jakožto rasového génia a ilustruje tento vývoj příkladně na uměleckém vývoji Verhaerenově. Uzrání moderny je také zrození nového typu umělce: umělce občana. „*Kde básníci milují zemi a život na ní ve všech jeho mocných projevech, kde básníci nechtějí zavíratí oči před hrůzami katastrof a konflikty ras a tříd, jako jich nezavírají před velikolepostmi civilizace a harmoniemi vycházejícími z lomožů práce, tam zrození básníka občana jest jen otázkou času. A zrození básníka občana bude znamenati*

¹⁰⁹ TÝŽ. „Soudobá krása“; *Lidové noviny* 9. 6. 1914, č. 157, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 252-257. Citát ze s. 253.

¹¹⁰ TÝŽ. „Moderna“; *Lidové noviny* 25. 7. 1913, č. 201, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 176-180.

¹¹¹ TÝŽ. „Dva almanachy“; *Lidové noviny* 21. 10. 1913, č. 288, s. 1-2, 30. 10. 1913, č. 297, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 206-216.

¹¹² TÝŽ. „Odvaha k experimentu“; *Lidové noviny* 4. 11. 1913, č. 302, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 223-228. Citovaný pasus na s. 225.

*konečné uzrání moderny, vrchol, z něhož západní svět sestoupí jen, aby se vydal na cestu k nové společnosti...*¹¹³

Zde je nejen podána charakteristika civilního umění básnického, ale zároveň tento citát ukazuje něco zásadnějšího. Ukazuje především, že civilní umění (tedy civilismus) je pro Neumanna synonymní s pojmem (zralé) moderny (modernismem). Ve zmíněné stati *Dva almanachy* vyložil Neumann svou snahu z roku 1896 jako úsilí představit pod pojmem *secese* celý rozsah moderny zrozené na počátku devadesátých let, v té době se již diferencující; programové fejetony shrnuté do knihy *Ať žije život!* jsou pak paralelním úsilím o novou modernu, o novou syntézu nového umění (srov. KAUTMAN 1966: 167), nyní uskutečněnou pod vlajkou umění *civilního*. Jak bylo řečeno, Neumann v předválečných statích nikdy nepoužívá termínu *civilismus*, objevuje se až v jeho textech pozdějších. Klíč k pochopení této skutečnosti nám dává sám Neumann, když obhajuje, že moderna existuje a že „není pouhým ismem“.¹¹⁴ Potažmo také civilní umění není pouhým ismem: to je patrně důvod, proč nenalzáme v této době pojem *civilismus* – jako vyznačení syntetického charakteru civilního umění coby nadřazeného jednotlivým pomíjejícím a omezeným (byť vážným) směrům a teoriím, tehdy hojně starší kritikou posmívaným ismům. Toto pojetí nové modernosti jako širokého proudu různých snah, které se navzájem doplňují, přejímá Neumann od Čapků, kteří je proboujovávají už na jaře 1912 v polemice s fillovským křídlem Skupiny výtvarných umělců. Stejně jako K. Čapek nepřímou polemizoval s E. Fillou již ve své *Úvaze korektivní* slovy o tom, že novému umění nelze klást meze, tak o dva roky později, na jaře 1914, kdy vrcholí rozkol v mladé výtvarné moderně, S. K. Neumann již otevřeně odmítá „picassismus“ fillovského okruhu jako blud (anebo „pohodlné uvelebení se v lenošce“). Proti tomu staví opět ono také čapkovské přesvědčení o moderním umění jako širokém proudu bez hranic, který však má u Neumanna svou vinětu: umění civilní. „Ve skutečnosti jest nám dnes však sympatické právě to neestetické, civilní pojmání světa, které tkví v základech *všeho* nového umění.“¹¹⁵ Polemika s *Uměleckým měsíčníkem* v květnu 1914 tak poskytla Neumannovi příležitost nejen vyložit v intencích čapkovského křídla generace moderní umění jako měnivý a neohraničitelný proud, ale zároveň i vyznačit v této jeho různosti to, co jej činí skutečně novou modernou – a to je u Neumanna v souladu s jeho koncepcí zrání moderny a uměleckého vývoje právě ono občanství stojící v kontrastu k estetství pomíjející etapy.

Takto tedy Neumann svým konceptem civilního umění nejen spojuje různé tendence v novém umění pod společným jmenovatelem, ale také zvýrazňuje logiku své účasti na něm přesně v těch konturách, které jí dávají bratři Čapkové již svým pozváním Neumanna do *Almanachu* a které zřetelně sám Neumann vnímá jako přesné a určující.

Postavení specificky neumannovsky koncipovaného civilního charakteru jako primárního rysu nového umění má v Neumannově kritickém myšlení nejrůznější konsekvence, které znamenají určité posuny akcentů a osobité modifikace některých otázek, které řeší také mladí kritikové v posledních dvou letech před válkou. Můžeme to pozorovat v polemice s tradicionalismem (hlavně po Novákově vystoupení): Neumann více zdůrazňuje logiku

¹¹³ TÝŽ. „K nové poezii sociální“; *Lidové noviny* 14. 11. 1913, č. 312, 18. 11. 1913, č. 316, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 216-222. Citát na s. 222.

¹¹⁴ TÝŽ. „Moderna“; op. cit., s. 180.

¹¹⁵ TÝŽ. „Kubism čili aby bylo jasno“; *Lidové noviny* 5. 5. 1914, č. 123, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 248-252. Citáty na s. 250, 251. Zvýraznil M. T.

vývoje a zákonitost zrození nového umění ve sledu proměn a reakcí, jeho kontinuitnost; naproti tomu mladí se soustředí vždy především na vytyčení zásadní novosti a odlišnosti oproti „starému“ umění, na proklamaci diskontinuity. Podobně získává svůj specifický neumannovský valér pojem „práce“; u mladých jeden z pojmů, které odkazují především na tvárné úsilí, je u Neumanna jedním ze základních příznaků civilnosti nového umění. V jeho textech se neustále vrací obraz básníka občana vedle občana inženýra, řemeslníka nebo jiného pracujícího člověka – do popředí je tu tedy postavena etická hodnota práce jako občanského činění, jako také „řemesla“ (viz kap. II.2.2.). Podobně mohou získávat osobitě formulovanou argumentační podporu v Neumannových programových fejetonech i základní otázky, před nimiž předválečná moderna stojí, ať jde o problémy tvárnosti nového umění, volného verše, ukotvení umění k současnosti, jeho mezinárodního charakteru. V zásadě ovšem v těchto hlavních uzlech programových diskusí Neumannův přístup konvenuje názorům zastávaným mladými kritiky.

S civilním charakterem nového básnictví se ovšem pojí jedna otázka, kterou Neumann tematizuje na počátku roku 1914 a která jako taková není kritickými mluvčími mladé generace pokládána. A znovu, i tato otázka je především dědictvím Neumannova předešlého vývoje, je jeho utkvělým tématem od doby jeho příklonu k anarchismu. Je to otázka vztahu umění a společnosti, v tom také sociální funkce umění. K těmto problémům se Neumann vyjadřuje již na konci devadesátých let a věnuje se jim pak trvale i v dalším období;¹¹⁶ v nové situaci je nasvědčuje nově v kontextu své představy civilního umění. Už v listopadu 1913 ve fejetonu *K nové poezii sociální* vyjádřil přesvědčení, že „nová poezie bude sociální“. To u Neumanna ovšem v protikladu k F. V. Krejčímu, se kterým zde patrně skrytě polemizuje, neznamená tendenčnost literatury (která je mu už od devadesátých let něčím vnějším, co se nepodílí na umělecké hodnotě), ale to, že „bude oslavou kolektivního moderního ducha, kolektivní práce dnešní a kolektivních konfliktů rasových a třídních“.¹¹⁷ V tom ještě Neumann říká v podstatě totéž, co měsíc předtím Karel Čapek v polemice se Šaldou – totiž že nová poezie se neštítí žádných faktů a zobrazí i skutečnosti charakteristické pro současnou civilizaci, tedy že „individuální city, vášně a bolesti“ nejsou nic víc „než hromadná hnutí, než myšlenky konkrétně působící, než práce, než život dějící se před očima všech“.¹¹⁸ V dubnu 1914 ve stati *O poměru umění k lidu* opět rozlišuje mezi sociálním duchem a tendencí. Avšak zároveň v tom, že básníci ukážou kolektivní síly „v nitru davů pracujících“ a celou objektivní skutečnost, vidí možnost, že „působiti budou revolučně svým uměním“. Stojí zde tedy „krásná úloha“ – „povzbuzovat v dnešní tvorbě zítřejšího ducha“.¹¹⁹ Pokud se umění má podílet na proměně světa (ovšem opět nikoliv svou tendencí, ale svým „duchem“), je-li mu připisován podíl na budování nové budoucnosti, je to výrazně avantgardní prvek v Neumannově myšlení. Přitom tolik nezáleží na tom, že ani zde není Neumann originálním myslitelem, ale jen parafrázuje myšlenky Charlese Alberta. Přece tak vnáší do předválečné

¹¹⁶ Srov. NEUMANN, S. K. „Individualismus umění“; op. cit. TÝŽ. „Umění a lid“; *Akademie* 3, 1898, s. 74-77, též in idem: *Rozumění umění*, op. cit., s. 29-33.

¹¹⁷ TÝŽ. „K nové poezii sociální“; op. cit., s. 221.

¹¹⁸ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *Přehled* 12, 1913, s. 53-54, též in idem: *OUK I, OP. CIT.*, s. 334-336. Citát ze s. 336.

¹¹⁹ NEUMANN, S. K. „O poměru umění k lidu“; *Lidové noviny* 23. 4. 1914, č. 111, s. 1-2, též in idem: *Rozumění umění*, op. cit., s. 243-248. Citát na s. 247

programové diskuse téma, které mladí kritikové v této podobě nereflektují. Otázka sociálního kontextu nového umění je u mladých kromě oné všeobecně sdílené představy o zobrazení všech skutečností vlastních moderní civilizaci přítomna většinou v názoru, který stojí jako nejjobecnější avantgardní princip taktéž v základě Neumannova uvažování, totiž v představě moderního umění jako něčeho, co je „před dobou“ v tom smyslu, že soudobá společnost na ně není připravena, že se teprve musí pro moderní umění vychovat.¹²⁰ Jinak se mladá generace vyznačuje nezajmem o konkrétnější společenské působení literatury, je příliš zaujata řešením estetických problémů nového umění, což odpovídá určujícímu vlivu kubismu, který také byl k těmto otázkám na rozdíl od německého expresionismu nebo italského a ruského futurismu lhostejný (viz FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ 2000: 27). Na rozdíl od mladých byl Neumann svým vývojem připraven aktualizovat svou starou (anarchistickou) představu umění sociálně užitečného v kontextu nové umělecké moderny a přinést tyto myšlenky do předválečných diskusí. Okolnosti, za kterých k tomu došlo, způsobily, že nově a s novou brizancí byla aktualizována tato problematika až v jiné situaci po roce 1918.

Jiné domyšlení obecně sdíleného názoru, že nové básnictví má zobrazit (a odrazit) všechny civilizační skutečnosti, stojí v základě dalšího výrazného Neumannova přínosu v hledání nových možností básnictví. Jde o otázku „technické krásy“, vpádu moderních vynálezů, objevů a strojů do literatury. V Neumannových textech stále se opakující okouzlení poetickými možnostmi technických vynálezů, které mu v první řadě představují onu novou, netradiční, „neuhlazenou“ krásu („poklad, jenž se nám náhle otevřel“)¹²¹, má paralelu ve futuristické oslavě techniky a strojů, asi nejvýznamnější paralelu futuristických programů v naší literatuře. Je zřejmé, že ze společného východiska si Neumann – v rámci předválečné moderny v míře, jež nemá obdoby – vzal smysl pro věci dosud považované za „nepoetické“ – v provokativní zkratce toto odhodlání vnést dosud pomíjené oblasti skutečnosti do poezie vyjádřil ve fejetonu *Otevřená okna* slovy: „Ať žije: mašínism, sportovní hřiště, Frišterský, Českomoravská strojírna, Ústřední jatky, Laurint a Klement, krematorium, budoucí kimenatograf, cirkus Henry, vojenský koncert na Střeleckém ostrově a ve Stromovce, světová výstava, nádraží, umělecká reklama, železo a beton!“¹²² Ovšem aspoň v programové rovině proklamovali otevření literatury všem výdobytkům lidské vynalézavosti také všichni příslušníci čapkovského křídla generace (čímž se odlišovali od názorů F. Langera). Rozdíl je v tom, že mnohem větší pozornost u nich na sebe strhává problematika korelace moderní doby a civilizace v literárním díle, jeho schopnost vyjádřit její tempo a rytmus, její vnitřní a podstatnou kvalitu. Toto je pro ně otázka primární, podstatnější, před níž ustupují do pozadí jejich kritické reflexe vnější atributy moderní civilizace (J. Kodíček: „nejomylnější jest adorování aeroplánů atd.“)¹²³. Na srovnání Neumannova a Čapkova přístupu tento rozdíl vyjádřil F. Kautman (1966: 154) tak, že „Čapkům bylo futuristické opojení technickou krásou

¹²⁰ Zdůraznění výchovy a vzdělávání publika, úkolu „vytvořit obec kulturní“ se objevuje také již v prvním z Neumannových fejetonů sebraných později do *Ať žije život!* Viz NEUMANN, S. K. „Generace“; op. cit.

¹²¹ NEUMANN, S. K. „Různé odpovědi“; op. cit., s. 196.

¹²² TÝŽ. „Otevřená okna“; op. cit., s. 191.

¹²³ KODÍČEK, J. „Dnešní literární snahy“; *Scéna 2*. půlročník, 1913, s. 16. Srov. s tím slova Neumannova: „nepřeje si [nové básnické hnutí – pozn. M. T.] nic tak vroucně jako oslavovati slovem básnickým technické činy. Naše nové básně budou se jmenovati Transatlantik, Monoplán, Vodovod, Tunel, Viadukt.“ Viz NEUMANN, S. K. „Různé odpovědi“; op. cit., s. 196.

bytostně cizí, proto jim byl bližší unanimitas, soucitně se sklánějící k ‚poníženým a uraženým‘ v této přetechnizované společnosti“. Ovšem ani u Neumanna nelze uvažovat přímo o přijetí futuristického náhledu na technické vymoženosti. J. Stromšík (2002: 32-36) upozornil, že genuinní futuristická oslava techniky směřuje k obrazu nadčlověka, k výboji či dobývání moci, což je Neumannovi cizí (Stromšík pracuje s básnickým materiálem). I v Neumannových programových statích je oslava techniky spojena naopak s demokratizací, s whitmanovským společenstvím lidí a především s pojmem práce, který je jedním z ústředních pojmů jeho koncepce civilního umění.

M. Blahynka (1982: 112) napsal v přehledu Neumannova literárněkritického úsilí o jeho vztahu k Čapkům před válkou, že „se tehdy hlásili k jeho koncepci nového umění a viděli v něm svého uměleckého vůdce; proto ho pozvali k účasti v Almanachu na rok 1914“. Je to závěr typický pro část české marxistické literární historie, která chtěla vidět v Neumannovi iniciativní osobnost předválečného programového vření, v němž viděla již ohlašovat se směřování k socialistickému umění. Nicméně, je zřejmé, že iniciativa stála na straně mladých modernistů, kteří promýšleli otázky nového umění už v době, kdy se k němu Neumann vyjadřoval se značnou rezervou (a to i v době, kdy byl pozván do *Almanachu*). Proto spíš platí, že Neumann nejdříve hledal poučení u mladých než naopak; teprve v průběhu roku 1913 – a to postupně – vytváří svou osobitou koncepci civilního umění, a stává se tak platným členem moderny, nikoliv snad jejím vůdcem. O tom vypovídá nejlépe korespondence bratří Čapků s Neumannem: pokud je zde komentována Neumannova esejistika, děje se to vždy v rovině oceňování jejího významu propagačního, osvětového, toho, jak účinně „fedruje“ věc nového umění,¹²⁴ zejména mezi širokou veřejností. Naopak skoro neustává v dopisech z Prahy do Bílovic chvála Neumannových básní, jež jsou považovány za to nejlepší z české modernistické literatury. Právě k nesmírnému významu Neumannovy poezie jako uskutečnění programových postulátů nové moderny, nikoliv k Neumannovu dílu programotvornému, k tomu, že by jí otevíral nové obzory, směřuje výrok K. Čapka: „Vždy bych chtěl raději platit za Vašeho než za Theerova.“¹²⁵ Platí tedy bezpochyby to, co o Neumannově účasti na hnutí nové moderny říkají J. Brabec a E. Strohsová (CHLÍBCOVÁ 1973: 164): „Hlavním Neumannovým přínosem novému hnutí byla tvůrčí realizace jeho vlastních podnětů, jak ji představují *Nové zpěvy*.“

¹²⁴ Dopis z 15. 9. 1913. Viz *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit. s. 58.

¹²⁵ Dopis datovaný editory po 24. 4. 1914. *Ibid.*, s. 90.

2. Hledání programu

Období několika málo let před vypuknutím první světové války (roky 1912-1914) je časem rozvinuté programové aktivity; a to v míře, která se už nebude v kritickém díle tehdejšího literárního mládí nikdy opakovat. Tento aspekt se projevil nejen ve specifickém žánru programového eseje, ale postupoval veškerou publicistiku mladých kritiků: od divadelních recenzí po polemické glosy, od redakčních poznámek po referáty o nových výstavách. Přitom zde ovšem nešlo o program jako „návod“ k vlastní umělecké tvorbě. Neboť, jak říká Josef Čapek (a v tom byla vesměs mezi mladými shoda), „umění nikdy nedělá se z teorie“.¹ Nová literární moderna je tak otevřena každé umělecké iniciativě, všemu novému, objevitelskému, dobývacímu a výbojnému, všemu, co se rodí z „dnešního světového citu“²; program této moderny pak není nic než reflexe těchto výbojů moderního umění a jejich předpodstatnění ne v návod či vzor, ale v povzbuzení.³

V základech nové moderny tedy nestojí program, ale nové umění, z jehož reflexe se program rodí – přitom ovšem jde především o umění francouzské, klíčovou roli hraje kubistická éra Pabla Picassa a Georsege Braqua. Význam programové kritiky pak spočívá také v tom vyznačit souvislosti jednotlivých moderních „ismů“, ukázat v různosti moderních snah jednotící prvky, ukázat možnosti *stylu*. Veškerá tato programová činnost se ovšem neodehrávala ve vzduchoprázdnu, nýbrž v konkrétní situaci českého umění a české literatury počátku desátých let – a proto byla přirozeně vyhrocována proti tehdy etablované normě, proti dědictví Moderny devadesátých let, tedy proti umění secesnímu.⁴

2.1. Život a styl. Dvě moderny

Polemiky, které se odehrávaly od jara roku 1913 a vrcholily až koncem tohoto posledního předválečného roku, mají – jak jsme ukázali – zásadní význam pro nové rozvržení literárního pole a pro zformování generačního vědomí u mladé generace; zároveň ovšem jsou ze strany této mladé generace prostředkem vyostření konfrontace vůči dědictví estetiky konce století, a to zejména v tradicionalizované a klasicizující podobě, jak se s ní setkávají v desátých letech. Předválečné diskusi stojí v základu záměrné zpolemičtění programových postulátů nového umění, které jsou jinak rozvíjeny již od jara roku 1912. Kudy se toto zpolemičtění bude ubírat, vyznačili bratři Čapkové již v prosinci 1912 v dopise, jímž zvali S. K. Neumanna k účasti na připravovaném *Almanachu na rok 1914*. Vymezili zde nové básnické hnutí negativně vůči dvěma etablovaným skupinám: vůči okruhu *Moderní revue* na jedné straně a vůči Šaldově *České kultuře* na straně druhé.⁵ Tím byly vymezeny strany sporu.

¹ ČAPEK, J. „Úkoly uměleckého časopisu“; *Volné směry* 17, 1912-1913, s. 296.

² *Ibid.*, s. 295.

³ Srov. ČAPEK, K. „Několik nových dramát francouzských“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 110-113, 215-218, 2. půlročník, 1913, s. 69-73, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 284-297.

⁴ V širokém významu toho termínu (viz KUDRNÁČ 1997).

⁵ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918* (Praha: NČSAV, 1962), s. 50.

František Kautman (1966: 155) soudí, že „kdyby se byl Šalda nedostal s Karlem Čapkem do nešťastné polemiky o Flauberta, která přerostla v zásadní spor o otázky poměru tradice a současnosti, mohl Šalda jít s hnutím, které předtím sledoval se sympatiemi“. Avšak polemika o Flauberta byla jen rozbuškou, která vyřešila latentní napětí, které existovalo mezi Šaldou a mladými literáty již delší dobu (vypovídá o něm nejlépe zmiňované vymezení sporných stran v dopise z prosince 1912). Svým způsobem byly tato a všechny přidružené polemiky nutné jakožto konfrontace dvou neslučitelných koncepcí; personalizace sporu mezi Šaldou a Čapkem, jak ji podává některá starší literatura (FORST 1968; ČERNÝ 1969), spíše zastírá tuto dějinnou logičnost střetu, než aby ji pomáhala vysvětlit.

Střet mezi Šaldou a mladými má dva aspekty. První z nich je ukotven pevně v literární situaci těsně před první světovou válkou: je jím na jedné straně Šaldova uzavřenost novým impulsům v literárním vývoji, na druhé straně potřeba mladých vymezit své místo v literárním prostoru právě vůči Šaldovi jakožto vůdčí kritické osobnosti českého literárního života. Je to aspekt, který bychom mohli chápat jako pragmatický. Druhý aspekt sporu je paradigmatický: je to střet „antimoderní (umělecké) moderny“ (srov. STROMŠÍK 2002: 21) s modernou novou, se zárodkem avantgardy.⁶ Oba tyto aspekty sporů z předválečných let (a to mladých nejen se Šaldou, ale i s okruhem *Moderní revue*, s Milošem Martenem aj.) jsou neoddelitelné a navzájem se podmiňují.

Felix Vodička (1967: 23-25) nalézá Šaldu v období před válkou ve stavu stagnace; jejím důvodem je podle něho „krize dynamické kritiky, jež se začíná proměňovat v kritiku regulující“. Podle Vodičky Šalda „zužoval ve skutečnosti akční rádius svého působení, ztrácel kontakt s realitou, možnost působit na její přeměnu, stával se zajatcem své fikce“. Tento proces proměny Šaldy z dynamického kritika v kritika regulujícího, který se z této nutnosti srazí s novou modernou, popisuje M. Suchomel (2001: 122) pomocí Foucaultovy dichotomie stylu a kódu: kód je zde styl, který se ze své původní individuálnosti posouvá k vznesení nároku všeobecné platnosti.

Posun v Šaldově kritice na počátku nového století k pozici regulující kritiky se odráží mimo jiné ve snaze podat místo dosavadních kritických analýz, svázaných příliš s posuzovaným dílem a svou dobou, práce trvalejší hodnoty a závažnější platnosti. Jde nejen o sebrání esejů v *Bojích o zítřek* (1905), ale také o rozsáhlou přednášku *Moderní literatura česká*, proslovenou a knižně vydanou (hned ve dvou vydáních) roku 1909. Šaldova přednáška

⁶ Proti tradičnímu termínu „předválečná moderna“, kanonizovanému zejména prací E. Strohové (1963), se nověji hovoří o uměleckém hnutí před první světovou válkou také jako o předválečné avantgardě (srov. HOLÝ 2000). Sama kategorie avantgardy bývá charakterizována různě (srov. SLOVNÍK...1984: 37; CHVATÍK 2004: 120-123; STROMŠÍK 2002: 19-21; LEXIKON TEORIE...2006: 53-55). Je přitom zřejmé, že předválečné umělecké snahy do jisté míry v protikladu ke „klasické“ moderně fin de siècle předjímají některé kvality připisované avantgardním hnutím, zejm. radikální odpor k tradici, přesvědčení o své „předsunuté“ pozici vůči soudobé společnosti, určitou míru organizovanosti, pozitivní přijetí technické civilizace. Avšak zároveň je předválečnému hledání nové modernosti zcela cizí spojení umělecké revoluce s proměnou společnosti, což bývá považováno za klíčovou charakteristiku avantgardy; je zcela zaujato uměleckými otázkami a sociální otázky ignoruje (popř. někdy dokonce dospívá k manifestativnímu ztotožnění s měšťáckou společností jako kontrastu se stylizací odtrženosti od všednosti ve starší poezii – srov. básně S. K. Neumanna *Jarní neděle z Nových zpěvů*). Rovněž nelze v případě předválečného hledání programu hovořit o programu jasně formulovaném, ani o vyhraněné ideologii ad. Proto v této práci pracujeme s pojmem „předválečná moderna“; termín avantgarda vyhrazujeme meziválečné levicové avantgardě.

má právě proti dosavadní převahou analytické práci kritikově podat syntetizující pohled na vývoj české literatury, především od devadesátých let. Autor tady rozlišil ve vývoji literatury tři stádia: 1. je to „literatura epigonská, která žije ze starých forem, vyplňuje staré formy jakým takým životem“; 2. „proti této literatuře epigonské a šablonovité, odkrvené a neplodné, vzbouří se život“ – toto stádium je negativní, umění zde ustupuje životu; Šalda je pojmenovává jako naturalistické; 3. stádium „jest východ z této negativnosti ke kladné stylisaci, k vlastním hodnotám formovým“.⁷

Klíčovým pojmem je tady *stylizace* a potažmo *styl*. Jsou to pojmy, jejichž pomocí se snaží Šalda nejen ve zmiňované přednášce, ale i v některých statích zařazených do knihy *Duše a dílo* (1913) a jinde pojmenovat hodnoty v novější literatuře, které mu představují především díla Březinova, Sovova a Růženy Svobodové. Tyto hodnoty se mu na počátku dvacátého století stávají oním etalonem, nad nímž se utváří regulující povaha jeho kritického působení. Avšak k této kodifikaci určitého typu literární tvorby a ke specifickému pochopení pojmů *styl* a *stylizace* dospívá Šalda od počátku devadesátých let delším vývojem. Povaha tohoto vývoje také naznačuje ve svých konstantách i ve svých proměnných, proč nakonec Šalda přes prvotní uvítání mladé generace na počátku druhého desetiletí musel stát v opozici k jejímu programu nové moderny.

Příznačně poprvé se věnuje pojmu *stylu* už v jednom ze směrdatných textů devadesátých let, v *Syntetismu v novém umění* (1892). Polemizuje s představami o možnosti obecného stylu ve „staré“ společnosti, ve které není společenské jednoty, a zakládá jeho koncepci výlučně individualisticky jako „souboru znakově-osobních momentův estopsychologických“. Jinak řečeno, styl je pro Šaldu „psychologickým znakem“,⁸ a proto podle něho nelze rozlišovat dobrý a špatný styl: styl „buď je nebo není“⁹. Mezi formou a stylem leží téměř rovnítko. Představené pojetí je polemikou s lumírovským l’artpourel’artismem, s představou literární formy jako předem dané (jako kadlubu), racionálně utvořené a opakovatelné, protože nakonec pouze materiální, vnější, naplněné teprve básnickou myšlenkou. U Šaldy, jakož i u jiných kritiků vystupujících na počátku devadesátých let je důraz kladen naopak na osobitost a neopakovatelnost stylu, na jeho adekvátnost jedinečnému obsahu (LANTOVÁ 1969: 55-56). Proto v devadesátých letech Šalda, když hovoří o stylu, říká často jedním dechem „nový“ nebo „svůj“, anebo naopak hovoří o daných typech, formulích, schématech, které je třeba opustit, jelikož nedostačují „karakterovému já básníkovu“.¹⁰ Tak se už na počátku devadesátých let vytváří v Šaldově kritickém myšlení kontrast mezi *umělcem*, který je individualitou a dovede realitu zmocí svým charakteristickým způsobem, dovede vytvořit skutečný styl, tj. „styl individuální“¹¹ nebo „ryzí“, a *spisovatelem*, který je přemožen látkou, nedokáže jí vtisknout své já, anebo je dokonce epigonem, kterého vyznačuje to, že

⁷ ŠALDA, F. X. „Moderní literatura česká“ [1909]; in idem: *Studie z české literatury* (Praha: ČS, 1961), s. 41-42.

⁸ TÝŽ. „Synthetism v novém umění“; *Literární listy* 13, 1892, s. 1-3, 25-27, 49-51, 67-70, 87-89, 103-105, 121-122, 140-142, též in idem: *Kritické projevy 1* (Praha: Melantrich, 1949), s. 11-54. Citát ze s. 33.

⁹ *Ibid.*, s. 38.

¹⁰ ŠALDA, F. X. „Fr. Táborský: Melodie“; *Literární listy* 15, 1894, s. 235-238, též in idem: *Kritické projevy 2* (Praha: Melantrich, 1950), s. 110-114. Citát na s. 112.

¹¹ TÝŽ. „Antonín Sova: Vybouřené smutky“; *Literární listy* 18, 1897, s. 205-208, též in idem: *Kritické projevy 3* (Praha: Melantrich, 1950), s. 249-257. Citát na s. 250.

„nerepresentuje žádný typ, žádný styl, nic, co má barvu, profil, relief“¹², jen vyžívá cizí formy. V pozadí tohoto roztřídění stojí přesvědčení, že „v umění záleží jen na té duši, na tom subjektu, který zrcadlí okolí určitým, svým, typickým způsobem“.¹³

Styl je tedy v této fázi radikálně individualizován, což znamená psychologizován. A Šaldovi jako generačnímu kritikovi slouží k polemickému vymezení nové literatury (syntetismu) nejdříve vůči lumírovskému pojetí umění a jeho epigonům, tzn. proti vnějškovému formalismu, později čím dál výrazněji také vůči realismu a naturalismu, vůči jeho bezstylovosti. Tak získává už v této době postupně své obrysy pozdější rozlišení tří vývojových fází literatury, s vrcholem v umění vyznačujícím se kladnou stylizací. Ovšem v devadesátých letech Šalda s termínem stylizace téměř nepracuje.

Koncem devadesátých let – také v souvislosti s rozkladem generační soudržnosti a novými úkoly, které kritika v této situaci dostává – se Šaldovy názory postupně modifikují. Pro tyto proměny je charakteristické, že do centra jeho uvažování o umění se dostává pojem *života*.¹⁴ Pojem života byl ovšem přítomen v Šaldově myšlení již dříve, a sice v podobě, která konvenovala estopsychologické konstrukci literární kritiky: spíše jako život subjektivní, vnitřní, život duše, stojící v kontrastu s vnějším světem; tento kontrast Šalda také několikrát vyjádřil jako rozlišení vnitřní a vnější pravdy. Nyní, také v polemické konfrontaci vůči dekadenci a jejímu nihilismu, stává se život *hodnotou* nebo lépe řečeno zdrojem hodnot pro umění. Příznačně se to odráží v esejích traktujících „novou renesancí“. Smysl této renesance vidí Šalda především právě v budování hodnot, kterého je mocno umění vůči světu: bídnému, nedokonalému, nízkému a bez hodnoty; úkolem umění je tedy povznášet život, ukazovat jeho velikost a krásu. Říká: „Znova se chce, aby umění bylo zachováno jen životu krásnému, zdravému, vypjatému, silnému, jen takovým jeho jevům, které jsou krystalizací, typickou reprezentací ostatních nedokonalých a chatrných, jen takovým jevům, jež znamenají *vrcholy lidství*.“¹⁵ To je Šaldovi znakem aristokratismu umění. Je zřejmé, že pojetí života se od konce století u Šaldy rozšiřuje; podstatné je spojení umění se životem ve významu onoho vyzvedávání a vytváření hodnot, onoho „nového odkrývání a hodnocení života“.¹⁶ Jelikož se to vše děje pro výchovu člověka v lepší svět, hovoří Šalda o novém umění jakožto o umění pedagogickém a tendenčním.

V kontextu zmíněné proměny v Šaldově kritickém myšlení nabývá nových významových rysů i pojem stylu a nově také častěji frekventovaný pojem *stylizace*. Zůstává bytostně spjat s tvůrčí individualitou jako její výraz, ale zároveň je stylizace, „napjatá architekturní stylisace“¹⁷, právě oním prostředkem hodnocení a povyšování života, budováním umění jako „nové říše svatého ducha“. Tím, že je stylizace v logice kritikova vývoje a jeho odporu

¹² TÝŽ. „František Kvapil: Zpěvy knížecí“; *Literární listy* 18, 1897, s. 220-222, též in idem: *KP3*, op. cit., s. 258-267. Citát ze s. 261.

¹³ TÝŽ. „Jaroslav Vrchlický: Písně poutníka“; *Literární listy* 17, 1896, s. 348-354, též in idem: *KP3*, op. cit., s. 90-106. Citát ze s. 96.

¹⁴ V literatuře se upozorňuje na biografické motivy Šaldova přitakání životu, na souvislost s jeho úrazem a vážnými zdravotními problémy v roce 1899 (viz např. GÖTZ 1940: 46 an.). Avšak proměny Šaldova myšlení mají širší pozadí a jejich zdroje lze pozorovat již před r. 1899.

¹⁵ ŠALDA, F. X. „Renesance – čeho?“; *Literární listy* 19, 1897, s. 1-2, 93-95, 109-111, též in idem: *KP3*, op. cit., s. 419-432. Citát na s. 430.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

k pouze materiální formě netoliko prostou formací, ale má podstatnou funkci axiologickou, je dána možnost, aby se stala jedním z ústředních pojmů Šaldova uvažování o literatuře na počátku nového století.

Ideje nové renesance se projevují, ba vrcholí v esejích z přelomu století sebraných později do *Bojů o zítřek*. Myšlenka o aristokratismu umění se zde přetavuje do představy o hrdinské povaze umělecké tvorby, již vyvrcholuje individualismus položený v základ umění již na počátku devadesátých let. V klíčové esejí *Nová krása, její genese a charakter* (1903) je umění ještě úžeji svázáno se životem, s jeho celkem: opět ne jako napodobení nebo opisování, ale jako jeho zmnožení, jako „podobenství slávy, krásy a nevyzpytatelnosti života“.¹⁸ A v tomto kontextu má své místo v Šaldově myšlení styl, obdobně jako v esejí o nové renesanci z roku 1897, i v roce 1903 říká: „Styl je všecko, co zrcadlí a stupňuje souvislost života, jeho tok a vývojový zákon, [...] je soudem a hodnocením života: vypouští malé, akcentuje velké, vyzdvihuje základ, zákon, smysl hmoty.“¹⁹ Zároveň je styl „výraz nutnosti“, tedy je stále, ba ve vyšší míře výrazem individua, v nejlepších případech výrazem génia – a proto vada stylu je Šaldovi vždy vadou umělcova charakteru, neboť kritik žádá, aby umění, nejlepší umění bylo autobiografickým.²⁰ Styl tedy u Šaldy míří do nitra umělce, a zároveň do celku života; tuto zdánlivou dvoudomost stylu spíná ovšem hrdinný zrak básníkův a jeho *tvůrčí čin*.

Na přelomu století nastupuje Šalda cestu za absolutními, hlubokými, ba mysteriózními hodnotami života, které jsou skryty pod povrchem života, pod jeho všedností a obyčejností, pod tím nízkým a bídným, tím, co na jednom místě nazval „také-život“²¹. Je to také cesta k *řádu*, k tomu, co je skryté, ale co může umění jakožto dílo génia vyjádřit. Stále v tomto kontextu se pohybují pojmy stylu a stylizace jako vydobývání a odkrývání a vytváření skutečných, protože *věčných* hodnot, a proto také jako to, čím se uskutečňuje jednota umění a života. Pokud v kritice Arcybaševových próz napsal, že „každé veliké umělecké dílo musí býti básní – to jest světem hodnot, hierarchií hodnot, učeněným organismem“,²² vyjádřil tím současně podstatné místo *stylizace* ve své představě umělecké tvorby. Jak jsme viděli, pojmy styl a stylizace odkazují v tomto období čím dál více k oné hierarchii hodnot, k onomu řádu, k jejich zpřítomňování ve výjimečném aktu tvorby, který Šalda pojímá od *Bojů o zítřek* až po *Duši a dílo* jako svého druhu mystický čin.

Představa řádu, věčných hodnot a „neměnných odvěkých pratyprů“²³ uložených v životě vede dále Šaldu k promyšlení rolí tradice v uměleckém tvoření a s tím také k přiblížení k novoklasicistickým tendencím, a tedy také k myšlence, že „ve velkých a rozhodných chvílích svého života jsi vždycky bezejmenný“, což je cesta k velkému umění.²⁴ Šaldův

¹⁸ ŠALDA, F. X. „Nová krása: její genese a charakter“ [1903]; in idem: *Boje o zítřek* (Praha: Melantrich, 1950), s. 91-119. Citát na s. 100.

¹⁹ *Ibid.*, s. 101.

²⁰ *Ibid.*, s. 111.

²¹ ŠALDA, F. X. „Experimenty“ [1898]; in idem: *Boje o zítřek*, op. cit., s. 19-25. Citát na s. 24.

²² TÝŽ. „M. Arcybašev: Jitřní stíny; Hrůza“; *Novina* 1, 1908, s. 538-539, též in idem: *Kritické projevy* 7 (Praha: ČS, 1953), s. 116-118. Citovaný pasus na s. 117.

²³ TÝŽ. „Mladí Francouzové pod Kinskou“; *Novina* 3, 1910, s. 238-240, 339-341, též in idem: *Kritické projevy* 8 (Praha: ČS, 1956), s. 19-24. Citát na s. 24.

²⁴ TÝŽ. „Nezapomínejme na Ganges“; *Národní listy* 19. 9. 1911, č. 257, s. 1-2, též in idem: *KP8*, op. cit., s. 209-213. Citát na s. 213.

individualismus činu se obohacuje o poznání nadindividuálního pozadí tvůrčího činu; na přelomu prvního a druhého desetiletí velmi často tematizuje Šalda zapojení tvůrčího individua do kulturního vývoje, onoho „příboje rozpoutaných sil duchových“²⁵, význam dobového pozadí tvorby a podřízení se anonymnímu řádu. Avšak zároveň odmítá, aby se novoklasicismus stal programem či školou a vylučuje absolutizaci jeho zásad nebo tradice jako takové. Za novoklasicistickou teorií (jako ostatně za každým směrem či metodou) spatřuje nebezpečí formule oproti formě. Toto rozlišení mezi (pravou) formou a (falešnou) formulí, která nemá posvěcení tvůrčí individuality, se objevuje v Šaldově kritickém díle od jeho samých počátků jako výstraha před epigony. Zpočátku varuje především před epigony lumírovské poezie, v situaci počátku dvacátého století již míří hlavně jinam: k omezení významu směru a škol oproti svrchovanosti umělecké osobnosti. Proto píše, že novoklasicisté jsou nakloněni „přeceňovat formu a nedoceňovat osobnost“²⁶, přitom ovšem Šalda stojí i proti německé novoklasicistické škole na svém axiomatu: forma je pro něj vždy na prvním místě výrazem osobnosti (srov. MALEVIČ 1987: 455).

Otázku stylu a stylizace neřešil v dobovém kritickém diskursu pouze Šalda, byť ji řešil nejdůsledněji. Ze stejných východisek jako Šalda vychází Jiří Karásek ze Lvovic ve svých kritikách z devadesátých let. I v nich hraje pojem stylu a stylizace svou úlohu, nikoliv však tak podstatnou jako u Šaldy. Základní shoda je v tom, že stylizace i u Karáska vystupuje jako protiklad improvizace a pouhé imprese, a samozřejmě – což odpovídá podobě kritiky v devadesátých letech – rovněž v tom, že styl je také u něho položen výlučně do sféry tvůrčí individuality, je psychologizován. Avšak Karásek se svou koncepcí diletantní kritiky Šaldovi od druhé poloviny devadesátých let výrazně vzdaloval; jeho kritickému přístupu byl cizí vývoj Šaldova myšlení k pojetí stylu jako zpřítomnění věčných hodnot života a skrytého řádu, kteréžto chápání směřovalo také k otázkám společenského působení umění; ty Karásek jako kritik ignoroval. Proto mu také není vlastní vyzdvižení stylizace jako vrcholného stádia uměleckého vývoje. Naopak, stylizace nemá u Karáska vždy výlučně pozitivní konsekvence. V některých studiích obsažených v knize *Impresionisté a ironikové* je autorská stylizace vnímána spíše jako překážka bránící čtenáři v bezprostředním vstoupení do duše tvůrce; v této souvislosti zaznívá také citát z Maurice von Sterna, stavící kontradikci *básnit* vedle *stylizovat*.²⁷ U druhého ze zakladatelských kritických osobností *Moderní revue* Arnošta Procházky není styl předmětem zásadnější kritické reflexe. Avšak stává se „centrálním pojmem“ (VOJTĚCH 1996: 361) v kritickém myšlení mladšího kritického mluvčího *Moderní revue*, Miloše Martena.

Marten podobně jako další kritikové vystoupivší na přelomu století měl zpočátku blízko k Šaldovi. Rovněž jeho pojetí stylizace v eseji-dialogu *Styl a stylizace* (1903) nese pečeť tehdejší blízkosti obou kritiků. Marten zde podobně jako Šalda ztotožnil styl s formou a vyložil jeho podstatu v tom, jak „se umělec s látkou vyrovnává, jak ji přetvořuje, hodnotí“²⁸, přičemž položil důraz na to, že „látka je nutně konečná, omezená“²⁹, ale umění je nekonečné

²⁵ *Ibid.*

²⁶ ŠALDA, F. X. „Novoklasicismus“; *Národní listy* 5. 1. 1912, s. 2, 12. 1. 1912, s. 2-3, 19. 1. 1912, s. 2, též in idem: *Kritické projevy* 9 (Praha: ČS, 1954), s. 15-28. Citát na s. 27.

²⁷ KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Impresionisté a ironikové* (Praha: Ot. Štorch-Marien, 1926), s. 89, 100.

²⁸ MARTEN, M. „Styl a stylizace“ [1903]; in idem: *Imprese a řád* (Praha: Odeon, 1983), s. 29.

²⁹ *Ibid.*, s. 20.

proto, že ji může *vystylizovat* vždy nově a osobitě. „Básník stylizuje, aby zbavil svou látku náhodného, epizodického rázu, aby ji učinil zcela svojí, nemyslitelnou jinak nežli jeho slovem a pod jeho zorným úhlem [...]“.³⁰ V čem se Marten od Šaldy odlišuje,³¹ je vize obecného stylu. Východiskem je tu společné poznání přechodnosti a roztříštěnosti doby. Zatímco Šaldovi je jediným pevným elementem v této situaci silná individualita tvůrce a teprve postupně začíná uvažovat o jakémsi „kulturně-životním podkladu“ jako podmínce stylu³², u Martena nacházíme už v roce 1903 položenou představu dobové stylové jednoty, v níž „stýkají se různé energie, vykupují se jí ze zmatku a tříště, jejichž vinou jest, že naši umělci utratí polovici života na pouhé základy díla, základy dané ve šťastnějších dobách kulturou.“³³ V Martenovi žije přesvědčení, že po době, kdy byla volnost neprávem stavěna v umění nejvýš, směřuje opět umění ke stylové jednotě. Tím není ovšem nijak omezen kult génia, který Marten sdílí se Šaldou, jelikož silné vůle „vzrostou jenom odporem“ a především je tato stylová jednota vyložena příznačně jako konstelace spojující „hvězdy uměleckého nebe“.³⁴ Zde už je naznačena Martenova příští cesta k řádu umění jakožto obnovenému řádu náboženskému, jemuž se individuum podvoluje (ibid.: 386).

Martenův případ ukazuje, že pro skupinu kritiků, kteří vstoupili do literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století (většinou v Lumíru), je charakteristické podobné promýšlení kategorií života, stylu a řádu, jaké v té době nalzáme u Šaldy. Styl, který je u těchto kritiků podobně jako u Šaldy spojen především s kategorií života, slouží jako kritérium k poměrování tvůrčí individuality (srov. VOJTĚCH 1999).

Všem pojetím stylu a stylizace, která vycházejí z individualistického estetického paradigmatu devadesátých let a částečně se podílejí na jeho revizi na počátku 20. století, jsou společné některé rysy. Především je pojem stylu a stylizace stavěn vždy do protikladu k impresionismu a naturalismu jakožto fenoménům bezstylovým. Tento protiklad bývá často vykládán jako rozdíl mezi trpným charakterem impresionistické či naturalistické tvorby, jejíž podstatou je pouze napodobování a podléhání dojmům a povrchu skutečnosti, a činnou povahu umění jakožto stylizace. Pro myšlení o literatuře na konci 19. a na počátku 20. století je příznačné, že tuto povahu umění jakožto činu spojuje pouze se silnou osobností tvůrce, Básníka, u něhož výlučně vidí tuto potenci. Proto všechny tyto koncepce, i když se posléze posunují k hledání nadosobních zákonů tvorby, zůstávají úzce navázány na představu umělecké tvorby jako heroického úkolu individuality, rušící svár života a umění, časovosti a věčnosti. V tomto smyslu se stává stylizace nejen v kritice, ale zejména ve vlastní básnické tvorbě úběžníkem uměleckých snah přelomu století (MERHAUT 1994: 5; KUDRNÁČ 1997). Jedním z výrazných důrazů, jež pojem stylizace nese v kritické praxi na přelomu století, je právě typický důraz na artificialnost.³⁵

³⁰ *Ibid.*, s. 36.

³¹ Jiná odlišnost Martenova pojetí stylu spočívá v jeho rozšíření: v pojetí života jako stylu, jako svého druhu stylizovaného uměleckého díla, zjevně v návaznosti na O. Wilda.

³² ŠALDA, F. X. „Smrt Jaroslava Vrchlického a jeho dílo“, *Česká kultura* 1, 1912, s. 27-29, též in idem: *KP9*, op. cit., s. 70-75. Citát na s. 74.

³³ MARTEN, M. „Styl a stylizace“, op. cit., s. 61.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ L. Merhaut (1994: 13) charakterizuje stylizaci takto: „Stylizaci vidíme jako proces stylového sugerování, utváření zvláštní významové roviny, která se ve vnitřním ustrojení výpovědi zjevuje jako tematizace vlastní

Nástup nové umělecké generace na konci prvního desetiletí nového století znamená destrukci celého tohoto konglomerátu představ: mladí přicházejí se zcela odlišným pojetím stylu, než jaké reprezentuje starší kritika. Směr, jakým dojde ke konfrontaci, naznačuje již Šaldova recenze pražské výstavy *Neodvislých* z roku 1910, v níž nad obrazy francouzských postimpresionistů varoval před povýšením pouhé metody na hlavní princip umělecké tvorby; zopakoval své staré přesvědčení, že metoda, není-li v souladu s umělcovým charakterem, nemůže vést ke vzniku uměleckého díla.³⁶ Následujícího roku Šalda recenzoval také výstavu Mánesa, na níž naposled před secesí byla vystavena díla mladých výtvarníků. A nad obrazy českých kuboexpresionistů zaznívá stejné varování: „ti zde však tvoří skoro anonymně, podřizují své já neosobní metodě a formuli“.³⁷ Šaldův vztah k výtvorům mladých výtvarníků není jednoznačně odmítavý: ačkoliv říká, že se mu nelíbí, oceňuje jejich touhu po „odhmotnění skutečnosti“, tedy směřování ke stylu ve smyslu onoho „stylu absolutního“, jak jej vytyčuje v klíčových esejích *Duše a díla* (srov. KRÁLÍK 1942/1995). Avšak zde se také skrývá ona výtka, vyjádřená rozlišením mezi stylem a formou na jedné straně a formulí, metodou, schématem na straně druhé. Mladé malíře vidí Šalda v zajetí formulí, řešící školské úkoly, místo aby tvořili umělecká díla. „[...] jest to osudný důsledek jejich snahy po stylu v době, která té touhy posud nemá a není tak laskavou jejich spolupracovníci. [...] Nevěřím tedy, že naši nejmladší stvoří styl jako výraz dobový.“³⁸ Namísto směřování k obecnému stylu nabízí Šalda jinou vizi, svou tradiční vizi silné individuality: „[...] jest mně přece v tomto světě podmíněností mocná individualita cosi nejméně podmíněného, a tím nejkladnějšího a nejhodnotnějšího; v tomto světě zdání a klamů cosi nejméně klamného.“³⁹ Proti neuskutečnitelné vizi obecného slohu staví Šalda uskutečnitelnou vizi stylu individuálního, který, jsa heroickým tvůrčím činem spojen s „duchovým řádem“ umění a věčnými „hodnotami kulturními“, má svůj obecný dosah a absolutní platnost.

Když o další rok později, v roce 1912, referoval o výstavě *Skupiny výtvarných umělců*, pojal svou recenzi především jako důkaz toho, že jeho varování se naplnila. „Mé sympatie ke snahám ‚Skupiny‘, k pokusům expresionistickým, ostatně podmíněné a zaklausulované, poklesly značně po tom, co jsem viděl od nich na této výstavě. Pánové podávají zde formule a schémata, ne umělecká díla, ne projevy a výrazy osobností a jejich životního bohatství.“⁴⁰

Zmíněné tři výtvarné referáty mají v sobě naznačen Šaldův paradoxní poměr k předválečným výtvarným a literárním snahám. V téže době, kdy už jeho sympatie k mladým výtvarným snahám postupně ochládají, vrcholí u Šaldy zájem o novoklasicismus, který jej

utvářenosti, jedinečnosti a cílenosti. [...] Je znamením stupňování a afektované vůle po mimořádnosti, po kondenzaci určitých postupů a postojů, po zjednodušení, či zproblematizování perspektivy pohledu, po projasnění, či zavádívém znepréhlednění světa.“

³⁶ ŠALDA, F. X. „Mladí Francouzové pod Kinskou“; *op. cit.*, s. 22.

³⁷ TÝŽ. „Starý a nový Mánes. Dojmy a reflexe“; *Novina* 4, 1911, s. 161-165, 202-207, též in idem: *KP8*, *op. cit.*, s. 128-139. Citát na s. 129. Je otázkou, nakolik do Šaldova soudu o mladých výtvarnících, s nimiž byl v přátelských stycích (jak vypovídají některé pozdní vzpomínky), zasáhla R. Svobodová, jak tvrdí J. B. Svrček (1947: 219). Svobodová údajně nechtěla mít Šaldu „na straně bouřliváků“.

³⁸ *Ibid.*, s. 138.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ ŠALDA, F. X. „Umělecká výstava v Obecním domě u Prašné brány“; *Novina* 5, 1912, s. 247-248, též in idem: *KP9*, *op. cit.*, s. 84-85.

úzce spojí s literární částí nové moderny. Lze to ukázat na obdobných náhledech na obnovu dramatu na základě klasické tradice. Ukazuje to i jeho recenze prvotiny Františka Langera *Zlatá Venuše* (1910), která je především oceněním sice ne zcela ještě vyspělého, ale přece jen stylového úsilí prozaikova: životu nepodléhá, ale usiluje o to, aby „nadal jej soustavnou řečí formovou“.⁴¹ Langerovy prózy ovlivněné novoklasicismem, ale zároveň ještě kotvící v secesním dekorativismu byly zjevně na dobré cestě k Šaldovu ideálu kladné stylizace. Když potom na samém konci roku 1911 Šalda ve fejetonu věnovaném jubileu Heinricha von Kleista, jednoho z oblíbenců německých novoklasicistů, zabrousil také do české literární situace, spatřil naději při její bídě v literární složce *Uměleckého měsíčníku*, orgánu *Skupiny výtvarných umělců*. Důvodem naděje a spojovníkem mezi právě sto let mrtvým Kleistem a dvacetiletými literáty z *Uměleckého měsíčníku* je společná touha „po umění intelektuálním a stylisovaném“. Mladým kritikům (K. Čapek, F. Langer, J. Thon), na jejichž stati ve svém fejetonu reaguje, zde dává Šalda vyznamenání už tím, že je nazývá „stylisty“.⁴² Podobně jako Langer s jeho prozaickými pokusy vidí i mladé kritiky na cestě k vlastnímu ideálu stylizace.

Avšak situace se již během roku 1912 zvrátí. Proces odcizení mezi Šaldou a mladými literáty však nemůžeme sledovat, jelikož po celý rok 1912 se Šalda mladými literárními snahami, které již nyní reagují negativně na novoklasicistické tendence a snaží se položit základ nové moderny jinak, nezabývá. Teprve v polovině roku 1913 Šalda zahájí konflikt nejprve odmítnutím Čapkových recenzí *Paní Bovaryové* a *Července* a výsměchem jeho tezí o novém románu. Na význam polemiky Šalda – Čapek pro formování mladé předválečné generace a pro restrukturalizaci literárního pole jsme již upozornili jinde. Analýza persvazivního či široce pragmatického aspektu polemiky ovšem odpovídá jen částečně na otázku, proč byl střet nevyhnutelný.

Šaldova vystoupení v polemikách roku 1913 proti mladé literární generaci jsou tedy – jak je pro literární polemiky, a ty šaldovské zvláště, typické – bojem o pozici v literárním prostoru. Avšak v jejich pozadí stojí také jistě i Šaldovo zklamání z vývoje mladé literatury. Už přelom století a pak počátek desátých let ukázal jeho zájem na spolupráci s mladšími autory; mocná gravitační síla Šaldovy výjimečné osobnosti také mladé přitahovala, avšak na druhé straně posléze vyvolávala protitlak. V polemice s Čapkem se Šalda podivuje tomu, že porozumění s mladými již není možné (což Čapek otevřeně deklaruje): „[...] zajímá mě, *kdy* se udály ty velevážené přeměny a ta hrůzostrašná přehodnocení.“⁴³ Pomineme-li, že zde Šalda polemicky efektně staví proti nestálosti mladé generace vlastní myšlenkovou stálost, vyjadřuje tímto způsobem svůj nesouhlas s vývojovým pohybem vzdalujícím mladou literaturu od vlastního ideálu kladné stylizace, k němuž ji viděl směřovat v letech 1910 a 1911, a právě toto směřování na ní tehdy oceňoval. Regulující povaha Šaldovy kritické praxe se vyjevuje už v tomto odmítnutí vývojových posunů, majícím až formu výsměchu. Šalda není ochoten a schopen všechny výdobytky cesty k nové modernosti v literatuře, formulované mladými v letech 1912 a 1913, přijmout – ba není ochoten se jimi ani vážně zaobírat. A v tom je ona paradoxnost přijetí nové moderny výtvarné a literární před první světovou válkou.

⁴¹ TÝŽ. „Frant. Langer: Zlatá Venuše“; *Novina* 4, 1910, s. 56-57, též in idem: *KP8*, op. cit., s. 54-55.

⁴² TÝŽ. „Německé jubileum a české naděje“; *Národní listy* 31. 12. 1911, č. 306, s. 1-2, též in idem: *KP8*, op. cit., s. 286-290. Citát na s. 288.

⁴³ TÝŽ. „Pan Karel Čapek...“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 21-22, též in idem: *KP9*, op. cit., s. 221.

Výtvarným dílům budoucích členů SVU věnoval v roce 1911 důkladnou analýzu a o ni opřený kritický soud a připsal jim tak patřičnou vážnost, danou už tím, že před sebou měl tvorbu, kterou viděl do jisté míry na obdobné cestě k „odhmotnění skutečnosti“, jakou chtěl sám razit v umělecké kritice. Jakkoliv mu řešení tohoto problému u mladých výtvarníků nebylo libé, spatřil v roce 1911 v obrazech mladých potenciál stylovosti (ovšem – bylo tu varování před zvrhnutím k formulovosti a schematičnosti, které se v jeho očích již za rok potvrdilo). Avšak podobného ocenění a vážnosti se mladí literáti, jakmile opustili dosti širokou bázi nového klasicismu a snažili se literaturu oplodnit principy, které hýbaly výtvarným uměním, nedočkali. S desetiletým odstupem si toho povšiml J. Kodíček, když napsal: „Jest zajímavé, že starší generace dovedla uznati ještě malou periodu novoklasicistickou, jež měla estétskou atitudu a byla z nejslabších epizod hnutí! Ale jen tu: co přišlo po ní, bylo předmětem drsných útoků, kde se házelo *commis voyageury* ap., nebo neexistovalo pro staré polemické kumpány.“⁴⁴

Všechny problémy, které se nová literární moderna pokoušela řešit po překonání novoklasicismu, Šalda buď přímo ignoroval (otázka formovosti nové literatury), nebo je interpretoval velmi ploše jako pohyb v duchu své koncepce vývoje české literatury v podstatě regresivní: jako opuštění ideálu umělecké stylizace a návrat k naturalistickému stádiu. Na rozdíl od výtvarných pokusů, kde vidí potenciál stylovosti, literární složce nové moderny jakékoliv směřování ke stylovosti upírá; naopak, programy i praxe mladé literatury jsou mu příkladem bezstylovosti: jen špatně zakrývaným naturalismem a impresionismem. Tento soud se vine v letech 1913 a 1914 všemi texty, jimiž se Šalda vyjadřuje k nastupující moderně, počínajíc polemikou s Čapkovým hodnocením Flauberta, a vrcholí v roce 1918 v recenzi Neumannových *Nových zpěvů*.

Nejlépe se Šaldův přístup projevuje na okruhu problémů, které od léta 1913 nejvíce hýbaly literárním životem a o kterých se často hovoří jako o polemice o látkovou oblast umění. Z pozice mladých byla otázka rozšíření okruhu zobrazovaných skutečností chápána především jako otázka svázání uměleckého díla s žitou přítomností; tematické proměny byly vnímány jako důsledek zrcadlení rytmu moderní doby v literárním díle. Tato polemika, do níž se zapojil Šalda kritikou Čapkových posudků Flauberta a Krejčího, vyznačila hluboký rozlom mezi nastupující modernou a názory předních kritických mluvčích starší generace také v tom, že se stala polemikou o kategorii *života*. Ukazuje se zde, jak je u Šaldy kategorie *stylu* úzce svázána s kategorií *života*; v momentě, kdy mladá generace revidovala své pojetí této v dobovém kritickém diskursu klíčové kategorie směrem k žité přítomnosti, stala se tato zdánlivě sdílená kategorie jedním z důvodů rozchodu. Právě ono přimknutí k současnosti, vyhocené někdy až k rezignaci na vše mimo ni (Taussig), chápe Šalda jako upadnutí do naturalismu. Jak bylo řečeno, od *Bojů o zítřek* nastupuje Šalda cestu za hodnotami života – hodnotami hlubinnými a mystickými, které tvůrčí čin Básníka dokáže vytěžit zpod všednosti a nízkosti každodennosti. Pokud mladí kritikové tak jako Čapek v kritice *Paní Bovaryové* nebo Kodíček v přehledu nové poezie (ale také Langer ve své programové přednášce) vyhlásili, že skutečnou hodnotou je život v celé své šíři, že neexistují skutečnosti básnický cennější než jiné, že nejkrásnější je to, co právě žijeme, museli se kritikové starší generace, ať Procházka, ať Šalda, postavit ostře proti.

⁴⁴ KODÍČEK, J. „O jedné generaci“, *Přítomnost* 1, 1924, s. 152-153.

Proměnu pojmu *života* vyjádřil asi nejpřesvědčivější zkratkou Kodíček, když za základní citovou barvu nové poezie označil šedivost.⁴⁵ Arnošt Procházka i Rudolf Medek jako mluvčí *Moderní revue* v polemice s tímto názorem všednost a malost z literatury přímo vylučují s tím, že hodnoty se skrývají jedině pod životem dne nebo nad ním a úkolem umělce je v hrdinském tvůrčím aktu je vydobýt a dát tak svému dílu posvěcení věčnosti. Kontrast všedního a malého, nízkého na jedné straně a velkého, silného, hrdinného na straně druhé je vlastní nejen Šaldovi, ale je i utkvělým tématem Procházkovým na počátku 20. století a souvisí s jeho směřováním k osobité modifikaci nového klasicismu. Radikalizující Procházka koncept je založena na myšlence heroismu, který je jediným způsobem, jak překonat „bědnost malé a špinavé přítomnosti“, jak „vzlétnouti nad život sám“⁴⁶ – a dosáhnout tak věčnosti, která je jednou ze základních kritických kategorií pro kritika, který soustavně buduje koncepci umění stojícího mimo život. V roce 1909 popsal povahu umění a jeho vztah k malosti takto: „Umění, které se oddá těmto dětem vteřin, jest odsouzeno s nimi. Nemá věčnosti. Jest jedině relativní a akcidenční. Nemá hodnoty a platnosti nehynoucí [...]“⁴⁷ Když se pak setká s uměním, které na věčnost programově rezignuje a chce raději zachytit svou přítomnost (a tedy i onu všednost a šedivost), které chce proto být „jen výrazem života“⁴⁸, nezbyvá mu, než upřít mu cenu a vést s ním polemiky. Procházka podobně jako Šalda viní mladé literáty z návratu k impresionismu (zejména v souvislosti s volným veršem), ale především je odsuzuje, byť ne tak ostře jako výtvarné kubisty a futuristy, jako ničitelé tradice a popírače odvěkého metafyzického řádu umění. Polemiky s Procházkou mladá generace vezme jako utvrzení toho, že jednou provždy účtuje s dekadencí.

Šaldova pozice je dosti odlišná od Procházkovy, ale vychází ze stejného zázemí. Šalda je přece jen dalek toho, aby něco přímo vylučoval z umění jako Procházka, stejně tak je mu cizí Procházka favorizování historických a mytologických látek a štítivý odpor k „paní ševcové“⁴⁹. Rovněž na rozdíl od Procházky, jak bylo řečeno, pracuje s klíčovou kategorií života. A právě skrz ni můžeme nahlédnout jeho kritiku mladé literární moderny. Ve stati *Básnický typ Gustava Flauberta* v reakci na Čapkovo odsouzení Flaubertovy nevěry v život důsledně v mezích své koncepce vytyčí kontrast podobný tomu, se kterým pracuje Procházka: „Flaubert miloval příliš hlubiny životní, příliš *dílny* života a lásky, aby mohl milovati zvětralé jeho mělčiny a písčiny.“⁵⁰ Vráti tak své (a generační) trvalé téma životního povrchu, který je sám o sobě bez ceny; a právě v tomto kontextu pak vymezí to, co je podle něho vlastní mladé generaci, tj. „přímý enthusiasm vitální“: „Zpívej svůj obdiv života a moderního světa, nejbližšího, nejnovějšího; vžij se v něj, vepřed' se v něj co nejdůvěrněji; vykřikuj, ne: vybuchuj prvním slovem, které tě napadne, přímo, bezprostředně svůj enthusiasm, svou extasi životní!“⁵¹ Je patrné, jak je zde Šalda svázán s modernou konce století a jejím vymezením

⁴⁵ KODÍČEK, J. „Dnešní literární snahy“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 16.

⁴⁶ PROCHÁZKA, A. „Nová renaissance – reflexe na okraj Knihy silných“ [1909]; in idem: *Meditace* (Brno: B. Kočí, 1921), s. 104, 109.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 104.

⁴⁸ KODÍČEK, J. „Dnešní literární snahy“; *loc. cit.* Zvýraznil M.T.

⁴⁹ Srov. PROCHÁZKA, A. „Napsal jsem v minulém čísle...“; *op. cit.*, s. 142-144.

⁵⁰ ŠALDA, F. X. „Básnický typ Gustava Flauberta“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 5-8, 32-34, též in idem: *KP9*, op. cit., s. 153-163. Citát na s. 159.

⁵¹ *Ibid.*, s. 163.

jako překonávání naturalismu: pro něho je vždy nutně život dne a všednost v umění příznačným rysem naturalismu. Proto snahu obsáhnout i tyto rozměry lidské existence, s níž mladí přicházejí, chápe jako nutně bezstylovou, tj. bezformovou, improvizací nebo trpnou. Tedy tak jako stavěl vždy pojem *stylu* proti naturalismu a impresionismu, tak jej staví i proti novým snahám. Neboť ani u nich nevidí touhu po formě (ovšem neprávem), nevidí nic než ulpívání na povrchu, neschopnost *stylizovat* tyto životní pomíjivosti pod příkazem *celku života*. Právě představa „celku života“, tak jak s ní pracuje ve zmíněném flaubertovském textu, odkazuje k její obdobnosti v jindy užívaném pojmu *řádu*. „Cílem tvorby Flaubertovy bylo dáti cítiti v každé *části*, v každém *detailu* sebenepatrnějším celek a jeho děsivou skutečnost.“⁵² Tak opět nad Flaubertem formuluje tvář v tvář rebelii mladých proti svému géniovi svou představu stylizace a stylu a jeho kázně, „která podrobuje chvíle poutům let a desetiletí; která oddaluje blízké a přibližuje vzdálené“.⁵³ Když nahlédneme, jak je právě o celku života uvažováno u mladých, např. v Čapkově ideálu symfonické poezie, v níž zdánlivě nespojené fragmenty lidského dění ukazují svou souvislost a takto se tvoří celek života jako stálého plynutí, uvidíme, jak srážka nad kategorií života vypovídá o vzdálenosti obou moderních generací. Místo rozložení života na hluboké hodnoty a bídný povrch zde stojí život jako dynamický proud, jako jedna souvislost všeho (odtud také např. patetizace prostého v Neumannově poezii); v pozadí ovšem je Bergsonův *élan vital* (srov. STROHSOVÁ 1963: 81-88).

Neschopnost stylizace, která je důsledkem ulpění na životním povrchu, jak Šalda dovozuje, pak vede k závěru nad takovým uměním, který je podobný závěru, jež učinil z poněkud jiných pozic Procházka. „Jeho bezprostřední a chvilková účinnost [...] byla draze koupěna za cenu trvání a na úkor vlastní, pravé síly, která vyvíjí se jen překážkami.“⁵⁴ Na rozdíl od Procházky, jak již bylo řečeno výše, tedy Šalda přímo nemá výhrady k „látkovým novotám“; co odsuzuje, je onen „nedostatek stylisace, odvěký a universální nedostatek stylisace“⁵⁵. Vidí u mladých fascinaci moderním světem a chápe ji jako pouhé ulpění na civilizačním povrchu, které nahradilo touhu po stylu, tedy i po věčných „hodnotách kulturních“,⁵⁶ již dříve od nich očekával. Příznakem bezstylovosti mu je i volný verš, který se prosazuje v nejmladší poezii; touhu po tvaru, která je výraznou dominantou programové kritické činnosti nové moderny a prosazuje se i skrze volný verš, Šalda u literární složky moderny nevidí. Vidí jen bezstylovost, beztvarost. A vidí „bezbožecký pathos“.⁵⁷ Vidí tedy všude jen popírání řádu a likvidaci tradice (k ní se vyjadřuje v polemice nad Novákovým *Sestupem do podsvětí*), pravý opak toho, o co se snaží jako kritik – o znovuzvážení náboženských hodnot, o styl jako výraz nutnosti a řádu, o zařazení do linie tradice. Proto také nemůže pochopit novou konstrukci stylu u mladých, nový přístup k tvaru a řádu tvorby.

⁵² *Ibid.*, s. 160.

⁵³ *Ibid.*, s. 163.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ ŠALDA, F. X. „O dnešní tvorbě románové...“; *Česká kultura* 1, 1913, s. 733-735, též in idem: *KP9*, op. cit., s. 215-217. Citát na s. 216.

⁵⁶ Srov. TÝŽ. „Hodnoty kulturní a moci životní“; *Novina* 3, 1909, s. 16-18, 45-49, 80-83, 139-142, 177-180, též in idem: *KP7*, op. cit., s. 257-277.

⁵⁷ TÝŽ. „Mladá generace německá“; *Česká kultura* 2, 1914, s. 134-135, též in idem: *KP 9*, op. cit., s. 289-291. Citát na s. 290.

Celkový obraz, jaký podává vývoj starší kritiky na počátku nového století, ukazuje navazování na počátky modernismu devadesátých let obohacované o směřování k různě pojímané tradici, které má většinou povahu obnovy umění na klasických základech. Od určité chvíle bylo toto směřování přímo protikladné směřování nové předválečné moderny; také proto starší kritikové vstupují do polemické konfrontace s novou modernou; a proto ústřední pojmy starších kritických koncepcí byly mladými kritiky postupně naplňovány jiným obsahem nebo likvidovány.

Počátky mladé generace na přelomu prvního a druhého desetiletí jsou ve znamení většinou neoriginální recepce názorů na umění, s jakými se začínající literáti setkávají u Šaldy nebo v okruhu *Moderní revue*. Konečným stádiem této společné cesty je etapa novoklasicismu, byť v pojmání nového klasicismu existují již výrazné rozdíly, dané u mladých zejména recepcí nového výtvarného umění.

Spíše trpně receptivní charakter kritických počátků předválečné mladé generace se ukazuje příkladně v práci s pojmem *stylu*. U bratří Čapků je o stylu uvažováno pouze jako o individuálním stylu autorském⁵⁸, podobně také ve starších textech Kodíčkových. Kodíčkovy rané kritiky přímo odkazují jednak k recepci Karáskovy diletantní kritiky, jednak – o něco později, v období ovlivněném již novoklasicismem – k závislosti na Šaldově koncepci kladné stylizace jako podstaty literární tvorby. Často v Kodíčkových referátech přítomný pojem *sebepřemožení* je přímou ozvěnou Šaldovy *objektivace*; rovněž o stylu a stylizaci Kodíček uvažuje zcela v Šaldově duchu. Nejlépe se to ukazuje v recenzi Mahenovy *Díže*, kde kritik shledal jako prvotní vadu nedostatek stylizace. Kodíčkovu formulaci výhrady vůči Mahenově naturalismu: „[...] právě z chaosu a mlh, do nichž uvádí vás p. Mahen, má umělec teprve třídit, tvořit, stylisovati, vybírat. Je přece předpokladem umění logický výběr, přísné třídění, lidské sebepřemožení,⁵⁹ by mohl stejně tak napsat F. X. Šalda.

Tuto fázi, reprezentovanou také prvními čísly *Uměleckého měsíčníku* (z podzimu 1911), jak známo Šalda přivítal jako úsilí o stylizované umění. Avšak již počátek roku 1912 naznačil odlišné pojmání některých klíčových kategorií. Na jedné straně *Literární poznámky o lidskosti* Karla Čapka přinesly zatím jen implicitní a nevýraznou polemiku s představou tvorby jako výlučně heroického činu osobnosti básníka (srov. ŠTĚDRŇOVÁ 2007a: 37), na straně druhé rovněž Čapkova recenze *Posvátného jara* Růženy Svobodové, na jejímž díle Šalda s oblibou vysvětloval principy tvorby jako stylizace, ukázala, že představa stylizace a její pojmání a hodnocení stěží umožní uskutečnění spolupráce se Šaldou, již *Umělecký měsíčník* v několika prvních číslech avizoval.

Rok 1913 již znamená otevřenou polemiku, kterou mladí spustí na jaře tohoto roku jako výraz své emancipace, jakož i uzrávání modernistického programu. Při klíčové kategorii *stylu a stylizace*, již dříve traktovali povýtce ve stopách předcházející generace, se programové odloučení projeví předně v rozlomení této pojmové dvojice: *styl* a *stylizace* v pojetí mladé generace spolu již nesouvisejí. Význam *stylu* je nyní konstruován zcela jinak, přestává být

⁵⁸ ČAPEK, J.; ČAPEK, K. „Lev Nikolajevič Tolstoj“; *Snaha* 3, 1908, č. 78, s. 4-5, též in K. Č.: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 59-62.

⁵⁹KODÍČEK, J. „Jiří Mahen: Díže“; *Rozvoj* 5, 1911, č. 47, příl. s. LXXXV. Srov. i TÝŽ. „Otokar Březina“; *Rozvoj* 5, 1911, č. 11, s. 2-3.

kategorií sloužící k poměření tvůrčího individua, ale je myšlen zásadně jako styl obecný a nese ty nejpozitivnější konotace jakožto cíl směřování nového umění; pojem *stylizace* naopak získává výrazně negativní významové rysy.

Pokud mladí kritikové používají pojmu *stylizace*, je to pojem, který odkazuje vesměs k dílu předchozí generace. V Kodíčkově referátu o nové poezii nebo v polemických textech *Scény* znamená *stylizovat* vždy něco jako okrašlovat, dekorovat; *stylizace* se v očích mladých kritiků rovná v podstatě ornamentaci.⁶⁰ Negativní pojmání stylizace se projevuje zvláštním způsobem v Hofmanově referátu o výstavě Skupiny výtvarných umělců v roce 1914: Hofman zde příkře odmítá Fillova plátna, jelikož nedostojí „požadavku zživelé reality“, a to z důvodu své „stylisovanosti“.⁶¹ Stylizace je tedy mladými kritiky pojmána jako tvůrčí postup, jehož cílem je uhlazenost, apartnost nebo líbivost. Tyto pojmy používají mladí jako synonyma k pojmu *dokonalosti*. Přitom právě po umělecké dokonalosti volá většina starší kritiky. Projevy starších kritiků ukazují, jak úzce je stylizace spojena s představou dokonalosti a jak dokonalost jako taková je samozřejmým důsledkem víry v existenci věčných hodnot umění. Např. Arnošt Procházka proti připoutání umění k přítomnosti položí dvě základní normy umění, kterými jsou pro něho „dokonalost a krása“.⁶² Podobně Šalda v jednom z klíčových textů svého příklonu k novému klasicismu požaduje „tvary dokonalé a čisté“, které mají být výsledkem „pokračujícího výběru“ (tj. vyříbenějšího stylizačního úsilí).⁶³ Vedle toho o Kleistových novelách píše, že představují „cosi dokonalého a úplného“.⁶⁴ V Šaldově novoklasicistickém období je tak dokonalost náhle jedním z frekventovaných pozitivních měřítek. Klíčové je, jak Šalda vymezil onu dokonalost a úplnost v citovaném ocenění Kleistových próz: jako stav, jemuž „nemůže náhodnost vnější situace nic ubrat, nic přidat“.⁶⁵ To poukazuje ke zmiňované víře ve věčnost uměleckých hodnot, k nadčasovosti či mimočasovosti, jež je přímo typická pro novoklasicismus. A tím se také otevírá pole, na němž musí dojít zákonitě ke střetu s generací, která si dala na štít „přítakání přítomnosti“.

Stylizace a dokonalost se tak stávají pro mladé kritiky synonymem pro *neschopnost poznávat skutečnost* a pronikat moderní život; jsou jim příznakem umělecké etapy, která před moderním životem prchá nebo před ním stojí jen bezradně, rysem umění, které se uzavřelo do věčného světa forem, jak říká K. Čapek na Flaubertových *chef-d'oeuvre*.⁶⁶ Nové umění naopak má za hlavní devizu ne nějakou touhu po hladké dokonalosti a umné stylizaci, ale snahu poznávat moderní život, zrcadlit jej formovou řečí umění. Jsouce si vědomi měnivého a dynamického charakteru moderního života, rezignují předem na věčnost, přijímají spojení svého díla s přítomnou chvílí a nepočítají s dokonalostí jako s pozitivním kritériem umělecké reflexe. Scéna odpověděla Procházkovi na jeho vytyčení kritérií krásy a dokonalosti tím, že nelze „užítí jako kriteria téměř na nic z toho, co dnes chutnáme v umění jako nejsilnější“, a že

⁶⁰ Srov. [nepodepsáno:] „Látková oblast umění“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 190. [nepodepsáno:] „Látková oblast umění (II.)“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 260. KODÍČEK, J. „Z nové poesie“; *Lumír* 41, 1913, s. 28-29.

⁶¹ HOFMAN, V. „Výstava Skupiny V. U.“; *Přehled* 12, 1914, s. 566.

⁶² PROCHÁZKA, A. „Napsal jsem v minulém čísle...“; *Moderní revue* 27, 1913, s. 142.

⁶³ ŠALDA, F. X. „Nezapomínejte na Ganges“; *op. cit.*, s. 212.

⁶⁴ TÝŽ. „Německé jubileum a české naděje“; *op. cit.*, s. 286.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ ČAPEK, K. „Gustav Flaubert: Paní Bovaryová“; *Přehled* 11, 1913, s. 583-584, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 307-310.

dokonalost znamená vlastně jen požadavek „úměrnosti, vypulérovanosti a jakési umyté líbivosti“ – a je tedy kritériem falešným, mělkým a zastaralým.⁶⁷ V tomto kontextu musíme chápat, že mladá kritika staví proti dokonalosti průbojnost, novost, spojení s dobou a jejím překotným rytmem. Logickým důsledkem pak je představa *nedokonalosti* jako svého druhu moderní ctnosti.⁶⁸

K rozdílu mezi stylizací pojatou jako směřování k „dokonalosti“ a stylem podobně míří toto vymezení K. Čapka: „[...] pod etiketou ‚stylovosti‘ zavádí se příliš často písemnictví, jehož jediným principem je umné spojování, tkaní a skládání prvků sebraných z literatur, z romantiky, z klasicismu a naturalismu, z celé takzvané literární kultury; a podaří-li se tato ‚syntéza‘ dosti hladce, čistotně a dokonale, říká se tomu ‚styl‘. Ve skutečnosti styl je něco mnohem čistšího, původnějšího a principiálnějšího než taková eklektická literární kultura.“⁶⁹

Otázka *stylu* se skutečně stala jednou z principiálních otázek mladého výtvarného a literárního hnutí na počátku desátých let a byla různě řešena a komentována. Projekty nového stylu byly konstruovány různě, a přesto měly mnoho společného. Základním spojovníkem je filozofické pozadí čerpající z Nietzsche a filozofie života, které je společné pro hledání stylu po impresionismu, jenž na stylovost vědomě rezignoval. Klíčová je představa ateisticky pojímaného duchovna; tento specifický duch měl být nositelem vyššího principu a jako takový se projevoval v umění (LIŠKA 2006: 29-30). Sám principiální koncept obecného stylu nebyl tedy ničím novým a základ, na jaký byl stavěn, je obdobný tomu, jak je obecný styl promyšlen u těch kritiků vycházejících ze symbolismu, kteří o obecném stylu uvažují (M. Marten).

Základní vymezení odlišnosti nové stylovosti od stylu v pojetí, které prosazoval v dobovém kritickém diskursu literárním i výtvarném Šalda, podal již na počátku roku 1912 architekt Vlastislav Hofman. Požadavek moderní architektury jakožto architektury slohové postavil do kontrastu jednak s manýrou jednotlivce a vědomím, že „talent jednotlivce sám o sobě není slohotvorný“, jednak s technickou architekturou, která má „tak málo tlaku k formě“. Přitom právě ve formě vidí projevovat se současný život, forma je mu přímo produktem „ducha a idejí doby“.⁷⁰ Povaha onoho duchovna (ducha, ideje, myšlenky... doby) je v předválečné moderně traktována u jednotlivých autorů různě (srov. LAHODA 2006: 109).

U Filly je hledání zakotvení umění v nějakém absolutním horizontu velmi zásadní; přitom rozumí duchovnosti v moderním umění ve smyslu věčnosti a plastičnosti čisté formy. Klíčové je zde specifické chápání abstrakce (srov. LIŠKA 2006: 30; LAHODA 2006: 109). Avšak na rozdíl od Hofmana i jiných Filla odmítá spojovat duchovnost jako pozadí tvorby s představou obecného stylu. V závažné stati *Život a dílo* píše: „V přítomné době nějaké

⁶⁷ [nepodepsáno:] „Látková oblast umění (II.)“; *op. cit.*, s. 260.

⁶⁸ J. Čapek takto demonstruje rozdíl mezi poezií Neumannovou na jedné straně a Theerovou a Fischerovou na straně druhé. V lednu 1916 píše Neumannovi: „Vy byste se třeba byl mohl stát malířem, a malířem moderního způsobu, oni ne. Ale zato jste nepořádnější, někdy nemůžete dělat věci až do konce, někde se zhmoždíte, kazíte to, nebo v tom jsou hrubosti, zrovna jako to je u všech moderních malířů, kteří na něco přišli.“ Viz *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, *op. cit.*, s. 157.

⁶⁹ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *Přehled* 12, 1913, s. 53-54, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 334-336. Citát na s. 333.

⁷⁰ HOFMAN, V. „Duch moderní tvorby v architektuře“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 127-129.

chtění stylu jest nemožné a vždy bude podezřelé a laciné.⁷¹ Oproti představě obecného stylu staví – podobně jako Šalda – vizi „velkých intuitivních tvůrců“; ne duch moderní doby, ale „individuální formová citlivost“ je u Filly zdrojem formy.⁷² Oproti formě jakožto stylové, jak ji vidíme chápánu u Hofmana, Kubišty aj., stojí forma individuální, výraz nitra velkého umělce (v kontextu fillovsky chápaného „nového umění“ především Picassa a Braqua). Fillovy myšlenky rezonují také v textech mnohem publikačně plodnějšího Vincence Beneše. Šaldovské kořeny jejich individualistické koncepce tvorby a uměleckého vývoje se ukazují v Benešově stati nazvané příznačně *Čin Paula Cézanna*. Beneš zde odmítá možnost dobového stylu a dodává: „Proto je možná dnes v umění jen osobnost, individualita, proto jsou možny jen osamocené výboje, kterými dospěje se nanejvýše ku stylu osobnímu nebo i ku stylu jednotlivých děl.“⁷³ Tento umělecký individualismus pak drží *Umělecký měsíčník* až do svého zániku, a to i ve vědomé distanci od té části generace, která v roce 1912 opustila původně společnou platformu SVU. Na jaře 1914 to připomněl Beneš v polemice s Neumannem: „[...] my byli první, kteří poukazovali na nemožnost nějaké stylovosti v moderně ve smyslu hromadné konvenční formy a zdůrazňovali požadavek osobní individualnosti již v době, kdy na jiných stranách se předvíдало a čekalo zrození nové stylové konvence.“⁷⁴

Z podobné skepse v nemožnost dobového stylu moderny jako Filla vychází i Bohumil Kubišta ve svém zamyšlení nad předpoklady stylu (1911); dochází tehdy k závěru, že ke stylovému výrazu je třeba tří předpokladů: „rozumu, vůle a z citu vyplývajícího hnutí myslí“; všechny jsou produktem doby. Avšak – dodává Kubišta – současná doba nemá ani jeden z těchto předpokladů, a proto „bude chaos panovat tak dlouho, pokud nenastane jejich koncentrace“.⁷⁵ V pozdějších textech již však Kubišta dospívá k přesvědčení, že styl jako výraz doby je reálný; východiskem je tu víra, že moderní doba není roztržena a nejednotná, nýbrž má svůj pevný duchovní podklad.⁷⁶ Duchovno Kubišta vykládá ve smyslu „gravitačního zákona“ působícího od člověka do okolí a ovládajícího veřejný život⁷⁷ (LAHODA 2006: 109), tedy materialisticky, v kontrastu s Fillovým hledáním absolutních hodnot.⁷⁸ Cesta ke stylu je tak vyložena jako cesta za poznáváním moderní doby, její morálky, za vnitřním zmocněním se její myšlenky a vniknutím ve všechny formy moderního života. Tak vznikne umělecké dílo, z něhož bude „zníti i doba svým kovovým hlasem; dílo tvé bude jejím výrazem, bude mít její styl“.⁷⁹

Pro literární složku předválečné moderny je určující, jakým způsobem je podniknuta reflexe duchovního podkladu moderního umění a jeho stylovosti ve statích Josefa Čapka. Čapek v polemice s názorem Fillova okruhu už v roce 1912 deklaruje, že „nové hnutí je

⁷¹ FILLA, E. „Život a dílo“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 320.

⁷² *Ibid.*, s. 320-321.

⁷³ BENEŠ, V. „Čin Paula Cézanna“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 261.

⁷⁴ TÝŽ. „Moderna, čili aby bylo ještě jasněji“; *Umělecký měsíčník* 3, 1914, s. 33.

⁷⁵ KUBIŠTA, B. „O předpokladech stylu“; *Přehled* 10, 1911, s. 38.

⁷⁶ TÝŽ. „O duchové podstatě moderní doby“; *Česká kultura* 2, 1914, s. 218.

⁷⁷ TÝŽ. „O duchovém podkladu moderní doby“; *Česká kultura* 1, 1912, s. 52-56.

⁷⁸ S jeho názory prudce polemizoval někdo z Fillova okruhu (V. Dvořák?) ve *Snaze*: „[...] nemůže býti umění, nemůže býti kultury a nemůže býti ani člověka, v tom velkém slova významu, bez oddaného a učenlivého poslouchání a sledování nadosobních, kladných hodnot, vyšších nás všech.“ Viz [nepodepsáno:] „O duchovém podkladu moderní doby“; *Snaha* 1, 1912, č. 5, s. 9.

⁷⁹ KUBIŠTA, B. „O duchové podstatě moderní doby“; op. cit., s. 220.

usilovnou snahou po úhrnném stylu, který by odpovídal duševnímu stavu a názoru doby“.⁸⁰ Podobně jako Kubišta jde Čapek proti Fillovu směřování k absolutnu, tomu – jak říká Filla – „nadčasovému, co je nad námi“⁸¹, duchovní podklad moderní doby je u něho spatřován spíše v tom časovém. To se ukazuje už v jeho referátu o II. výstavě Skupiny (1912), kde shledal analogii mezi moderními umělci a současnými filozofy, kteří namísto spekulací „obracejí se k samotné živé skutečnosti“ a své hypotézy z ní vyzískávají způsobem skoro básnickým.⁸² Tyto myšlenky pak rozvíjí následujícího roku ve *Volných směrech*. V klíčovém textu *Tvořivá povaha moderní doby* opět odmítl teorie o věčnosti a absolutnu v uměleckém tvoření, jak je zastávala Fillova skupina, a nazval je „nebeským pískem a planou scholastikou“; proti nim postavil „živou a přítomnou současnost“ a „ducha času“.⁸³ Ve formulaci o moderním ateistickém duchu, který „plane také jakoby náboženskou tendencí směrem vzhůru k neznámu“,⁸⁴ vidíme opačnou konstrukci duchovního podkladu umění než u Filly: důraz je položen na směr přímo protichůdný vyzařování absolutna, na směr „vzhůru“ (srov. *ibid.*: 115). Podstatný pro Čapkovo uvažování o moderním duchu je již od roku 1912 pojem (*moderního*) *vzrušení*. Tímto pojmem se vyjadřuje povaha uměleckého tvoření: pojmenovává se jím na jedné straně individuální složka umělecké tvorby (umění je Čapkovi hlavně věcí umělcovy osobnosti a jeho citu), a na straně druhé také to, jak vstupuje do uměleckého díla to, co doplňuje individuálnost a podílí se na charakternosti umění, to, co jinde také nazývá „předpoklady“.⁸⁵ Tyto předpoklady tvorby jsou jen jiným slovem pro onoho moderního „ducha času“, který Čapek chápe v podstatě jako dynamismus moderního života, moderní život jako takový. Takovouto cestou se pak lze dostat také ke stylu jako objektu tužeb moderního umění: jeho zdrojem je právě takto konstruovaná moderní duchovnost. Stylovost je u Čapka příznačně spojena s rozlišením vnitřní exprese a „tvárné úlohy“ jako dvou podmínek moderní umělecké tvorby.⁸⁶ Právě ona tvárná úloha je pak spojena s představou kázně a řádu, jež jsou vlastní podmínkou stylu – a právě zde, v tom, co se „musí pěstovat“, co nemůže být dáno jen výjimečnými individuálními tvůrčími činy, ale co se musí udržovat kolektivně,⁸⁷ je podle J. Čapka možnost stylovosti moderního umění.

V okruhu bratří Čapků se přitom tato stylovost moderního umění poskytující přirozenou rozmanitost odlišovala od „kastovnícké slohovosti“, připisované skupině kolem E. Filly, která byla obviňována, že si založila filiálku Picassovy tvůrčí osobnosti.⁸⁸

V literární složce čapkovské skupiny byla otázka stylovosti traktována v zásadě v témže smyslu jako ve výtvarně kritických textech Josefa Čapka. Ovšem zatímco ve výtvarném umění mělo značný význam pro řešení těchto otázek kubistické tvarosloví, které bylo přijato

⁸⁰ ČAPEK, J. „Nové umění“; *Lidové noviny* 22. 2. 1912, č. 51, s. 1-2, 6. 3. 1912, č. 64, s. 1, též in *idem: Moderní výtvarný výraz* (Praha: ČS, 1958), 68-76. Citát na s. 74.

⁸¹ FILLA, E. „Život a dílo“; *op. cit.*

⁸² ČAPEK, J. „II. výstava Skupiny výtvarných umělců“; *Lumír* 41, 1912, s. 44-45.

⁸³ ČAPEK, J. „Tvořivá povaha moderní doby“; *Volné směry* 17, 1912-1913, s. 121-122.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 119.

⁸⁵ ČAPEK, J. „Úkoly uměleckého časopisu“; *Volné směry* 17, 1912-1913, s. 296.

⁸⁶ TÝŽ. „Krása moderní výtvarné formy“; *Přehled* 12, 1913, s. 37. Srov. podobně v Neumannově stati „Kubism čili aby bylo jasno“; *Lidové noviny* 5. 5. 1914, č. 123, s. 1-2, též in *idem: Rozuměti umění*, *op. cit.*, s. 248-252.

⁸⁷ TÝŽ. „Úkoly uměleckého časopisu“; *op. cit.*, s. 297.

⁸⁸ Viz HOFMAN, V. „Znaky dnešního odvaru eklektického akademismu“; *Přehled* 12, 1914, s. 512-513. TÝŽ. „Výstava Skupiny V. U.“; *op. cit.*

jako nová etapa ve výtvarném výrazu, v literatuře zůstávala otázka její formální řeči po celou etapu předválečného (ale i válečného) programového hledání otázkou otevřenou. S tím také souvisí, že spíše než jako realita soudobé literatury byla její stylovost chápána jako úkol, jako cíl, k němuž měla směřovat jako všechno moderní umění. Východiskem úvah byl u příslušníků mladé literární generace opět onen „duch času“ chápaný jako dynamismus nového života. J. Kodíček vypočítává jeho charakteristiky takto: „duch drsnosti, duch neúprosnosti, duch země a experimentu, duch dnešku a nahé jsoucnosti“;⁸⁹ jinde jej pak nazývá „rozpínavým, vynalézavým, osvobozujícím se duchem doby“⁹⁰. Podobné charakteristiky ovšem můžeme najít i u Karla Čapka.

Povahu odlišnosti starého a nového chápání stylu u mladých dobře pojmenovává právě K. Čapek, když říká styl „je životní, nepočíná koncem a nerodí se v sladkosti a zženštilosti“.⁹¹ Ze tří charakteristik jsou dvě jen negativním vymezením, v rámci generačního myšlení o literatuře běžným emblémem: zženštilost nebo sladká líbivost byla běžně pojímána jako jeden z rysů dekadentní a novoromantické produkce. Zajímavější je již druhá negativní charakteristika: Čapek říká, že styl moderní literatury „nepočíná koncem“⁹² – to je odkaz na kritérium dokonalosti uplatňované, jak jsme ukázali výše, starší kritikou v její klasicizující fázi. Je to vyjádření myšlenky, která se u mladých kritiků často opakuje: oproti stávající literatuře nepracuje s nějakou předběžnou představou krásy, k níž je třeba se přiblížit nebo ji obnovit či naplnit („dokonale“), ale staví proti ní „novou krásu“, která je v kontextu dosavadního kánonu ne-krásná (viz onu Kodíčkovu šedivost), která je výsledkem nalézání, dobývání, posunování hranic, slovem tvůrčího experimentu. V pozitivní charakteristice stylu jako „životního“ Čapek vyjadřuje něco zcela jiného, než co míní „životním stylem“ např. M. Marten; zkratkou je tímto označením vyjádřeno odvození stylovosti moderní literatury z dynamiky moderního života.

V referátu o nové německé poezii našel K. Čapek za konkrétními díly něco „jedinečného, konkrétního, niterného“ – „společný způsob citění světa či spíše citění ve světě“⁹³. Ukazuje tím, co je společné předválečné reflexi stylu u mladých literátů: projekt obecného stylu je velmi úzce spojen s ideou moderního umění jako širokého proudu, jako kolektivního úsilí a hnutí, v němž mají oprávněnost různé osobnostní přístupy, ale přesto je zde potenciál stylovosti, daný oním duchem „nahé jsoucnosti“, řečeno s Kodíčkem. Proto konflikt s fillovským křídlem moderny o povahu a rozsah nového umění byl i konfliktem o to, zda lze uvažovat v moderní době o umění stylovém nebo jen o individuálních tvůrčích činech.

Čapkovská část moderny tedy proboují svou představu stylovosti moderního umění jednak uvnitř generace proti části výtvarníků kolem *Uměleckého měsíčníku*, jednak proti tomu pojetí stylu, které prosazoval především skrze pojem stylizace F. X. Šalda. Na obou frontách je to střet o povahu tvorby – zda je výsostným tvůrčím činem osobnosti, nebo zda existují i jiné determinanty uměleckého tvoření. A tento spor zůstal aktuální i poté, co se ukázalo, že

⁸⁹ KODÍČEK, J. „Dnešní literární snahy“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 12-16.

⁹⁰ TÝŽ. „Theoretičnost umění“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 106.

⁹¹ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *op. cit.*, s. 333.

⁹² *Ibid.*

⁹³ ČAPEK, K. „K nejmladší německé poezii“; *Přehled* 12, 1913, s. 104-105, 127, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 338-342. Citované pasáže na s. 338-339.

představa nového „úhrnného stylu“ byla pouze iluzí a ideou nerealizovatelnou v moderní době.

Problém formy (tvaru) v oblasti slovesného umění musel být řešen jinak než v oblasti umění výtvarných. Ačkoliv zde lze pozorovat poměrně výrazné vlivy výtvarnických teorií (např. v Čapkově konceptu symfonické poezie), odlišný materiál literatury vedl k promýšlení jiných otázek. Hlavní otázkou se tak stala otázka volného verše. A právě volný verš byl také spojovníkem mladé generace se skupinou starších básníků kolem Otakara Theera (O. Fischer, J. z Wojkowicz).

Volný verš se v předválečné programové diskusi stal jedním z výrazných témat, nejen proto, že otázka formy nové literatury byla vnímána jako otázka nejzákladnější, ale i proto, že byl některými účastníky této diskuse vnímán jako erbovní deviza nového hnutí. Zejména O. Theer se pokoušel, jak jsme ukázali na jiném místě, usměrňovat mladé básníky pod etiketou verslibristů. Pokud se mladí jeho protektorátu vzepřeli, znamená to také, že pouze volný verš nebyl vnímán jako spolehlivé měřítko modernosti. M. Červenka upozorňuje, že rozvoj básnictví volným veršem byl jistým návratem k symbolismu – v tom, že po etapě intimní písňové poezie „mezigenerace“ přelomu století znamená návrat „k patosu, k univerzalistickým koncepcím světa a jeho perspektiv, k tematizaci v básnictví dosud neznámých a nepřijatelných skutečností“. Zároveň ale je „nový“ volný verš v polemikách (zejména s A. Procházkou) vymezován zásadně negativně vůči volnému verši symbolistickému, programoví mluvčí předválečné moderny „pozici moderního básníka jako občana technické civilizace profilovali právě v kontrastu k prorockým a ‚velekněžským‘ autostylizacím svých předchůdců“ (ČERVENKA 2001: 42, 45).

Inspirací pro rozvoj verslibrismu byla v předválečném období mladá francouzská poezie, zejména tvorba básníků tzv. Opatství cretéliského. První programový text k volnému verši z řad mladé generace publikoval již na jaře 1912 Karel Čapek jako část referátu o francouzské básnické *Anthologii de L'Effort*. Už zde je postulována většina tezí, které se budou kolem verslibrismu české moderní poezie ze strany nové moderny podávat. Klíčový Čapkův přístup k volnému verši odpovídá tomu, jak nové umělecké hnutí chápe formu – totiž zásadně ne jako formu pro formu, ale jako adekvátní a jedinečné vyjádření určitého obsahu, jako poznávání skutečnosti. Na problematice volného verše to Čapek vyjadřuje odporem k tomu, aby se tyto otázky řešily jen „technicky“; proti tomu staví představu, že „verše jsou jako systém představ a citů, pro něž není zákonných pravidel; pak tyto vzrušené city hledají si podmínky, v nichž by se vyslovily: hledají si rytmy, tóny a časovou míru“.⁹⁴

Tady je vyslovena charakteristika nového volného verše, která bude více či méně věrně rezonovat v programových textech Theerových, Fischerových či Neumannových. Volný verš je v předválečné moderně chápán v první řadě jako nová forma konvenující novému citění světa, novým básnickým obrazům, ať už je jeho dynamika navázána na dynamiku lidského nitra (Theer) nebo na rušnost moderní civilizace (Neumann). Přirozeně je volný verš stavěn do protikladu k pravidelným metrickým útvarům; ty jsou většinou chápány jako kadluby, které omezují básnické vyjádření a nejsou adekvátní modernímu básnickému citění a

⁹⁴ ČAPEK, K. „Anthologie de L'Effort“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 232-235, též in idem: *OUKI*, op. cit., s. 194-200. Citát na s. 197.

vyjadřování. Avšak takto bezvýjimečná preference volného verše, jakou nacházíme postulovanou u Theera, Neumanna nebo Čapka, nebyla přijímána bez výhrad. Proti Theerovu osobnímu kredu („Nevidím pro svou osobu jiné cesty než právě tuto, máme-li jednu uniknout ze začarovaného okruhu exoticky sestylizovaného erotismu naší dekadentní lyriky a při tom zůstat uměním [...]“)⁹⁵ se ozval O. Fischer jako proti dogmaticčnosti a opřen o totéž východisko, že básnická myšlenka si sama diktuje své vyjádření, dovedl by si „představití výjimečné pravidelné strofy, které působí silněji dojmem verslibristickým než sebe bedlivější volný verš, uměle vykombinovaný“.⁹⁶ Proti dogmatizaci volného verše se podobně ozval také J. Thon v recenzi *Almanachu na rok 1914*.⁹⁷

Podobně polemizoval s prosazováním volného verše Thonovi názorově velmi blízký F. Langer. Na podzim 1912, v době kdy už K. Čapek položil základy diskuse o novém volném verši, se Langer stavěl jeho odpůrcem a obhájcem pravidelného metra. Nejdříve k analýze Kleistovy *Penthesiley* připojil poznámku, v níž obhajoval tradiční formy a jmenovitě sonet (jenž byl jiným mladým modernistům přímo synonymem restringující formy)⁹⁸ pro jejich dostatečnou plasticitu,⁹⁹ posléze pojal komentář k Neumannově básni *Mechtilda z Magdeburku* jako ocenění pravidelného metra, které není „ani v nejmenším“ překážkou básnického vyjádření.¹⁰⁰ V květnu 1913 již sice plédoval ve své programové přednášce pro volný verš, ale způsob, jímž tak učinil, vyvolal odpor S. K. Neumanna a stál v přímém protikladu k převažujícímu chápání funkce volného verše v moderní poezii. Langer totiž v první řadě odmítl východisko většiny programově verslibristických projevů (především jde patrně o skrytou polemiku s Theerem) – že volný verš je nejpřílehavějším nástrojem k vyjádření stavů moderní duše; proti tomu postavil své mínění, že volný verš je něco „prvopočátečního, naveskrz primitivního“, je vlastně „jediným útvarem, který umělec zvládne“.¹⁰¹ A teprve z tohoto poznání pramení závěr, že volný verš je prostředkem „jedině možným“ pro moderního básníka, aby nebyl zatížen formami starými, přejímanými. Ovšem, tento závěr je doplněn šaldovskou lekcí „věčné nutnosti formy“; formu staví Langer do kontrastu s volností, a proto odmítá ve volném verši vidět nějakou hodnotu, „přednost“ a chápe jej jen jako přechodné stádium v cestě za skutečnou moderní formou.¹⁰²

Proti Langerově představě volného verše jako formy jednoduché, v podstatě ještě bezforemné, se ohradil Neumann v ocenění volného verše jako „úžasného nástroje“.¹⁰³ Zopakoval Langerovi to, co lze číst ve většině textů zabírajících se volným veršem: volný

⁹⁵ THEER, O. „Mladá česká poezie“ [1913]; in *Na paměť Otakara Theera* (Praha: B. M. Klika, 1920), s. 36.

⁹⁶ FISCHER, O. „O volném verši“; *Národní listy* 17. 4. 1913, č. 104, s. 1.

⁹⁷ „[...] a přece volný verš a volný rytmus nejsou jedině nutným nástrojem, který by dovedl a mohl vyjadřovati tohoto ‚moderního ducha‘.“ Viz THON, J. „Almanach na rok 1914“; *Snaha* 2, 1913, č. 5, s. 75.

⁹⁸ Srov. KODÍČEK, J. „Dnešní literární snahy“; *op. cit.*

⁹⁹ LANGER, F. „O Kleistově Penthesilei“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 281-286, též in idem: *Prostor díla* (Praha: Akropolis, 2000), s. 41-49. Citát na s. 49.

¹⁰⁰ TÝŽ. „Stanislav Kostka Neumann: Mechtilda z Magdeburku“; *Umělecký měsíčník* 2, 1912, s. 37, též in idem: *Prostor díla*, *op. cit.*, s. 52-53.

¹⁰¹ TÝŽ. „O novém umění“; *Lidové noviny* 10. 6. 1913, s. 1-2, 17. 6., s. 1-2, 25. 6., s. 1-2, 8. 7., s. 1-3, 15. 7., s. 1-2, též in idem: *Prostor díla*, *op. cit.*, s. 7-29. Citát na s. 26.

¹⁰² *Ibid.*, s. 27-28.

¹⁰³ NEUMANN, S. K. „Ať žije život!“; *Lidové noviny* 2. 8. 1913, č. 209, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, *op. cit.*, 181-186. Citát ze s. 183.

verš není formou snadnější a jednodušší než verš pravidelný, ale právě naopak, je mnohem náročnější, jelikož básník se nemůže opřít o žádné schéma. Aby zvýraznil, že volný verš není postaven na principu volnosti, jak soudil Langer, hovoří později již raději o moderním nepravidelném verši, který je mu jako útvar „uzavřený a ukázněný“ a i po této stránce plně rovnocenný verši pravidelnému. Základní představou pro traktování formálních hodnot volného verše je představa formové ekonomie, na níž se shodli ve svých textech tištěných ve *Scéně* Neumann s Karlem Čapkem.¹⁰⁴ Znamená jim oproti pravidelnému verši nutnost každého slova, „čím méně jest v něm slov *z nouze* vybraných, přibraných nebo vypuštěných“.¹⁰⁵

Nepravidelnost verše jako princip jeho organizace obhajoval nejodborněji Karel Čapek. V roce 1912 ve zmiňovaném referátu o *Anthologii de L'Effort* postavil proti sobě zákon pravidelnosti a zákon změny jako oporu svého odporu k vnější pravidelnosti. Oproti této vnější pravidelnosti, kterou chápe jako většina programových mluvčích generace jako svazující omezení, postaví ve svém pozdějším textu princip svobody. Svoboda mu ovšem není bezzákoností. Je jen odmítnutím jakéhokoliv dogmatického zákona tvorby (vnějšího předpisu, omezení...) a oddáním se „zákonu individuálnímu“.¹⁰⁶ Tím v tomto konkrétním případě nemyslí nic jiného než to, co Neumann charakterizuje takto: „básnická myšlenka diktuje si svou formu postupně a toliko dle vnitřní potřeby své výraznosti“.¹⁰⁷

Jakkoliv Čapek nevidí ve volném verši definitivní vyřešení formového problému literatury, a toto řešení odkládá do budoucnosti,¹⁰⁸ odpovídá generačnímu zaměření na žitou přítomnost, jestliže vyzdvihuje volný verš jako „nejlepší ze všech možných veršů a technik“. Na tomto poznání, platném pro přítomné literární dění, se shodl s Neumannem i Theerem; polemické zaostření této manifestace je pak namířeno proti „stylizátorům“, kteří význam volného verše omezují a mají tendenci chápat jej jako volný ve smyslu bezforemnosti (Langer, Šalda,¹⁰⁹ Procházka¹¹⁰).

2.2. Práce – hra – čin

*Nechte si kněžská svá roucha, kostýmy vypůjčené,
vzezření zasvěcenců a masky povznesené:
mně stačí prostý šat!
Škrabošky pro masopustní jsou jen maškary.
Zde však jsem s úspěchy, bludy a nezdary*

¹⁰⁴ TÝŽ. „Volný verš a nová poezie“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 125-130, též in idem: *Rozuměti umění*, op. cit., s. 263-268. ČAPEK, K. „Volný verš a nová poezie“; *Scéna* 2. půlročník, 1914, s. 212-215, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 384-388.

¹⁰⁵ NEUMANN, S. K. „Volný verš a nová poezie“; op. cit., s. 265.

¹⁰⁶ ČAPEK, K. „Volný verš a nová poezie“; op. cit., s. 385.

¹⁰⁷ NEUMANN, S. K. „Volný verš a nová poezie“; loc. cit.

¹⁰⁸ ČAPEK, K. „Moderní lyrika francouzská“; *Lumír* 41, 1913, s. 366-370, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 302-306. Citát na s. 306.

¹⁰⁹ ŠALDA, F. X. „Mladá generace německá“; op. cit., s. 290.

¹¹⁰ Kupř. PROCHÁZKA, A. „Na mé poznámky...“; *Moderní revue* 28, 1913, s. 97-100. Zde píše (na s. 99): „Bud' volný verš, tedy naprostá svoboda bez vnějších hranic a ne útvar, nebo útvar, to jest něco jednotného a konstantního v jádře přes všechny zevní obměny, jako jest neblahý zhrdaný sonet.“

*já skutečně, osoba civilní,
dělník a občan!*

(S. K. Neumann)

S otázkou uměleckého tvaru a nové stylovosti moderní literatury úzce souvisí otázka samotné podstaty umělecké tvorby, toho, jak je chápána. V předválečných programových diskusích byla tato otázka řešena často pomocí rozlišení mezi hrou, prací a tvůrčím činem.

Do druhého čísla osmnáctého ročníku *Volných směrů* zařadil jejich (v době, kdy číslo vyšlo, už bývalý) redaktor Josef Čapek rozsáhlou stať německého filozofa, nositele Nobelovy ceny za literatury (1908), Rudolfa Euckena *Umění a morálka*. Eucken, který stojí poměrně blízko v té době dominující filozofii života, byl některými svými myšlenkami (např. ideou tzv. Tatwelt) pozoruhodně blízko koncepcím předválečné moderny – která se ovšem hlásila především k jinému filozofovi života, Francouzi Henrimu Bergsonovi. Ve jmenované stati postavil Eucken do kontrastu umění chápané jakožto hru a umění jako práci. Na jedné straně stojí umění pro umění (l'art pour l'art); to je Euckenovi „jen výměnou sil, vzněcováním dojmů a znázorňováním dojmů, pestrou a veselou hrou, hbitým chopením a využitím okamžiku“.¹¹¹ Takové umění je povrchní a nedostatečné; umění totiž nemá být podle něho „pouhé obkreslování a užívání života, ale“ – a to je druhá strana – „odvážné pronikání ku předu, statečný boj existence, osvětlování teskné temnoty, zmocňování se nepoddajné hmoty, posunutí hranic lidství. V tom všem je umění nevýslovnou prací [...]“.¹¹² Co si pod tím lze představit? Především se po umělci žádá, aby svět pouze nepopisoval, nesklouzával po povrchu (byť třpytivém), ale aby se ho zmocnil, aby ho zmohl, přetvořil v něco nového (jiného).

V kontextu programové činnosti předválečné moderny tyto Euckenovy názory pozoruhodně rezonují. Výtky umění pro umění, tak jak je Eucken formuluje, umění, jež je pouhou hrou, dobově směřují nejen vůči impresionismu a naturalismu, ale především vůči dekadenci a jejímu dědictví, stejně jako vůči secesnímu syntetismu. Lze si všimnout, jak velmi blízké je Euckenovo vymezení umění jako hry tomu, jak mladá generace chápe „umnou stylizaci“. Takové umění je také cílem útoků nastupující umělecké generace, výrazně do opozice proti nim se staví čapkovská generace se svým konceptem nového umění či nové modernosti. A toto nové umění chápe – řečeno s Karlem Čapkem – jako „umění pracovní“.¹¹³

Jakkoliv předválečná moderna představuje celek poměrně značně diferencovaný a dynamicky se měnící, „zmítající se“ mezi různými ismy (novoklasicismus, kubismus, expresionismus, futurismus, civilismus atd.), přece lze v rámci tohoto bouřlivého hnutí, záhy ukončeného vypuknutím první světové války, vysledovat určité jednotící prvky. Jedním z nich se zdá být právě to, co Eucken i Čapek pojmenovávají jako „práci“, tedy přesvědčení, že umělec prostě nenapodobuje, neopisuje realitu, ale **tvorí** umělecké dílo jakožto realitu novou, jinou, jakožto „nadrealitu“ (srov. OPELÍK 1980: 70, 72). Tento důraz na umělost, stvořenost (a tedy i lidskost) umění má pak mnohé významné důsledky a konotace.

¹¹¹ EUCKEN, R. „Umění a morálka“; *Volné směry* 18, 1913, s. 62.

¹¹² *Ibid.*, s. 62-64.

¹¹³ ČAPEK, K. „Křik po náboženství“; *Volné směry* 17, 1913, s. 299-301, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 328-331. Citát na s. 330.

Pojem práce v programových projevech předválečné moderny především odkazuje k otázce individuálního tvůrčího aktu/postupu, k podstatě vzniku uměleckého díla, má tedy rozměr estetický; na druhou stranu však ani není zbaven svých konotací etických, zejména když je stavěn do opozice proti povrchnosti, pohodlnosti nebo „genialitě“. Avšak zdá se, že etický a estetický rozměr v tomto uvažování o práci nelze dost dobře oddělit, oba tyto aspekty se prolínají až splývají. Lze snad jen u některých autorů vysledovat důraz spíše na etický rozměr, u jiných (především výtvarníků) na rozměr estetický.

Etickou stránku pracovního charakteru nového umění především zdůrazňuje S. K. Neumann. Neumann radikalizuje své etické pojetí umělecké tvorby zejména ve fejetonech v *Lidových novinách* v letech 1913-1914, které po válce vyšly v souboru *Ať žije život!* Je třeba naplivat na oltář Umění, říká Neumann, když strhává uměleckou tvorbu z piedestalu, z výsadního postavení v lidském životě. Umění je zde radikálně zcivilněno, není již korunou života, není ani nad životem jako něco vyššího, dokonalého, lepšího, jak tvrdí třeba A. Procházka. Je zařazeno mezi ostatní lidské činnosti, je to práce jako každá jiná práce, jako každé jiné řemeslo. „V umění [...] toliko dvě věci jsou jakési tajemství, vymykající se naší volní činnosti, vzdorující našim přáním, poněvadž lidé se s nimi rodí: předně nadání [...], podruhé síla rasového nebo národního ducha v umělci. [...] Vše ostatní v umění je – nebojím se toho slova – řemeslo, pro něž, má-li býti zdárné, platí stejné předpoklady poctivosti, píce, vzdělanosti, rozhledu atd. jako pro řemeslo jiné a všednější.“¹¹⁴

Mezi programovými mluvčími předválečné moderny existuje přesvědčení, že jejich pojetí umělecké činnosti je v tomto ohledu novátorské. Podle Bohumila Kubišty pramení nový charakter umění z nové moderní morálky, která činí práci středem života.¹¹⁵ Souvisí to také s obdivem k moderní technice a jejím výtvorům, který je mezi předválečnou literární mládeží poměrně rozšířen. Kubišta vidí všude okolo sebe práci, vše v moderní době je prací: prací se dostáváme i k Bohu a prací je umění, jako jeden z „civilních úkonů moderní doby“, řečeno zase s Karlem Čapkem.¹¹⁶

Podle Neumanna dokonce není zcela rozhodující, zdali někdo má talent velký nebo malý, neboť usilovnou prací může i malý talent dosáhnout pozoruhodných výsledků, zatímco velký talent bez poctivého úsilí, bez kázně a řádné teoretické průpravy, oddá-li se jen svému „ingeniu“, zákonitě ztroskotá.¹¹⁷ Shodné přesvědčení, že bez teoretického podkladu umění není a že ideál „bezprostředního génia“ je nepravdivý, vyjadřuje také Josef Kodíček.¹¹⁸ Oproti tomu v okruhu E. Filly jsou podobné názory odmítány, „zvědečťování“ umění je považováno za pomýlené a umění je vydáváno především (ne-li zcela) za doménu citu; povaha umělecké tvorby je zde položena ve zjevné závislosti na starších koncepcích, zejména Šaldově.

Co ovšem ze zdůrazňování řemeslné, dokonce až odborné povahy uměleckého tvoření vyplývá? Především je postaven umělec vedle ostatních profesí a jim na roveň. Neumann

¹¹⁴ NEUMANN, S. K. „Moderna v podsvětí“; *Lidové noviny* 10. 10. 1913, č. 277, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, s. 201-205. Citovaný pasus na s. 203.

¹¹⁵ KUBIŠTA, B. „O duchové podstatě moderní doby“; *op. cit.*, s. 218.

¹¹⁶ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *Přehled* 12, 1913, s. 53-54, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 332-336. Citát na s. 336.

¹¹⁷ NEUMANN, S. K. „Generace“; *Lidové noviny* 6. 6. 1913, č. 153, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, *op. cit.*, s. 171-175. Citovaný pasus na s. 171.

¹¹⁸ KODÍČEK, J. „Theoretičnost umění“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 106.

často přirovnává umělce k inženýrovi nebo k různým řemeslníkům. Takový umělec nemůže být uzavřen ve slonové věži, nemůže být přecitlivělým estétem ani divokým rozervancem, stává se dělníkem umění, je občanem. A jako občan se podílí na tvorbě nového života, v řadě ostatních občanů (to je klíčová myšlenka civilismu). Na druhé straně však, byť se to zdá být s výše řečeným snad v protikladu, je posilována exkluzivita umění. Je-li umění řemeslem, mohou ho dělat jen řemeslníci; umění je jen pro odborníky. Proto nové umění není lidové, není pro každého, není pro lid – aspoň zatím, než se obecnost dostatečně vzdělá a bude umění právo.¹¹⁹

Další důležitá myšlenka je, že umění – jako práce – má svůj cíl a má svůj smysl. Proto také umělecký experiment je prací *sui generis*, pokud posunuje umění někam dále. Nové umění je pokusné a výbojně¹²⁰, míří dále a hlouběji¹²¹ – jen to je skutečná tvorba. Ervín Taussig inspirovan zřetelně futurismem a myšlenkou permanentní inovace hovoří o nutnosti neustálého přerodu umělce, který už nemá být jen „neměnnou bází“, v níž se odráží skutečnost, ale má být dynamickým, má se stále posunovat dále, překonávat překážky, nespokojit se s jednou dosaženou pozicí.¹²²

Ovšem práce je (hlavně výtvarnými teoretiky) chápána především jako tvárné úsilí, jako úsilí formální. Jejím výsledkem je tvar, čistá forma. Bylo už řečeno, že nové umění v koncepcích předválečné moderny odmítá být naturalistické, nechce být nápodobou přírody nebo jejím popisem. Chce být naopak zcela autonomní,¹²³ mají v něm platit jeho vlastní zákony, nikoliv zákony, které platí v přírodě; to se chápe jako „prvořadý požadavek“¹²⁴. Znamená to – ve výtvarném umění – především odvržení tradiční perspektivy a tradiční mimetičnosti. Relevantnost pojmu práce (úsilí, snahy a jiných synonym) v tomto kontextu spočívá v tom, že umělec musí tvořit nové, autonomní tvary, čistou uměleckou formu. A k tomu „je zapotřebí složitější a žhavější činnosti než k milujícímu konstatování přírodního útvaru nebo úkazu“.¹²⁵ Někteří autoři proto zdůrazňují, že umělec se musí chápat reality silou. Tvoření je pak popisováno, např. Kodíčkem, jako doslova znásilňování hmoty. Častěji můžeme také číst argument, že nejruznější ismy, kterými předválečná doba doslova kvasí, jsou vlastně samostatnými pokusy o systematické dosažení oné nutné umělosti, autonomnosti umění.

Autonomní tvary moderního umění jsou ovšem začasté také tvary jaksi neobvyklé. Právě ona neobvyklost, nečekanost, ba podivnost moderních, především kubistických obrazů byla ve své době na výstavách důvodem různých společenských pohoršení a také zesměšňování či nechápavého odmítání ve výtvarných kritikách. Tyto „geometrické násilnosti a natočené a borcené plochy nebo tvary [jsou] úplně oprávněné, neboť jsou jen důsledkem a přímou cestou

¹¹⁹ NEUMANN, S. K. „O poměru umění k lidu“; *Lidové noviny* 23. 4. 1914, č. 111, s. 1-2, též in idem: *Rozumění umění*, op. cit., s. 243-248. Citát na s. 244.

¹²⁰ ČAPEK, K. „Křik po náboženství“; op. cit., s. 330.

¹²¹ KUBIŠTA, B. „O duchové podstatě moderní doby“; op. cit., s. 220.

¹²² TAUSSIG, E. „Umění aktivitou“; *Přehled* 11, 1913, s. 784-785.

¹²³ Není ovšem oprávněná formulace J. Branžovského, že umění má být „nadřazeno skutečnosti“ (srov. BRANŽOVSKÝ: 63).

¹²⁴ ČAPEK, J. „Krása moderní výtvarné formy“; *Přehled* 12, 1913, s. 37.

¹²⁵ TÝŽ. „Nové umění“; op. cit., s. 70.

silné stylové vůle, která se tak projevuje silnou a bezohlednou energií“.¹²⁶ Tady mluví moderních výtvarných směrů zdůrazňují, že úsilí či práce, která stojí na straně umělce, musí být obdobně vyvinuta i ze strany vnímatele. I pozorovatel kubistického obrazu, stejně jako čtenář futuristické básně, musí být patřičně připraven, vzdělán, jak bylo řečeno už výše, musí se oprostít od tradičního, pohodlného, povrchního nazírání, a pak může poznat a pocítit moderní krásu. „[...] nejen umělec jest tu tvůrčím, ale tvůrčím stává se i divák a poživatel jeho díla, [...] zde teprve nastává hledaná rovnováha mezi oběma nesterpně rozdělenými stranami a umělec skutečně jen promluví k tomu, jenž do té doby dovedl se vyšínouti na ‚vyšší doby‘.“¹²⁷

Jak lze pozorovat, etický i estetický rozměr programového ohledávání umění „pracovního“ je namířen proti tomu pojetí tvorby, které vychází z představy suverénního génia, jeho bezprostřední intuice a exprese. Proti představě výjimečného a svému okolí se vymykajícího tvůrce staví umělce jako občana, soustředěného poctivě na své metiér, nesetrvávajícího v odtrženosti od života dne, ale podílejícího se na jeho tvorbě. Je to také likvidace kultu Umění. Znamená to proti starší generaci *racionalizaci* uměleckého tvůrčího procesu. Sama představa „pracovního umění“ pak strhává pozornost na sám tento proces, nikoliv již na umělcovu inspiraci či jeho „vnuknutí“, na to, co Šalda v předmluvě k *Duši a dílu* nazývá „duševní prazkušností“ a co staví proti vnějškovému poznávání¹²⁸. S tím pak souvisí to, že středobodem reflexe umění nemá již být tvůrce (Básník), ale stvořená, artificiální umělecká forma zakládající autonomnost umění. Proti představám E. Filly a jeho okruhu o věčnosti této absolutní formy stojí čapkovské křídlo moderny s názorem, že umělecká forma je produktem své doby, že formy se vyžívají a jsou nahrazovány formami novými. Tvrdí-li Šalda v 90. letech, že jediné, na čem v umění záleží, je duše umělce, jeho subjekt, pak předválečná moderna i pomocí představy pracovního umění tento axiom překonává a staví do pozice myšlenkového středu představu „svězákonné“ umělecké formy. Umění je tady takto vybaveno ze zajetí subjektu, v němž se ocitá s příchodem individualistické Moderny konce století (viz BRABEC 2001a). Tím se zároveň otevírá cesta k objektivní kritice, ať v podobě Čapkovy kritiky analytické nebo Taussigovy kritiky „životní“ (viz dále).

Zde koření nutnost zásadního neporozumění mladým ze strany F. X. Šaldy (a také okruhu *Moderní revue*), jak se projevuje nad pojmem, který je v Šaldově koncepci tvorby z nejdůležitějších, na *tvůrčím činu*. Zvýraznění této otázky v diskusích roku 1913 přináší Šaldovo traktování problematiky cizích vlivů v novém literárním hnutí (viz kap. II.2.4.). Klíčová pozice *tvůrčího činu* v Šaldově koncepci umění jej umožňuje vnímat jako pozadí celé kritické diskuse v letech 1913-1914. Sám pojem *tvůrčího činu* se v Šaldových textech objevuje až na přelomu století, v téže době, kdy pro něho začíná hrát významnou roli kategorie *života*, kdy se také aktualizuje pojem *stylu* a kdy kritik začíná pracovat s pojmem *stylizace* jako s jedním z klíčových pojmů své kritické koncepce umění. To vypovídá o úzké souvislosti těchto pojmů a představ v Šaldově myšlenkovém světě na počátku dvacátého

¹²⁶ *Ibid.*, s. 74.

¹²⁷ TAUSSIG, E. „Umění aktivitou“; *op. cit.*, s. 785.

¹²⁸ ŠALDA, F. X. *Duše a dílo* (Praha: Melantrich, 1947), s. 10.

století. Právě představa *tvůrčího činu* je představou, v níž se transformuje vypjatý individualismus počátku devadesátých let a v níž se také odráží jak estopsychologický fundament Šaldova myšlení o literatuře, tak vlivy nietzscheovské a carlylovské. Nejdůkladněji Šalda vyložil svou koncepci *tvůrčího činu* jako základní kategorie tvorby v některých esejích *Bojů o zítřek*, zejména v *Hrdinném zraku* (1901), *Uměleckém paradoxu* (1905) a pak v *Tvůrčích činech* (z roku 1911), zařazených až do druhého vydání knihy. Pokud v začátcích své literární kariéry vymezil „tvůrčí akt“ jako boj proti hotovému,¹²⁹ na počátku nového století je tvůrčí čin vymezen podobně: jako „čin dobyvatelův“, je postaven na onom uměleckém paradoxu, že tvořit znamená nejdříve bořit.¹³⁰ Zároveň se ale obohacuje o další aspekty. V souvislosti s myšlenkou nové renesance, která ho přivádí k aristokratismu umění a kultu velkého, silného, vypjatého, je nyní tvůrčí čin pojímán jako čin hrdinský. Šaldův Básník je héros, a jedině jeho hrdinný zrak dovede přehodnotit dojmy a vjemy a může tak stát v základě uměleckého díla. Zde vidíme, jak úzce je tvůrčí čin spojen se Šaldovým pojmáním stylu a života: jedině tvůrčí čin, hrdinský tvůrčí čin dovede ze života vynést jeho věčné hodnoty, dovede se dobrat jeho celku a podstaty, skryté pod povrchem, na němž ulpívají prostřední spisovatelé; jedině tvůrčí čin může proto také být základem stylu.

Klíčové v tomto kontextu je vytvoření kontradikce činu proti práci. Podle Šaldy práce nemůže být základem umění; je nezbytná, ale je až druhotná – sama o sobě není práce mocna stvořit umělecké dílo. Tady stojí tvůrčí čin, jímž teprve začíná umění; „obsahem umění není práce, nýbrž hrdinství“.¹³¹ Tento kontrast práce a činu má jeden podstatný rozměr, který ozřejmuje chápání činu: práce je racionální, cílevědomá, kontrolovaná a kontrolovatelná, opakovatelná. Avšak čin u Šaldy je to, co je už jednou provždy neopakovatelné, nenapodobitelné. Čin je něco výjimečného, co je samo o sobě, co je nesrovnatelné a neměřitelné ničím jiným, co je vymknutím vývoje a mimo dosah pokroku.¹³² „Umělecký čin je cosi v jádře nesdělitelného a nepochopitelného.“¹³³ Tuto koncepci tvůrčího činu jako činu hrdinského a ve své nejnitračnější podstatě mystického rozvíjí Šalda během prvního desetiletí a do značné míry ji vyvrcholuje v některých textech *Duše a díla*.

Jak již bylo naznačeno, mystika činu je u Šaldy základem umění syntetického, celostního, je tím, co integruje protiklady a spájí je do umělecké syntézy. Je to právě iracionální tvůrčí čin, jenž spíná život s uměním, civilizaci s kulturou a jenž především vyjadřuje integraci subjektu a díla (srov. BRABEC 1967). Čin tvůrce také váže minulost, přítomnost a budoucnost. Těží z minulosti a přítomnosti, ale je nástřelem do budoucnosti. Tím, že se tvůrčí čin vyvazuje z vývoje a dosahu pokroku, představuje hodnotu neměnnou. A proto také umění, posvěcené tvůrčím činem, směřuje k věčnosti. Právě přesvědčení o uměleckých hodnotách jako o hodnotách věčných je výrazným spojovníkem různých kritických koncepcí vyrůstajících ze symbolismu na počátku dvacátého století. Toto přesvědčení vychází rovněž z velmi podobně chápané povahy tvorby jako aktu heroického (srov. vedle Šaldy také např.

¹²⁹ ŠALDA, F. X. „Synthetism v novém umění“; *op. cit.*, s. 31.

¹³⁰ TÝŽ. „Umělecký paradox“ [1905]; in *Boje o zítřek*, *op. cit.*, 145-160. Citáty na s. 148, 155.

¹³¹ *Ibid.*, s. 147, 149.

¹³² ŠALDA, F. X. „Hodnoty kulturní a mocnosti životní“; *op. cit.*, s. 261.

¹³³ TÝŽ. „Umělecký paradox“; *op. cit.*, s. 150.

Martenovu *Knihu silných* a rozsáhlý esej, jímž ji komentoval Arnošt Procházka)¹³⁴ – ať už je uchopována prostřednictvím představy *tvůrčího činu* nebo *tvůrčí síly*.

Proto se polemika se Šaldovým pojetím tvůrčího činu, v jehož rámci řešili otázku povahy umělecké tvorby i Filla, Beneš a jejich okruh, stala významnou součástí programových diskusí před první světovou válkou. Na jaře 1913 definoval K. Čapek čin jako široké posunutí hranic umění, jako orientační výboj.¹³⁵ Tímto vymezením činu byl poměrně blízko tomu, jak definuje umělecký čin Šalda v esejích z přelomu století, tedy jako vymknutí se vývoji. Ale pozdější texty ukázaly, že souvislost se Šaldovým vymezením tvůrčího činu byla spíše náhodná. Programová činnost mladé literární generace od jara 1913 se projevuje mimo jiné také distancí od představy „uměleckých činů“ jako aktů mystických a založených na bezprostřední inspiraci, jak jsme již ukázali.¹³⁶ V polemice se Šaldou na podzim 1913 již Čapek explicitně odmítá „tvůrčí čin“ jako nesprávné kritérium v literární kritice, pokud je pojímán jako mystérium, jako zázrak. Proti tomu staví nutnost umělce „přemýšlet a odvažovat se, vědět a hledat zároveň“.¹³⁷ A opět v jiném textu vytyčil přímo opozici mezi „bytošným tvůrčím činem“ a „řádnými a statečnými činy“.¹³⁸

V tomto textu také ozřejmil jeden z podstatných důvodů odporu k onomu „bytošnému tvůrčímu činu“, když vytyčil spojnicu mezi ním a „chef-d’oeuvre“. Jak jsme ukázali, sám pojem chef-d’oeuvre je frekventovaný zejména v Čapkově publicistice a odkazuje k představě dokonalosti, kterou celá mladá generace odmítá jako kritérium pro uměleckou kritiku nesprávné. Tedy to, co mladým vadí na ideji tvůrčího činu, kterou je Šalda na podzim 1913 kaceřuje v diskusi nad Novákovým *Sestupem do podsvětí*, je její spojitost se směřováním umělecké tvorby k dokonalosti a celosti díla jako pozitivním hodnotám. Odmítnutí dokonalosti a potažmo věčnosti jako pozitivního kritéria proto musí znamenat i distanci od samotné představy tvůrčího činu.

Vedle toho v sobě Šaldova idea tvůrčího činu skrývá zdůrazněním svého mystického a nepochopitelného charakteru podcenění práce a tvořivého úsilí. Ačkoliv v etapě směřování k novému klasicismu dochází práce a intelektuální formální činnost u Šaldy většího ocenění než dříve (srov. BURIÁNEK 1987: 64), přece zůstává až druhotná, zůstává podmíněna *činem* jako pravým zdrojem umění. Oproti tomu předválečná moderna vyzdvihuje význam práce. Chápání mystiky činu jako počátku uměleckého díla stojí v příkrém protikladu k této úhelné tezi modernistického výkladu povahy umělecké tvorby, ať již proti jejím estetickým konsekvencím, nebo proti jejímu etickému zaostření vůči kultu génia. Jak řečeno, proti mystickému (v podstatě náboženskému – srov. BEDNÁŘ 1968) chápání tvorby staví mladá generace racionalizaci umění, což zároveň s sebou nese i jeho „zcivilnění“, jak zní častý termín, jímž se vyjadřuje odpor k šaldovské metafyzice. V. Hofman pojmenoval tento posun

¹³⁴ PROCHÁZKA, A. „Nová renaissance – reflexe na okraj *Knihy silných*“; *op. cit.*

¹³⁵ TÝŽ. „Jules Romains“; *Přehled* 11, 1913, s. 301-303, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 240-244. Citát na s. 241.

¹³⁶ Srov. KODÍČEK, J. „Theoretičnost umění“; *op. cit.*

¹³⁷ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *op. cit.*, s. 333.

¹³⁸ ČAPEK, K. „Několik nových dramát francouzských“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 110-113, 215-218, 2. půlročník, 1913, s. 69-73, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 284-297.

k novému chápání tvůrčího aktu takto: „Umění není již z jiného světa, nýbrž děje se v téže skutečnosti jako práce učence, chemika, fyzika nebo inženýra.“¹³⁹

To, co zůstává zachováno z Šaldova chápání uměleckého činu i u mladé generace, je to, jak definuje K. Čapek čin jako výboj. Ovšem i zde se projevují výrazné odlišnosti. Jak jsme ukázali, v představě stylu nového umění je skryta myšlenka moderního umění jako hromadného hnutí, jako součinnosti mnoha cest v hledání nového výrazu. Avšak Šaldova představa o činu jako o výboji je založena na individualistickém základě, na tom, že umělec tvoří jen ze sebe („Čin, který vykonal v umění dobyvatel, platí jen jemu a umírá s ním [...]“)¹⁴⁰; pokud proti umění jako sebevyjádření postaví mladí umění jako poznávání světa, získává chápání činu jako výboje jinou dimenzi. Čin se stává činem iniciativy, činem, který posunuje vývoj literatury ne v tom smyslu, že je výjimečným a vymykajícím se zjevem, ale tak, že ukazuje nové cesty a možnosti, že otevírá umění nové oblasti. Je to experiment, který je ovšem nenapodobitelný, ale povzbuzuje,¹⁴¹ vybízí k objevování, nalézání; experiment podílející se na tvorbě moderního umění jako širokého proudu, který hledá adekvátní prostředky, jak vyjádřit život člověka uprostřed moderní civilizace.

Rozdíl v chápání podstaty činu jako uměleckého experimentu ukazuje pohled na Šaldův esej *Umělecký paradox* (1905) z *Bojů o zítřek*. Šalda zde vyložil umění jako boj, jehož podstatou je *odvaha* zapomenout – na všechno, co bylo vykonáno a co je, tedy i na dnešek; zapomínat ovšem je i rozpomínat se: „na podstatné, temné a věčné kořeny života“.¹⁴² Tam, kde se stane umění orgánem přítomnosti, znamená to podle Šaldy jeho úpadek; pravé umění jde proti proudu času, je nečasové. Proto je umělecký čin také nepřekonatelný, nečasový – a tedy i „beze všeho prospěchu pro růst umění“.¹⁴³ V roce 1913 se nad *kritériem odvahy* zamyslel ve *Scéně* Ervín Taussig. Odvaha i pro Taussiga spočívá v zapomínání, v „naprostém odpoutání od dané tradice“, což souzní s Šaldou antitraditionalistickým z období *Bojů o zítřek*, ale nikoliv již se Šaldou na počátku desátých let, který koncepci uměleckého činu narouboval na své pojetí tradice. Ale zároveň je pro Taussiga odvaha rovněž odvahou nalézt cestu k přítomnosti, spočívá v tom, co jinde nazval případně „zintenzivnění přítomnosti“; umělecký experiment tady není cestou proti proudu času, k věčným hodnotám, ale výbojem posunujícím vývoj, těžícím z půdy dneška „i za cenu pokusů, jež zítra nebo pozítří ovšem zapadnou“.¹⁴⁴ Čin není něco, co by mělo samo o sobě hodnotu mimočasovou či věčnou, co by bylo nepřekonatelné a mimo pojem vývoje: naopak jeho hodnota je v tom, že – ač sám o sobě snad pomíjivý – je „ukazatelem nových cest“, že je činem vývojovým.¹⁴⁵

Pojem tvůrčího činu v Šaldově pojetí stál jako překážka v rozvoji modernistické koncepce tvorby. Byl v přímém rozporu s představou stylovosti nového umění, s představou tvárného úsilí jako činnosti v podstatě kolektivní, s představou etiky práce a zcivilnění tvorby, jakož i s koncepcí uměleckého vývoje jako stálé aktualizace výrazových prostředků pro potřeby zachycení dynamicky se proměňujícího moderního života.

¹³⁹ HOFMAN, V. „Duch přeměny v umění výtvarném“; in *Almanach na rok 1914* (Praha: Přehled, 1913), s. 54.

¹⁴⁰ ŠALDA, F. X. „Umělecký paradox“; *op. cit.*, s. 149.

¹⁴¹ ČAPEK, K. „Několik nových francouzských dramát“; *op. cit.*

¹⁴² ŠALDA, F. X. „Umělecký paradox“; *op. cit.*, s. 152.

¹⁴³ *Ibid.*, s. 153, 155.

¹⁴⁴ TAUSSIG, E. „Kritérium odvahy“; *Scéna 2. půlročník*, 1913, s. 63.

¹⁴⁵ Zde i u Čapka vidíme vliv Bergsonovy koncepce vývoje a dynamismu života, stále tvořícího nové formy.

2.3. Antitradicionalismus a prezentismus mladé generace

„ [...] ale my pocítujeme nad uměním potřebu, aby bylo naplněno nějakou nutností vyrovnati se s životem (bez podlehnuti), aby mělo potřebu přissáti se k živé přítomnosti, jejímiž štávami sesiluje svůj organismus. Nové lidské síly v městech a továrnách, na ulicích a v nádražích, úmyslně experimentující neúprosná mentalita moderních lidí, nové dobývání a s ním růst nevyzpytatelna, celý nevyčerpatelný souhrn nových sensací nemůže se nedotknouti beze stopy a bez otřesu duševního ustrojení moderního umění [...]“

(J. Kodíček)

Polemiky a programové projevy vytyčující prezentní ukotvení a látkovou novost v literatuře vycházejí z jedné zásadní premisy, která se objevuje v diskursu v průběhu let 1912-1913. Jde o – velmi široce sdílené – přesvědčení, že nové umění odpovídá nové době, že změny, které je možno pozorovat v literatuře a v umění, jsou nutným produktem proměn, jimiž prochází svět a jimiž je zásadně pozměňován lidský život. Tato představa souvisí s přesvědčením, že každé umění, umění každé doby, má být se svou dobou srostlé. Otázka látkové novosti v literatuře je tak do značné míry totožná s otázkou aktuálnosti umění, jeho příklonění k přítomnosti, k látkám současným, a lze říci i „všedním“. Sám pojem všednosti, obyčejnosti či přímo každodennosti se stává v programových diskusích pojmem úhelným; přítom na sebe váže různé individuální konotace, které na jedné straně znemožňují dorozumění, a na druhé straně se tím také jakoby přeměňuje v pojem „vlajkový“, deklarativní, jehož je užíváno někdy až s provokativním zjednodušováním.

Význam programového komplexu krystalizujícího kolem otázky současných látek v literatuře je umocněn odpoutáváním jedné části předválečné mladé generace od (široce chápaného) novoklasicismu. Tato otázka tedy kromě svého polemického potenciálu mezigeneračního také zakládá či zvyrazňuje diferenciaci v rámci předválečného literárního mládí. Požadavky prezentního ukotvení literatury v látkové oblasti jsou totiž v přímém rozporu s postuláty novoklasicismu. Novoklasicismus hlásá jakousi bezčasovost, konkrétní časovou neukotvenost díla, které se vyslovuje pouze jako obecný symbol ke světu jevovému. Zdůrazňování nutnosti vpádu přítomnosti do literárního díla je projevem emancipace od novoklasicismu, ale také od směřování k formalismu jím determinovanému a posilovanému vlivy výtvarné teorie. Typickou konkretizací tendencí, které bylo třeba v programových diskusích roku 1913 překonat, může být kupř. Langerova studie *Stav moderní literatury*¹⁴⁶. Za hlavní poznávací znak nové moderní literatury je v tomto textu považována nová forma, popř. směřování k ní. V tom byla v mladé generaci absolutní shoda, ale hledání nové formy je podle Langerova (jsoucímho zřetelně pod vlivem fillovského chápání „nového umění“) také cestou

¹⁴⁶ LANGER, F. „Stav moderní literatury“; *Snaha* 1, 1912, č. 1, s. 6-8.

k věčnosti a k absolutnu, což chápe kontrastivně k literatuře 19. století, která byla vyjádřením své doby a vyznačovala se formální lhostejností. Úsilí o formu mu znamená také „osvobozovati od hmoty a času“.

Téma současnosti v novém umění se vynořilo v kritické rozpravě s velkou výrazností na jaře 1913. Nebylo to „vynoření“ náhlé, bylo umožněno v širokém kontextu některými představami, které byly příslušníky tehdejšího literárního mládí tematizovány již dříve. Nejobecněji je toto téma navázáno na axioma umění *životného*. Kritérium života se v kritických juveniliích příslušníků mladé generace vyskytuje dosti často; jeho funkcí je v kontextu literární kritiky počátku dvacátého století emancipace od vypjatého individualismu generace České moderny a především od dekadentních nálad fin de siècle. Život zde stojí jako kladná hodnota proti útěku do intimních problémů osamocené a výlučné „já“, proti izolaci v oné pověstné věži ze slonoviny. To je konstanta kritické praxe Josefa Kodíčka od jejích počátků; je to také přesvědčení K. Čapka, odmítajícího krásu pojímanou jakožto „nadřazenou“ životu, tedy umění mimo život; taktéž Ervín Taussig hovoří ve svých kritikách o „železném kruhu života“.¹⁴⁷ Podobné formulace bychom našli samozřejmě i v textech Františka Langer, např. ve výše zmíněné studii z r. 1912. Kritérium života je jistě na jedné straně velmi pozitivní ve vzdalování se od dekadence, avšak na druhé straně je to měřítko značně vágní a široké, v soudobém kritickém diskursu široce užívané příslušníky všech generací, vždy se zcela jiným myšlenkovým pozadím. Navíc, jakkoliv patřila zmíněná představa u příslušníků mladé generace k jejich kritickému arzenálu v podstatě trvale, skutečná váha tohoto měřítka byla v kritické praxi na samém počátku desátých let přece jen omezená, limitovaná jednak jeho zřejmou neujasněností a konfusností, jednak také soustředěním na jiné aspekty hodnocení literárních děl, zejména na jejich formální utváření, v čemž lze spatřovat také vliv novoklasicistických teorií.

Posun lze demonstrovat srovnáním dvojí Kodíčkovy reference o Theerových *Úzkostech a nadějích* nebo Čapkovy recenze *Posvátného jara* Růženy Svobodové (z počátku roku 1912) s jeho referátem o Krejčího románu *Červenec* (z poloviny roku 1913). Srovnání těchto Čapkových i Kodíčkových recenzí (viz kap. II.3.3 a 3.4), nám ukazuje onen posun, k němuž došlo v literárněkritické praxi mladých. Jde na jedné straně o opuštění formálních vážidel inspirovaných novoklasicismem, až přímo k odmítání formální uzavřenosti, hotovosti literárního díla, na vrub jeho novosti, problémovosti či ideovosti. Na druhé straně se jedná o konkretizaci kritéria života ve smyslu života přímo současného, se všemi jeho složkami či podobami.

I když bylo vynoření současnosti jako požadavku kladeného na umělecké dílo do jisté míry připraveno předchozím vývojem kritických názorů, přesto mělo charakter programového výboje. Prvním náznakem byla již recenze Karáskových *Posvátných ohňů* od Josefa Čapka (1912), v níž byl asi poprvé vytyčen kladný vztah k přítomnosti jako směrnice moderní literatury.¹⁴⁸ Týž autor pak ve svém klíčovém textu *Tvořivá povaha moderní doby* přímo odvodil charakter moderního umění od „ducha času“ a od „živé a přítomné současnosti“.¹⁴⁹

¹⁴⁷ TAUSSIG, E. „Národní divadlo. Frant. Langer: Svatý Václav“; *Rozvoj* 6, 1912, č. 48, s. 5.

¹⁴⁸ ČAPEK, J. „J. Karáska ze Lvovic Posvátné ohně“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 143.

¹⁴⁹ ČAPEK, J. „Tvořivá povaha moderní doby“; *op. cit.*, s. 121-122.

Důležitým symptomem programové výbojnosti prezentismu v kontextu literární situace roku 1913 bylo její záměrné zpolemičtění. S tím úzce souvisí kolektivnost, s jakou bylo toto téma do literárních polemik vneseno: takřka v jeden okamžik K. Čapkem, J. Kodíčkem i E. Taussigem. Programovou výbojnost tohoto tématu podtrhuje také frekvence, s jakou je předkládáno čtenářům všech tribun mladé generace. Jiří Opelík ve studii věnované pojetí aktuálnosti literatury u K. Čapka a jeho proměnám vybral a ocitoval kritické formulace tohoto Čapkova přesvědčení, a vidíme, že jich drtivá většina pochází právě z druhé poloviny roku 1913 (OPELÍK 2000: 9-10). Na druhou stranu stál mimo výbojnost této generační skupiny F. Langer, byť i v jeho kritickém vývoji lze pozorovat elementy, které potvrzují podobné směřování.

Zásadní polemiku o „této velmi důležité otázce“¹⁵⁰ příznačným způsobem zahájila nepodepsaná¹⁵¹ poznámka v prvním půlročníku *Scény* ostře se vyhraňující proti názorům na nové umělecké směry prezentovaným v *Moderní revui* jejím redaktorem Arnoštem Procházkou. Záminkou k tak závažné kontroverzi byla jedna jediná věta, jíž ukončil Procházka jinak vcelku loajální parafrázi programové stati redaktora nového francouzského literárního časopisu *La vie des lettres* Nicolase Beauduina (Beauduinův článek se dotýkal charakteru současné poezie).

„Ale na konec přes všecku obsáhlou theorii bude míti hodnotu jediné ryzí básnická tvůrčí osobnost, bude velikostí a obohacením, ať tryskne její slavná píseň ze zdrojů »minulosti« nebo ze zřidel nejnovější současnosti.“¹⁵²

Autor poznámky ve *Scéně* zahajuje právě citátem této Procházkovy věty, čímž je textu dána polemická stylizace. Ale přitom text sám se k Procházkovu pretextu vztahuje jenom zdánlivě, není přímou polemikou s tak samozřejmou myšlenkou, že umění je otevřeno všem látkám. Zasazení programového textu do kontextu generačních polemik je pokusem polemiku teprve vyprovokovat, je záměrně razantní formulací programu prezentismu. Opření argumentace ne o nějaký protivný Procházkův programový text, ale o kritiku básnické a prozaické tvorby družiny kolem *Moderní revue* je typické pro programové úsilí mladé kritiky. Program nové modernosti není velmi často budován v opozici vůči jinému programu, ale je bázován na kritice tvůrčí praxe příslušníků předcházející generace.

Zasazení programového textu do polemického kontextu mělo jen zvýšit jeho dopad. O tom, že toto programové téma právě uzrálo k vymezení vůči starší generaci, dobře svědčí i to, že v téže době, kdy *Scéna* s jistou prudkostí vmetla Arnoštu Procházkovi v tvář své pohrdání uměním v pojetí *Moderní revue*, tedy v květnu 1913, několik kritik Karla Čapka otištěných v *Lumíru* a *Přehledu* manifestovalo shodné přesvědčení. Přitom si svou razancí, zejména

¹⁵⁰ [nepodepsáno:] „Látková oblast umění“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 190-191.

¹⁵¹ Poznámky a glosy v prvním půlročníku *Scény* nebyly podepisovány, pokud jejich autory byli Arnošt Dvořák, Josef Kodíček nebo Ervín Taussig (což je uvedeno v obsahu půlročníku). Otázka autorství polemických textů, o nichž je zde řeč, je tedy těžko řešitelná. E. Strohsová (1963: 35) soudí, že autorem dotyčných poznámek by mohl být E. Taussig, jelikož je podepsán také pod statí „K otázce dramatu ze současného života“, která na polemiku navazuje tematicky. Ale na druhou stranu je možné uvést, že u jedné z glos v druhém půlročníku listu, která uzavírala polemiku s Procházkou (a rovněž nebyla podepsána), bylo v obsahu půlročníku přisouzeno autorství J. Kodíčkovi a E. Taussigovi. Podle našeho názoru lze proto mít za jisté, že polemické texty vyslovují názory sdílené oběma redaktory časopisu, pokud již nevznikly přímo spoluprací na samotném textu.

¹⁵² T. A. [= PROCHÁZKA, A.] „Několik mladých spisovatelů...“; *Moderní revue* 27, 1913, s. 96.

v případě (i hojně literaturou komentovaného) posudku *Paní Bovaryové* G. Flauberta, s nepodepsanou poznámkou ve *Scéně* nezadaly. Stejně jako redaktoři *Scény* i Karel Čapek psal tyto texty s očekáváním polemické reakce. Té se mu dostalo v tomto případě od F. X. Šaldy.

Sledujeme-li ony programové projevy mladé generace, které na jaře 1913 s takovou razancí exponovaly téma současnosti v literatuře a vyprovokovaly polemiky starších kritiků, vidíme, že mezi mladými vládne zřejmé srozumění a jejich představy o moderní literatuře jsou obdobné, ať jde o polemiku *Scény* s *Moderní revuí* a ji doplňující text E. Taussiga o dramatu ze současného života, o recenze K. Čapka nebo konečně o programový úvod Kodíčkovy článku o současné české poezii. Stranou tohoto programového a polemického úsilí stojí F. Langer svým manifestem nového umění.¹⁵³ Text je prost výbojnosti a polemické provokativnosti; blíží se však k týmž myšlenkám. Jak je pro kritickou praxi mladých typické, staví v centrum svého uvažování opět pojem života. Ačkoliv zde není život chápán přímočaře jako žitá současnost, v představách života celého či úplného lze spatřovat směřování podobné ostatním příslušníkům mladé generace a současně revizi výše komentovaných starších programových projevů. Zde je – jakkoliv zatím nenápadně – otevřena cesta k prezentismu.

To, co zde nazýváme prezentismem, není ovšem jedno heslo, které by bylo vneseno do literatury jako erbovní deviza mladého hnutí s nárokem všespásným, jedná se daleko spíše o celý trs představ, o shluk axiomat a pojmových opozic, který se formuje ve stálém napětí mezi manifestačním patosem programu, posuzovatelským úkolem literární kritiky a bojovou vášní literárních polemik. Oprávnění všem těmto postulátům dává – v očích kritických mluvčích mladé generace – moderní doba. Všechny texty s programovým zaměřením vypovídají o tom, jaká tato nová doba je, v čem je jiná než čas, do něhož odkazují všichni literární minulost: je dynamická. V těchto textech čteme, že život přítomné doby je jednou „vlnou“, jindy „žárem“¹⁵⁴, jindy zase „vlnobitím“¹⁵⁵, rodí se, proudí¹⁵⁶, je „divokou půdou“¹⁵⁷, má svůj spád. Všechny tyto metafory odkazují k tomu, co činí moderní dobu dynamickou: její rychlost, překotnost, rušnost... A zároveň vypovídají o tom, že „moderní doba“ není vnímána jako jen nějaký nový stav ducha, jako toliko nějaká moderní atmosféra, která nahradila atmosféru starou. Je traktována zásadně především jako vývoj, jako pohyb – tedy jako neklid, nestabilita, jako proměnnost sama. To je důležité také v tom, že od této neklidnosti světa jako takového je odvozována také proměnlivost moderního umění (nástupy různých „ismů“) a též myšlenkový vývoj mladé generace; v polemickém kontextu je tato nestálost, jinde (v replikách Šaldových či Procházkových) spojovaná s negativními konotaci, položena pozitivně jako odraz spádu dnešního světa.

S tím úzce souvisí, že dynamický charakter moderní doby je tady metaforami, jimiž jsou programové texty mládeže prosyceny, představen také ve své intenzitě. Klíčové je, že dynamika není jen rychlostí a pohybem, ale také silou. Metafory vlnobití či proudění

¹⁵³ LANGER, F. „O novém umění“; *Lidové noviny* 10. 6. 1913, s. 1-2, 17. 6., s. 1-2, 25. 6., s. 1-2, 8. 7., s. 1-3, 15. 7., s. 1-2, též in idem: *Prostor díla* (Praha: Akropolis, 2001), s. 7-29.

¹⁵⁴ [nepodepsáno:] „Látková oblast umění“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 190-191.

¹⁵⁵ [nepodepsáno:] „Látková oblast umění (II.)“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 259.

¹⁵⁶ KODÍČEK, J. „Z nové poesie“; *Lumír* 41, 1913, s. 217.

¹⁵⁷ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *Přehled* 12, 1913, s. 53-54, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 332-336. Citát ze s. 334.

poukazují k moci, jež je přisouzena novému času, k moci, jež strhává s sebou. V jistém smyslu je moderní doba silou, již nelze dobře vzdorovat, která svým rytmem, svým závratným tempem mění vše – a tedy také umění. To se vnějškově projevuje tím, že do literatury vstupují nové látky, do poezie nové lexikum. Právě tato nejnápadnější charakteristika nové literatury především provokovala polemiky ze strany *Moderní revue* a *České kultury*; přitom látková novost a neobvyklost je v programu nové moderny vnímána toliko jako průvodní znak zásadnější proměny: tou je vpád nového životního rytmu do literatury. Nové umění není nikdy traktováno jako toliko zobrazení moderního života a jeho rytmu a intenzity, ale vždy také jako jeho „ideový korelát“ (OPELÍK 2000: 9).

Ve všech programových projevech mladé generace je vždy tematická inovace jen – sice nápadným, ale ne nejpodstatnějším – rysem umění zpředměťujícího vlastní rytmus moderní doby. Obecně sdíleno je také přesvědčení, že pouze nové náměty a technicistní frazeologie nejsou s to založit skutečně moderní poezii. „[...] nevidíme velikého rozdílu, kuje-li básníček svoje sonety o Heliogabalovi¹⁵⁸ nebo opěvá-li volným veršem stroj, továrnu, aeroplán, setrvává zcela vnějškově na látkovém povrchu a jsa stále stejným ornamentálním stylisátorem jako jsou básníci, již přispívají nejpilněji do *Moderní Revue*.“¹⁵⁹ Je-li „moderní výraznost“ (Kodíček) spatřována jinde než v oblasti látkové, je možné i literární dílo ryze moderní, a přece těžící z minulosti, byť to připouští *Scéna* v podstatě pouze v oblasti dramatu, „kde odstup dobový má svoje technické působivosti“ – ale přitom „jeho forma a jeho *tempo* musí býti vyneseny nahýma rukama přímo ze žáru současného života“.¹⁶⁰

Přes teoretické rozlišení mezi látkovou *vnějškovostí* a rytmem moderní doby *niterně* se zpředměťujícím v umění a přes proklamativní odmítání látkové hierarchie je efektem programové činnosti mladých kritiků vytváření nové hierarchie látek, které je podtrhováno konfusností hlediska „moderní povahy a moderního ducha“¹⁶¹ a jeho obtížnou uplatnitelností v literárněkritické činnosti. Je přirozeným důsledkem *vnitřně* moderního umění, že si žádá současné látky. Fakt, že zde skutečně vzniká nová hierarchie, rozpoznal přes všechnu svou dogmatickou uzavřenost všemu novému (anebo právě pro ni) také A. Procházka. Nelze přehlédnout, v jaké míře je předválečná moderna fascinována extenzivností moderního světa. V polemice *Scény* s Arnoštem Procházkou deklarují obě protivné strany, že neuzavírají umění před látkami současnými ani minulými – ale přitom se Procházka nevzdává přesvědčení těžícího z estetiky symbolismu, že jisté látky jsou reprezentativnější a vhodnější pro poezii než jiné. A jeho oponent ze *Scény* zase naopak všechny historické či mytologické látky odbývá posměchem. Zároveň Josef Kodíček v *Lumíru* učiní apriorní „vědomí, že vyslovovati se dnes látkami rokoka, metaforami renesance, rytmem romantismu [...] znamená ne tvořiti,

¹⁵⁸ Báseň o římském císaři Heliogabalovi je součástí Karáskovy sbírky *Ostrov vyhnanců*. Nejde však o sonet.

¹⁵⁹ [nepodepsáno:] „Látková oblast umění“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 190. Příkladem takové poezie byly shledány verše K. H. Hilara v *Moderní revui* (Hilar publikoval také ve *Scéně*); Kodíček o nich napsal: „Po moderním způsobu zvolil si p. Hilar optimistické thema stotožnění a kolektivity, po moderním způsobu má kostrbaté výrazy, asonance, mluví o ‚srdeční membráně‘, továrnách, atletech, a volá ‚vesmíre já jsem ty!‘ – a přece je celá báseň jen chabou ornamentálností.“ Viz KODÍČEK, J. „Moderní verše v ‚Moderní Revui‘“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 109.

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. 190-191. Zvýrazněno námi. Srov. též TAUSSIG, E. „K otázce dramatu ze současného života“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 242-247.

¹⁶¹ KODÍČEK, J. „Moderní verše v ‚Moderní Revui‘“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 109.

nýbrž režirovati“¹⁶², jedním z podstatných zdrojů literárněkritického soudu. A Karel Čapek odmítne Paní Bovaryovou, dílo – jak sám říká – dokonalé, proto, že postrádá „l'esprit positif“ a štítí se své doby a jejích obsahů.

Skutečným smyslem programových projevů a polemik o moderní látce je odmítnutí minulosti a literární tradice. Tradiční náměty a historické látky, které byly charakteristické pro klasicizující etapu *Moderní revue*, byly mladými kritiky odmítány jako nebezpečí pro literaturu. Toto nebezpečí spočívalo v pojetí umělecké tvorby jako jen nové *stylizace* něčeho už daného, něčeho známého, a především zprostředkovaného tradicí, namísto skutečně zažitého. V programových statích a též v kritických referátech nové moderny vystupuje opozice mezi falešnou tvorbou, pouhou „stylizací“, a tvorbou skutečnou, která je dobýváním nové skutečnosti, jako jeden z nejvíce nosných a všeobecně přijatých kontrastů. Staví se tak proti sobě dva mody tvorby. První je přiřčen zvláště starší generaci a – jak řečeno – traktován především pojmem „stylizace“. Daný pojem v těchto programových textech již neodkazuje ke stvoření literárního díla jakožto artefaktu. Vystupuje jako pojem pojmenovávající recyklaci literatury, tvorbu jako *re-stylizaci* již jednou stylizovaného, jako produkování literárního díla z literárních zdrojů bez kontaktu s žitou skutečností. Sémantická extenze tohoto pojmu se v kritických textech mladé generace výrazně přibližuje významu pojmů jako „sprádat“, „ornamentalizovat“, „dekorovat“. Pro Kodíčka to neznamena tvořit, nýbrž „režirovati“. Proti tomu je postavena jako druhý pól tvorba těžící ze zažitého světa: je to významové pole slov jako „prožívat“, „poznávat“, „vynalézat“, „hluboce prohlédnout“, „získávat“ (ze života); „zmocí“ či „přetvářet“ skutečnost.

Vyhrocení zmíněného kontrastu se děje na základě přesvědčení, že umění se nemůže rodit z umění, ale jediné „z neumění, ze života, z brutálních skutečností světa“¹⁶³, což je mínění, které má kubistickou lekturu (OPELÍK 2000: 9). A je-li moderní básník „člověkem dne“, jak říká nejen Kodíček, ale v různých formulacích i ostatní, je mu také otevřena pouze skutečnost jeho dnů; nebo lépe řečeno: pouze skutečnost současná je mu přístupna přímo, ne zprostředkovaně médii tradice a literatury.

Jsou to dvě strany téže mince, jež se měla stát devizou mladého umění. Starší kritiky tolik dráždící látková novost není samoučelným útekem před historií, před tradičními náměty a etablovanými vyjadřovacími prostředky. Je především útekem před zprostředkováním, které mladým nabízela tradice. A vytváření nové látkové hierarchie je jeho v podstatně bezděčným důsledkem. V literární situaci počátku desátých let byla otázka tradice jedním z klíčových problémů, které stály před dědici literární revoluce moderny. Klasicizující tendence, tedy snahy o *obnovení* ideálu krásy na pevných a osvědčených základech, měly být lékem na jisté vyčerpání potenciálu *fin de siècle*, a jak víme, zasáhly i mladou generaci. Nicméně cesta k nové modernosti v roce 1913 již vedla jediné skrze odmítnutí zprostředkovatelské moci tradice, k emancipaci od ní. To byla základna, na které se sešly v této době všechny kritické osobnosti mladé generace. F. Langer ji formuloval pregnantně jako „zřikati se mnohého z druhé ruky přijatého“.¹⁶⁴

¹⁶² TÝŽ. „Z nové poesie“; *Lumír* 41, 1913, s. 217.

¹⁶³ ČAPEK, K. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *op. cit.*, s. 334.

¹⁶⁴ LANGER, F. „O novém umění“; *op. cit.*, s. 29.

V tradici bylo totiž spatřováno zásadní nebezpečí pro umění, jež hrozila odpoutat od života a zejména v tvé své podobě, kterou představovala skupina kolem *Moderní revue*, směřovala čím dál určitěji ke kanonizaci určitých tradičních látek a tvůrčích postupů, příkladně v Karáskových básnických knihách z tohoto období: *Endymionu* a *Ostrově vyhnanců* (KOLAŘÍK 2005). Toto uvědomění postavilo před mladou generaci jiný projekt, než ten, na němž se podílela svou novoklasicistickou epizodou. Byl to projekt obnovení umění ne z tradice, ale ze skutečnosti, a to ze skutečnosti přímo současné, té, jež se – měli takový dojem – valila kolem nich dravým tempem, před nímž současné umění buď stálo jen bezradně nebo přímo prchalo do svých umělých světů. Tak se cítili povoláni k práci na přeměně umění, vůbec nepochybující o jejím významu. „Že si mladé umění dvacátého věku toto přiznalo a přitakalo tak ke své přítomnosti, již pocítilo ve všech svých nervech a svalech, jest, myslím, trvalou jeho zásluhou, i když budou smeteny steré ty výbušné směry, jimž slouží dnes mladé umění.“¹⁶⁵

Polemika o látkovou oblast umění je zároveň, jak jsme viděli výše, polemikou o povaze literární tvorby a literárního díla jako takového, a rovněž o kritériích jeho hodnocení. A. Procházka vytyčil v polemice se *Scénou* svůj přístup k uměleckému dílu a jeho časové povaze takto: „[...] služba současnosti a úspěch u ní nemá platnosti před základními normami umění, jimiž jsou krása a dokonalost.“¹⁶⁶ Zde se otevírá významný okruh otázek formulujících se kolem prezentismu mladé generace a šířeji současnosti v umění. Jsou to otázky hodnoty literárního díla v různých časových horizontech, otázky hodnotících kritérií a konečně otázky cíle, k němuž má umění směřovat.

Procházkovy názory v tomto oscilují mezi myšlenkovými východisky, postulovanými jako axiómata, o věčnosti a výjimečnosti skutečného umění. Jednak je zde představa o umění jako o něčem, co je *víc* než život nebo *nad* životem, co mě má z všednodennosti povznést k prožívání vyššího druhu, co mě má co nejvíce vzdálit od života dne a dát mi zapomenout na jeho nízké starosti. Odtud čerpá Procházkova věčná nespokojnost s ne dost pěstěným jazykem české literatury a jeho puristické sklony, jakož i zásadní odpor ke všemu všednímu a obyčejnému v umění. V jedné polemice píše: „Neuzavírám umění vůči ničemu kromě malosti a všednosti [...]“¹⁶⁷ Stejně zaujat proti všednosti je Rudolf Medek, když odmítá „prchavý a pustý povrch moderního života, hrozící svojí bezstarostností ohlušit duchové síly současné kultury“¹⁶⁸ a zavrhuje hledání životního kladu právě zde. Smysl přeměny v umění vidí naopak v tom, odkrýt pod tímto povrchem to, co je neměnně lidské. S tím souvisí oběma kritickým mluvčím *Moderní revue* společné chápání tvorby jako „vysokého tvůrčího projevu lidského tvora, tragicky napiatého k božství“¹⁶⁹. Umělec je pro ně stále heros, někdo, kdo se vytrhuje své obecně lidské existenci a svým „tvůrčím konem“ míří k hodnotám věčným a nadlidským.

Tento druh uměleckého titanismu, který je vlastní okruhu *Moderní revue* od jejich počátků, je na počátku desátých let doplněn o tradicionalistickou dikci. Projevuje se v představě, že kromě proměn, kterými literatura nutně prochází, existuje nějaký neměnný,

¹⁶⁵ KODÍČEK, J. „Z nové poesie“; *Lumír* 41, 1913, s. 217.

¹⁶⁶ PROCHÁZKA, A. „Napsal jsem v minulém čísle...“; *Moderní revue* 27, 1913, s. 142.

¹⁶⁷ PROCHÁZKA, A. „Poznámky“; *Moderní revue* 28, 1913, s. 99.

¹⁶⁸ MEDEK, R. „Poznámky o literární současnosti“; *Moderní revue* 27, 1913, s. 271.

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 269.

dobově nepodmíněný základ, který je děděn a budován po tisíciletí uměleckého vývoje a na který každá nová etapa navazuje a musí navazovat vždy ve smyslu ryze evolučním. V tomto kontextu pak pevně kotví přesvědčení, že existují hodnoty, které jsou věčné a nadřazené životu dne, a jedině umění hodné toho jména je mocno jich dosahovat, umění, jež je „hodem božím“.¹⁷⁰

Právě proti těmto mnohokrát formulovaným stanoviskům vyhrocovali programoví mluvčí nové modernosti svou argumentaci. Nejradikálněji E. Taussig:

„Jeho [tj. umění] cílem jest tu negovati myšlenku konsektivní evoluce, negovati teleologii stvoření, jež dle svých teoretiků má cílem nějakou výši, velikost nebo nadlidství. Naopak. Jeho cílem jest vytvořiti přítomnost životnou, v sobě zakotvenou, illogickou na zad a illogickou v před, třeba do té míry i nad ní, že nejen zděděné pojmy, ale i zděděné schopnosti smyslové se musí změnit a hledati nových kvalit. Což ovšem má do sebe i ohromné plus v tom, že nejen umělec jest tu tvůrcím, ale tvůrcím stává se i divák a poživatel jeho díla, že zde teprve nastává hledaná rovnováha mezi oběma nestejně rozdělenými stranami a umělec skutečně jen promluví k tomu, jenž do té doby dovedl se vyšinouti na ‚vyšší doby‘.“¹⁷¹

Zde je Taussigem v kontextu předválečného mládí nejradikálněji vymezen prezentismus nejen jako úplné popření všeho, co bylo, ale také jako rezignace na budoucnost, tedy jako popření samotného vývoje jakožto navazování. Přítomnost je zde položena ve střed všeho, jako jediné prizma a rovněž jako jediný cíl umění. Jediné, co je možno žít, a tudíž jediné, co má bytovat v umění. Umění tu není dáno nic než jeho přítomnost, přitom se zdá, že ta není dána jako něco samozřejmého, ale něco, k čemu je třeba se vypracovat. Myšlenku, že nové umění není přístupno zdaleka každému, ale jen těm, kdož se dokázali „vyšinouti na ‚vyšší doby““, nalezneme také u Neumanna. Také u něho čteme názor – který zřetelně koření ve zkušenosti s kubistickými obrazy –, že obecnost musí být nového umění právo, musí být k němu vzděláno či připraveno.¹⁷² Jde o jakousi novou formu zasvěcení, tentokrát ve smyslu pochopení a zvnitřnění životních sil, interiorizace tempa současného života. Jen takový vnímatel se může účastnit umělecké komunikace s tvůrcem, jen sdílí-li s tím substrát, z něhož oba rostou. Velmi příznačně je zde podstatné sdílení, jež je podmínkou komunikace, přeloženo od tradice, od sdílení kulturních dědictví (na něž tak často apelují kritikové z *Moderní revue* jako na onen „tisíciletý kulturní granit“, jak říká Medek), k přítomnosti, ke stejné žitému životu dneška. A nakonec, pokud *Scéna* připouští v polemice s Procházkou také historickou látku v dramatickém díle, tak jediné tehdy, kdy se tato látka poddá tvůrci a nechá si vtisknout formu a ono moderní tempo od svého tvůrce, který je musí vynést „nahýma rukama přímo ze žaru současného života“¹⁷³.

Výrazné Taussigovy formulace dávají nový smysl uměleckému vývoji. Vývoj už nemá být napříště navazováním, ale spíše neustálým vyvazováním se z pout minulosti, jakož i z jakéhokoliv směřování. Vývoj se zde chápe jako přerod: vždy být s dobou, vždy vydobývat umělecké dílo ze žhavého dneška. Nezústat „trvalou a neměnnou basí“, a neochuzovat se o to nejdůležitější, jímž je nekončící přerovávání umělecké bytosti. Verbis expressis je zde

¹⁷⁰ PROCHÁZKA, A. „Poznámky“, *Moderní revue* 28, 1913, s. 100.

¹⁷¹ TAUSSIG, E. „Umění aktivitou“, *Přehled* 11, 1913, s. 785.

¹⁷² NEUMANN, S. K. *At' žije život!* (Praha: Svoboda, 1971), s. 132.

¹⁷³ [nepodepsáno:] „Látková oblast umění“, *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 191.

popřena umělecká osobnost. To, co je svaté všem příslušníkům předcházejícího literárního pokolení bez ohledu na veškerou různost jejich názorů, to, co je v jejich polemických textech používáno jako zaklínadlo a jediné měřítko, jímž je možno soudit velikost a hodnotu uměleckého díla, Taussig odvrhne. Místo jako osobnost, jež je slovem pro stálost a uzavřenost v sobě, chce myslet umělce jako *sílu*. Jedna síla mezi silami moderního světa. Síla zmáhající svět a přetavující jej v umění, síla ovšem, jež „nezná a nesmí znáti účel svého konání. Neboť tento účel zůstane vždy fiktivní“.¹⁷⁴ Umělecká bytost může vždy znát jen svou přítomnost, a tudíž také nikdy nemůže být spokojena s dílem, vždy jde dál a dál.

V takto vyhraněně dynamizujícím pojetí umělecké tvorby je základní umělcova aktivita, ale v jiném smyslu než dotud. Scelující role umělecké osobnosti, jež vtiskuje dílu sama sebe, buduje integritu osobnosti a jejího díla prostřednictvím *stylu*, je nahrazena obrazem umělce jako somnambula. „Měkké, bezmocně vztyčené ruce nevidoucího přijímají vlákna, zadržují je bez vědomí jakéhokoliv účelu a odevzdávají dále.“ Bezmocně vztyčené ruce se zdají kontrastovat se vzýváním aktivity jako hlavního principu umění; avšak i tento obraz souvisí se snahou přehodnotit dosavadní pojetí tvorby jako výsostného aktu osobnosti Básníka tvořícího Umění. Oproti představě umělce jako občana, jako řemeslníka či inženýra, dělníka umění, kterou neguje dosavadní pojetí tvorby Neumann, chápe Taussig umělce pomocí metafor jako gladiátora, rekordmana, vulkán... Jsou to metafory, které představují umění jako nespoutatelnou aktivitu, jako činnost nějak vnitřně nutnou – ale přitom nesměřující k něčemu předem konstruovanému, k něčemu vyššímu, nýbrž nevědoucí dne ani hodiny, žijící a živící se jen přítomností. Tvorba není cestou za nějakým cílem, neboť její cíl je její podmínkou a jejím zdrojem. Je jím přítomnost, z níž se umění rodí a která je jediným vědomím umělce. Toto pozoruhodné zacyklování: umění zrozené z přítomnosti a pro přítomnost, činnost z nutnosti a jen pro činnost samu, je výrazně dynamizováno a vyvedeno z kruhu vědomím plynutí a přerodu. Přítomnost mi totiž – což je vědomí u Taussiga trvalé – není dána samozřejmě a vůbec ne trvale, ale naopak jako úkol, k němuž se musím vypracovat, jako něco, čemu musím „být na výši“. A odtud ten neustálý přerod umělce, o němž byla řeč, přerod, který je zároveň synonymem uměleckého vývoje.

Ervín Taussig v rámci předválečného programového kvasu nejradiálněji domyslel mladou generaci sdílený prezentismus jako umění přítomnosti a syntetizoval jej spolu s dynamismem bergsonovské inspirace (rovněž obecným v rámci předválečné moderny) a pojetím činného umění ve svéráznou a ojedinelou koncepci tvorby, která výrazně překročila horizont estetiky 90. let a převrátila její základní pojmy (styl, osobnost, tvorba, vývoj). Právě v kontextu tohoto programového výboje musíme číst jeho formulaci, jíž charakterizuje snahy mladé generace jako „zintenzivnění přítomnosti“¹⁷⁵. Je to výzva k vyvázání se z tradice i projektů uměleckého vývoje a k soustředění se na přítomnost nejen ve smyslu toho jediného, co lze bezprostředně zažít a převést do umění, ale také ve smyslu jediného možného horizontu našeho konání. Citovaná formulace byla zasazena do polemiky a v ní má účelem odmítnutí Šaldových výtek Čapkovi jako „manekýnovi poslední módy“¹⁷⁶ jakožto míjejících se zcela

¹⁷⁴ TAUSSIG, E. „Umění aktivitou“; *Přehled* 11, 1913, s. 785.

¹⁷⁵ TÝŽ. „Omyly o literárním dnešku“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 30.

¹⁷⁶ ŠALDA, F. X. „K dnešní situaci literární“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 19-21, též in idem: *Kritické projevy* 9 (Praha: ČS, 1954), s. 217-220. Citát ze s. 218.

s charakterem moderního umění. Ale zároveň má svůj rozměr programové zkratky, je v ní koncentrován celý program prezentismu.

Taussigova formulace o věčné nespokojenosti umělce s „dokonanou prací“ a jeho „vžívání se v překonávání překážek“ odkazuje k jedné významné opozici, která byla v programových polemikách konstruována a která byla jedním z nejvýraznějších sudidel literární kritiky v té podobě, v jaké ji pěstovala mladá generace. Uvedený protiklad by mohl být parafrázován jako protiklad uměleckého díla současného na jedné straně a díla „dokonalého“ či „hotového“ na druhé straně. V kritické praxi mladých odmítání děl „hotových“, jak už bylo připomenuto, souvisí s opuštěním formalistních měřítek novoklasicistického školení. Kodíček v přehledu nejnovější básnické produkce odsoudil Karáskovu lyriku jako „hotovou, nehybně zavřenou, artistní a statickou“¹⁷⁷ a proti ní postavil také prvotinu Richarda Weinerja, která je „nehotová“, má mnoho chyb, ale přesto je cennější, což je podloženo vědomím, že „živoucí a intenzivní vztah k věcem samým“ je víc než „formální dokonalost a podařenost“.¹⁷⁸ K. Čapek v posudku *Paní Bovaryové* charakterizuje Flaubertův román podobnými slovy jako Kodíček Karáskův *Ostrov vyhnanců*, totiž jako dílo „uzavřené, precizované a dokonalé“¹⁷⁹ a také proti němu staví literaturu, „jež není absolutní a zcela dokonalá“, ale která je „obrácena a přikloněna ke skutečnosti utvářené pohnutou dobou“. Oběma kritikům dokonalost či hotovost, tedy uzavřenost díla znamená jeho odklonění od života (který, jak jsme viděli, je v tomto období vždy zásadně traktován jako život dne, jako žhavá současnost) k „věčnému světu forem“. Kromě kontrastu bezprostředně žitého (tedy dobového, a v důsledku dobově omezeného, také třeba problémového) a literaturou derivovaného, zprostředkovaného – a také jen ve světě literatury ukotveného – se zde jedná také o otázku charakteru tvorby, která se sklání k žitému dnešku. Ta nemůže nikdy být dokonalá, protože její uchopení či poznání dynamiky moderní doby nemůže být definitivní; její „nedokonalost“ je cenou za její zachycení právě oné hybnosti, neukončenosti a nedefinitivnosti své doby. A zachytit „pel doby, jež pomíjí“ je to nejvzácnější a je tím největším úkolem umění, které má být také oním korelátem své doby, převratné, měnlivé, bouřlivé.

Tím podle Čapka ovšem není umění skloněné k současnosti vystaveno pomíjivosti, neboť si uchovává svou „intenzitu a život kolektivního ducha, z něhož vzešla“.¹⁸⁰ Naproti tomu A. Procházka v logice svého kritického díla říká, že „zapadli neúprosně, kdož přinášeli takto době obět a hold“.¹⁸¹

Vidíme tedy, že opozice dokonalosti a současnosti umění je navrstvena na základní kontrast, který je v programových textech mladých konstruován, totiž na kontrast umění životního (bezprostředního) a odkloněného od života (odvozeného, zprostředkovaného), kterýžto je projektován i do minulosti. Vedle toho však je tato opozice podpírána i ryze současným projektem nové, moderní krásy, která je zásadně odlišná od dosavadního pojetí krásy. I v tomto propojení lze vidět vliv výtvarného umění, které soudobý vkus doslova šokovalo svým antimimetickým viděním. V takovémto kontextu je třeba číst charakteristiky

¹⁷⁷ KODÍČEK, J. „Z nové poesie“; *Lumír* 41, 1913, s. 452.

¹⁷⁸ *Ibid.*, s. 453.

¹⁷⁹ ČAPEK, K. „Gustave Flaubert: Paní Bovaryová“; *op. cit.*, s. 307.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 310.

¹⁸¹ PROCHÁZKA, A. „Napsal jsem v minulém čísle...“; *Moderní revue* 27, 1913, s. 142.

výrazu moderního literárního díla, jak je vidíme hlavně u Taussiga a Kodíčka, jako „těžkého, tvrdého, sympaticky nelibivého“¹⁸², a jeho tvůrce jako už neusilujícího na rozdíl od starého umění o „něhu a kouzlo“, ale naopak hledícího do světa „drsně, násilnický a tvrdě“¹⁸³.

Na podzim 1913 byly polemiky o prezentismu nového umění, vedené dosud proti *Moderní revui* a Šaldovi, doplněny o polemiku téměř ve vlastním táboře, když se proti antitradičnosti mládeže postavil účastník *Almanachu na rok 1914* Arne Novák.

Polemika s Novákem, jakkoliv klíčová pro generační reflexi a také pro diferenciaci uvnitř skupiny, která vydala *Almanach na rok 1914* a připravovala jeho pokračování, nepřinesla žádné posuny v chápání poměru umělce k současné době. Novákovy texty¹⁸⁴ jsou polemikou se souvisením mladého literárního hnutí s obdobnými mladými skupinami zejména ve Francii, Itálii a Německu a spojují žádanou národní specifickou umění s jeho ukotvením v tradici české literatury. V odpovědích Novákovi mladí kritici zopakovali své zásadní přesvědčení o nutnosti ukotvenosti umění v současnosti a o nemožnosti navazovat na něco, co minulo. Říká-li Kodíček, že Novákova rada k sestupu do podsvětí se mýjí terčem, říká to i proto, že celá programová „kampaň“ mladých byla namířena právě proti požadavkům tradičnosti a navazování na údajně organický vývoj české literatury. To, co Novák považuje za přece jen oprávněnou revoltu proti předcházející generaci žádaje, aby negace byla vyvážená přimknutím k „dědům“, koncipují mladí jako zásadní převrat, jako začátek zcela nového umění, nově stylového, protože jsoucího opět v souladu se svou dobou.

Přes nepopíratelnou shodu, jíž bylo mezi příslušníky předválečné moderny v otázce prezentismu jako báze moderního uměleckého úsilí dosaženo, zejména v této polemice s A. Novákem, potvrdily i tyto polemické projevy určitou odstíněnost přístupů jednotlivých autorů, kterou bylo možno sledovat už v dřívějších projevech programového charakteru. Ukázaly zároveň, že nejradikálnější názory tiskne *Scéna*, především z pera Ervína Taussiga, jenž na jednu stranu nejvýrazněji vyhrocuje polemickou argumentaci (podobně rovněž J. Kodíček; oba jsou autory poznámek nesmiřitelně útočících nejen na okruh *Moderní revue*, ale také na Arna Nováka), ale na druhé straně také nejdůsledněji domýšlí prezentismus jako hlavní princip nového umění.

U S. K. Neumanna pozorujeme jistý smysl pro umělecký vývoj, zvýrazněný vědomím střídání jednotlivých uměleckých etap a navazování na různé osobnosti a směry minulého vývoje.¹⁸⁵ U K. Čapka už vidíme jediný odkaz minulosti v intenzivním konání díla ukotveného ve své přítomnosti, jak to činili největší umělci minulých dob. Posun oproti dřívějším projevům (zejména vůči recenzi *Paní Bovaryové*) nespočívá v rovině programové, ale ve vztažení argumentace k nynější literární situaci a k postavení nové moderny v kontextu českého uměleckého života. Stejně jako dříve platí, že hodnotu uměleckého díla hledá Čapek v jeho vztahu k *jeho* přítomnosti. Oproti zmiňovanému posudku Flaubertova románu je přítomnost zdůrazněna víc jako horizont tvorby než jako horizont čtení (interpretace), což je

¹⁸² KODÍČEK, J. „Z nové poesie“; *Lumír* 41, 1913, s. 453.

¹⁸³ TÝŽ. „Dnešní literární snahy“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 16.

¹⁸⁴ NOVÁK, A. „Sestup do podsvětí“; *Přehled* 12, 1913, s. 12-14. – TÝŽ. „Tři generace“; *Přehled* 12, 1913, s. 55-56.

¹⁸⁵ NEUMANN, S. K. „Moderna v podsvětí“; *Lidové noviny* 10. 10. 1913, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění* (Praha: ČS, 1976), s. 201-206.

ovšem dáno spíše pouze oním odlišným zakotvením polemického textu.¹⁸⁶ Podobně jako Čapek také Kodíček¹⁸⁷ a Taussig se výslovně odmítají minulostí zabývat jako něčím uzavřeným a překonaným. Podle Taussiga znamená požadavek tradičnosti požadavek „opřítí se o někoho, jenž s naší dobou nemá nic společného, jenž jí nezná a jemuž ve všech svých složkách byla nejtemnějším životním případem“.¹⁸⁸

Taussig také zajímavě v kontextu polemik o tradice nově koncipuje úkol kritiky. Jde v rámci generace o nejotevřenější manifestaci kritiky jako programového činu, oprávněného křivdit dílům, která nejsou v souladu s dobou a jsou závanem minulosti, a naopak vyzdvihovat i díla „pochybená a přechodná“, přinášejí-li aspoň „zárodek obnovy“. Tato myšlenka na nedokonalé, ale současností žijící dílo se v programových a polemických textech mladých neustále vrací. Nyní je položena v základ nové definice kritika. Taussig vyvazuje kritika ze světa literatury a činí z něho „kritika životního“. Jeho úkolem není hodnotit literární díla jako artefakty, které si kladou ambice či nárok nadčasovosti, věčnosti své hodnoty, která takto může být měřena předem danými metodami nebo dokonce šablonami, ale „co hledá, jest doba a oč mu jde, jest její *aktuální* tempo“.¹⁸⁹ Zde se příznačně v jiné podobě opakuje náhled na literární tvorbu jako na neustálé a nikdy nekončící zmocňování se vždy jen současných, a tedy i nutně pomíjejících obsahů, žádá-li se po kritikovi, aby vždy svým poznáním *aktuálního tempa* doby byl soudcem literárních děl, nakolik je v nich obsažen onen dynamismus stálého pohybu vpřed, tvořivé nutnosti, která nezná než své přítomnosti a jejích úkolů. Kritikův úděl je pak podobný údělu umělce v tom, že je to úděl vývoje jako neustálého přerodu. Na druhou stranu nelze přehlédnout, jak také mladí zdůrazňují proti subjektivnímu esejismu předchozí generace, že povaha jeho činnosti je jiná, objektivní: je totiž vždy nikoliv projevem osobitého génia, ale projevem poznatele onoho životního tempa, které se má v literárním (a jiném uměleckém) díle zpředmětňovat.

V tomto pojetí kritika Taussig jen dotvrzuje svou koncepci literární tvorby, v detailech načrtnutou dříve, jež úmyslně a někdy i provokativně rozrušuje základní programové konstanty generace 90. let. Jejím základním prvkem je přeložení středobodu ze suverénní umělecké osobnosti na dobu. Odtud pramení nové pojetí *stylu* jako něčeho mnohem většího a podstatnějšího než jen projekce individuality v literárním díle. Odtud pramení také „odintimnění“ a objektivizace v básnictví a rovněž pojetí kritiky jako úkolu objektivního poznání vývojové hodnoty posuzovaného díla. Jde o to, co bylo zmíněno nad Neumannovou konverzí k novému modernismu: přesunutí pozornosti ze subjektu na objekt, ať v kritice, ať v literární tvorbě. V tomto smyslu lze hovořit o úsilí o „objektní vztah“ ke skutečnosti jako o tendenci, jež charakterizuje celou předválečnou mladou generaci (BRANŽOVSKÝ 1963: 68).

Prézentismus je středem myšlení mladé předválečné generace v jeho vrcholné fázi těsně před vypuknutím války. Nejprogresivnější osobnosti generace (Taussig) proboujívají prézentismus jako samu podstatu nové modernosti. Programové výboje futuristické faktury nebyly všeobecně akceptovány a navíc vlivem vnějších okolností nemohly být dále rozvíjeny, a nemohly se tak stát (až na zlomky) základem umělecké tvorby. Avšak základní představa o

¹⁸⁶ ČAPEK, K. „Tradice a vývoj“; *Volné směry* 18, 1913, s. 41-44, též in idem: *O umění a kultuře I*, op. cit., s. 342-346.

¹⁸⁷ KODÍČEK, J. „Sestup do podsvětí“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 31.

¹⁸⁸ TAUSSIG, E. „Tradičnost“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 141.

¹⁸⁹ TÝŽ. „Problém kritiky“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 62. Kurzíva M.T.

významu současnosti pro charakter nové modernosti se nakonec stala jednou ze všeobecně sdílených idejí. I František Langer v recenzi Weinerova *Usměvavého odříkání* z r. 1913 vyznačil smysl básníka pro „svou přítomnost“ jako atribut jeho modernosti, i když zároveň odmítl takové snažení o poměr k přítomnosti, „které jest vyhnáno až do křečí a násilností, zatímco výsledek je planý a nehorázný“.¹⁹⁰

Prézentismus mladé generace nelze chápat jako pouhý odpor k historii či antitradicionalismus, zdůvodňující odpor ke starším fázím vývoje při literární revoluci (což bylo to nepochopení, kterého se dopustil Arne Novák); je to skutečný fundament jejich myšlení, který má potenciál stát se středem pavučiny nové estetiky, která nahrazuje estetiku vybudovanou v 90. letech nad uměleckou individualitou.

2.4. Umění národní a umění kosmopolitní

Střet „domova“ a „světa“, tedy v podstatě z jistých kruhů vycházející odpor ke „kosmopolitismu“ a zdůrazňování domácího založení umění se v dějinách české literatury několikrát vracejí. V situaci nástupu nové moderny před první světovou válkou mají tyto problémy své význačné místo a jsou specificky modifikovány charakterem předválečných polemik a programových střetů.

Uprostřed první světové války, v roce 1915, otiskl ve „Zprávách“, které nahrazovaly dočasně v osmnáctém ročníku přerušené *Volné směry* jako jejich příloha, S. K. Neumann rozsáhlou stať „Povšechný stav českého umění před válkou“. Nahlíží zde na český umělecký vývoj před velkou válkou s jistým odstupem, daným ani ne tak časovou vzdáleností, jako spíš vědomím, že hovoří o etapě již ukončené. Právě uvědomění, že vypuknutí světového konfliktu znamenalo hluboký a osudový zásah i do mladých uměleckých snah, rozprostřelo Neumannův pohled jednak k rekapitulaci hlavních otázek předválečného umění, jednak také k výhledům do budoucna.

Mezi problémy, které považoval za závažné v českém uměleckém prostředí, zařadil také otázku národnosti či spíše mezinárodnosti nového umění. Jako v dřívějších programových projevech i nyní Neumann zopakoval, že národní umění, má-li vůbec být uměním, musí se přidržet „vývojové směrnice evropského umění, která vyšla z Francie“.¹⁹¹ Vychází z myšlenky, že etapa „dohánění Evropy“ byla skončena a nyní již české umění je součástí širokého proudu evropského umění, účastní se této „krásné soutěže“, a má tak volnou cestu pro svůj zdravý vývoj. Nepřátele tohoto jedině možného vývojového směru českého umění pak vidí jednak ve „známých horlilích pro ‚národní umění‘“, jednak v „reakci v rouše beránčím“, jíž myslí především „veškero hlubokomyslné koketování s klasicismem a jinými tradičními veličinami“.¹⁹²

¹⁹⁰ LANGER, F. „Richard Weiner: *Usměvavé odříkání*“; *Umělecký měsíčník* 2, 1913, s. 324-325, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 66. Citát patrně naráží na E. Taussiga, jehož básně a prózy byly vnímány jako velmi neobvyklé a provokativní.

¹⁹¹ NEUMANN, S. K. „Povšechný stav českého umění před válkou“; *Zprávy. Příloha k Volným Směrům* 1, 1915, č. 13, nestr.

¹⁹² *Ibid.*

Pozornost, již Neumann věnuje daným otázkám, potvrzuje význam tohoto programové komplexu v předválečné kritické diskusi. Avšak pole, v němž tato diskuse probíhala, bylo přece jen strukturováno poněkud odlišně, než jak je představuje Neumannova dvojí opozice. Neumann – jak patrně – spatřuje na jedné straně opozici mladého umění zapojeného do mezinárodního uměleckého proudění a staromilských stoupců národního umění. Na druhé straně je to opozice progresivních snah a tendencí tradicionalistických, především novoklasicistických. Jsou to ovšem opozice nesymetrické. První Neumannem vytyčená opozice byla bezpochyby výraznou dominantou předválečných programových bojů, i když její význam pro formování programu nové literární moderny nebyl rozhodně klíčový. Druhá zmiňovaná opozice má zcela jiný charakter: vždyť tradicionalistický apel a volání po budování nového umění na údajně existujících základech byly přítomny přirozeně také ve všech izolacionistických konceptech národního umění, jež charakterizuje Neumann jako prvního „nepřítele“; vedle toho je výrazně tradicionalistická dikce přítomna i v programových projevech kosmopolitní *Moderní revue* a novoklasicistická novelistika (příp. i dramatika), vůči níž zejména Neumann ve svém textu brojí, byla pěstována také příslušníky mladé generace, a to dokonce i v době, kdy byl in theoria novoklasicismus překonáván. Poměr nového umění k novoklasicismu není tak jednoduchý, jak jej chce Neumann vidět, když staví novoklasicistické snahy do této nepřátelské pozice: jde spíše o překonávání jedné etapy vlastního uměleckého vývoje mladé generace, a to etapy, která rozhodně nebyla bez zisku. Kromě toho – což je vůbec nejpodstatnější – klasicizující tendence byly rovněž součástí jistých celoevropských snah (výrazné paralely měly v Německu a Francii) a programově nikdy nestály v opozici proti mezinárodnímu charakteru mladého českého umění, do kteréhožto poměru je Neumann v citovaném textu staví.

Jak řečeno, byla otázka vztahu „domova“ a „světa“ v předválečné programové diskusi stavěna v různých kontextech, z nichž některé byly pro formování programu nové literární moderny klíčovější než kontroverze mezi novým uměním a konzervativními hlasateli národního umění. Nicméně právě tato kontroverze byla nejviditelnější součástí programových diskusí o národnosti nového umění, byla zcela zákonitá v momentě, kdy se mladí (výtvarní) umělci rozešli s dosavadním českým uměním a oporu svých snah hledali v evropské výtvarné avantgardě.

Když malíři a literáti (ti o něco později), kterým tehdy bylo mnohdy stěží dvacet let, vstupovali po roce 1905 do českého uměleckého života, byli to mladí lidé, kteří byli formováni současnými estetickými kánony. Jejich vstup do světa umění tedy přirozeně nemohl mít od samého svého počátku ráz převratu, naopak tyto počátky jsou – přes zřejmou snahu umění nějakým způsobem posouvat – v logice navazování na soudobé umělecké snahy. Mladí výtvarníci tak v prvním desetiletí 20. století částečně rozvíjejí některé postupy českého výtvarného symbolismu (zejm. Preislerova), výrazně se inspirují také dílem Munchovým (jehož výstava proběhla v Praze roku 1906), ale vliv na ně má ještě impresionismus, jakož i reakce proti němu (francouzský postimpresionismus), vesměs směry v českém prostředí již zdomácnělé (viz LAMÁČ 1988: 49-50, 158-159). Zároveň se do existující výtvarnické společnosti integrují i institucionálně: členstvím v Mánesu. Analogicky počátky předválečné literární generace jsou spojeny spíše než s inovací nejdříve s dožíváním secesního dekorativismu (rané povídky bratří Čapků i F. Langer) a posléze s účastí na široce

mezigeneračně sdíleném hledání nadosobního v umění a s tím spojených možností obnovy umění na klasickém základech.

Nicméně odvrát mladých výtvarníků od dosavadního umění na sebe nenechal dlouho čekat. Klíčový význam pro český umělecký vývoj měl v tomto ohledu kubismus, který se formuje dílem Picassovým a Braquovým ve Francii od let 1909-1910. Tato první umělecká revoluce 20. století, jak se o něm hovoří, našla svou recepci i v českém prostředí a měla tady své důsledky. Odchodem patnácti mladých výtvarníků ze Spolku výtvarných umělců Mánes na počátku roku 1911 tak začíná v jejich uměleckém vývoji nová etapa, „která teprve přinese definitivní rozchod s dosavadními domácími tradicemi a souvislostmi“ (ibid.: 155).

Tvorba předválečné výtvarné avantgardy je dnes nejen historiky umění hodnocena jako jedna z nejvýznamnějších etap dějin českého výtvarného umění. Avšak v desátých letech 20. století žili mladí malíři doslova na pokraji bídy, svá díla nebyli schopni prodat a často obtížně hledali možnosti existenčního zabezpečení. Už jen to sdostatek vypovídá o tom, jak soudobá česká společnost (a to i její umělecky vzdělaná část) recipovala výboje výtvarného kubismu. Mladí umělci tvořili v podstatě izolovanou skupinu, která nedocházela v české umělecké společnosti uznání. O to větší význam pro ně měly kontakty s vrstevnickými avantgardními proudy v Evropě, především ve Francii a Německu. České umění se jako dosud nikdy zapojilo do evropského uměleckého dění, a i když vývojové impulsy přirozeně přicházely především z prostředí kosmopolitní Paříže, bylo platným a originálním jeho článkem, jak také ve své výše zmíněné stati připomněl Neumann.

A právě tato evropská souvislost mladého umění se stala jedním z nejpodstatnějších argumentů pro výtvarnou kritiku, aby je mohla zatratit. Jedním z vytrvalých stihatelů kosmopolitního charakteru nového umění byl také Jan Lier, dlouholetý výtvarný referent deníku *Hlas národa* a také konzervativního literárního týdeníku *Zvon*, jež vydávalo spisovatelské družstvo za redakce M. A. Šimáčka a po jeho úmrtí v r. 1913 za redakce F. S. Procházky. Kromě toho, že Lier stíhal moderní umění soustavně různými posměšnými charakteristikami („nestravitelné slátanice“, „vrtáctví“, „hromadné blábolení“ atd.)¹⁹³, přispěl v září 1912 do *Zvonu* úvahou o klíčových problémech českého umění a společnosti. Svou hlavní myšlenku formuloval takto: „*Jsmo malý a ochuzený národ. Tím naléhavější povinnost hospodařiti s tím, co máme. Nikde ve světě nepřijímá a neujímá se tak poddajně kde jaké novotářství, jež k nám vítr odkudkoli zavane. I jinde sice je věčný kvas, ale pod bliktry módních přeháněk postupuje gros výtvarnické činnosti národa cestou svého vývoje a svých tradic, vybíraje a přijímaje neukvapeně, assimilačně a kriticky jen co se mu hodí.*“¹⁹⁴ Oproti tomu se mu zdá, že v českém prostředí vždy každá generace začíná znova, že syn „zanedbá a zmrhá všecko“, co jeho otec vypracoval; a proto „jsme pořádě samý rozběh a experiment, jež v patách následující šik zavrhne a nahrazuje jiným“.¹⁹⁵

Lierova představa o zhoubnosti novotářství, jež je vedeno cizími vlivy a pomíjí osudovou nutnost národního umění navazovat evolučně na domácí tradici, byla v konzervativních výtvarnických kruzích obecně sdílena. Dokladem může být svou myšlenkovou výbavou v podstatě identický, ve formulacích přece jen ještě radikálnější článek J. Kouly, jež redakce

¹⁹³ Viz LIER, J. „Výtvarné umění“; *Zvon* 13, 1912, s. 111-112. TÝŽ. „Výtvarné umění“; *Zvon* 13, 1913, s. 499.

¹⁹⁴ TÝŽ. „Výtvarné umění. (Časová úvaha.)“; *Zvon* 13, 1912, s. 15.

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 14.

postavila na úvod dvanáctého ročníku časopisu *Dílo*, orgánu Jednoty umělců výtvarných. Podobně jako Lier vychází i Koula z obrazu malého národa postiženého státní nesamostatností a vystaveného okolnímu světu, z něž přejímá vše bez potřebné kritiky. „Jsme jako zkušební morče nebo králík, jemuž se podávají injekce všech jedů západu a je to opravdu přímo zázrakem, že ještě duševně existujeme, že ještě něco svého chceme a něco svého dovedeme.“¹⁹⁶ Následně autor přechází přes sugestivní obraz „internacionálně nivelisované planiny“ k problému střídání generací jako prvku stojícímu v protikladu ke snaze o národní umění, jež jsme viděli obdobně položený u Liera. „*Jest konečně otázka, můžeme-li žítí několik generací ze svého jádra, ze sebe se vyvinující, stojíce jedni druhým na ramenou, aby tak vývojem povstalo umění naše, jako obraz, ozvěna našeho jádra, naší psyche, či zda-li musí u nás platit za pokrokové, aby útlá setba jednou generací pěstěná byla následující zničena, novou nahrazena a tato znovu vzešlá opětně novou zdupána.*“¹⁹⁷

Zde i jinde položené koncepce národního umění měly charakter výrazně izolacionistický, jejich gros leží ve snaze uzavřít české umění před vnějšími vlivy a vývojové impulsy hledat jediné v rozvíjení toho, co jejich zastánci považují za charakteristický národní prvky. Např. F. X. Harlas v *Osvětě* doporučuje, aby se nové výtvarné umění dělo v rozvíjení tvorby J. Mánesa a především M. Alše, jenž je velkým umělcem jediné proto, že se nestaral, co se děje jinde.¹⁹⁸ V praxi výtvarné kritiky pak teoretikové ryziho národního umění sklouzávají k hledání analogií těchto domnělých národních tvůrčích projevů. Kupř. zmiňovaný Jan Lier v recenzi výstavy českých barokních malířů Jana Kupeckého a Václava Vavřince Rainera (konané na podzim 1913) odlišil snad jen povrchně počestlého „příslušníka Herrenvolku“ Rainera od „věrného Čecha“ Kupeckého, který – jak kritik *Zvonu* říká – „pobyl v Itálii a nepovlaštil se“, je spřízněn s Holanďany, „aniž by však některého následoval“..., a proto tak referentovi připomíná „ryzí bodrost Alšovu“.¹⁹⁹ V referátu o téže výstavě ve *Volných směrech* příznačně Josef Čapek varoval před „úzkou ohradou“ postavenou pojmem národního umění a díla obou malířů odmítl jako vývojově pro přítomnou dobu nepřínosná.²⁰⁰ Ostatně také nedotknutelnou ikonu programních stoupenců národního umění, Mikoláše Alše, sice v nekrologu vysoko ocenil jako uměleckého tvůrce, ale zároveň shledal, že v ani v něm není vývojového významu.²⁰¹

Tak se i ve výtvarněkritické praxi střetávaly dva zcela odlišné pohledy na povahu národního umění a umělecký vývoj. Zásadněji se k těmto otázkám v polemice proti konzervativní kritice vyslovil Josef Čapek, jakož i jeho bratr Karel v několika programových textech. Tyto projevy jsou koncipovány především jako polemiky proti úzkému chápání úkolů národního umění, jak byly formulovány konzervativními výtvarníky. Vycházejí z premisy, která je v rámci nových výtvarných snah obecně sdílena, totiž že to, čím výtvarná kritika kaceřuje mladé umění, vlastně vůbec neexistuje. Podle mladých kritiků neexistuje žádná skutečně domácí tradice a žádný samostatný vývoj českého umění. J. Čapek ve známé stati

¹⁹⁶ KOULA, J. „Kapitola o národnosti ve výtvarném umění“; *Dílo* 12, 1913-1914, s. 5-6.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 6.

¹⁹⁸ HARLAS, F. X. „Rozhledy po umění výtvarném“; *Osvěta* 42, 1913, s. 385-389.

¹⁹⁹ LIER, J. „Výtvarné umění“; *Zvon* 14, 1913, s. 72.

²⁰⁰ ČAPEK, J. „Výstava děl Jana Kupeckého a V. V. Rainera“; *Volné směry* 18, 1913, s. 44-46.

²⁰¹ TÝŽ. „Mikuláš Aleš“; *Lumír* 41, 1913, s. 526-527. Srov. též ČAPEK, K. „Mikuláš Aleš...“; *Česká revue*, 1912, s. 179-180, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 231-232.

„Bázeň před Evropou“ např. píše: „Mimo některé kresebné kvality Alšovy (a vlasteneckou náladu některých jeho současníků) nemáme dnes u nás nic původního formálně českého [...].“²⁰² Českost v umění je programovými mluvčími nového umění přeložena z vnější výraznosti, tematičnosti či literárnosti (folklór, historismus) výtvarných děl, kam je podle nich falešně kladena konzervativní kritikou, do oblasti „nejspodnějších citových složek“²⁰³. Není to nic, co by se dalo opakovat, variovat či rozvíjet. Kritikové tedy chápou národnost v umění především jako otázku „národní povahy“, „národního ducha“, S. K. Neumann používá také tainovský pojem rasy.²⁰⁴ Národní povaha je zde chápána jako součást charakteru tvůrce, jako východisko, nepominutelné, nezměnitelné – které se ovšem v uměleckém díle nemůže projevit formou, vnějšně, ale jen v jeho „duchu“, „vnitřní a jemné jeho struktuře“.²⁰⁵ Což také v podstatě vylučuje kritickou reflexi takto chápané národnosti, natož možnost učinit z ní program a vodítko pro nově vznikající umění.

Oproti tomu je v programových textech nového umění forma vždy chápána jako mezinárodní. Analogicky k formám moderního života, které česká společnost bez obav přejímá, neměla by se podle mladých kritiků bát zapojit se také v oblasti umění do hledání nových forem, které budou vlastní moderní době. České umění není chápáno jako uzavřený systém, ale jako organická součást umění západního, jako jeden z jeho článků.

Generační kritika vidí před svou uměleckou generací dvojí volbu: buď přijmout za svou takovou podobu uměleckého tvoření, která spočívá ve variování a navazování, anebo jít ruku v ruce se soudobým evropským uměním. V takové volbě volí postup „v jedné řadě se všemi silami, jež vznikají ve světě“.²⁰⁶ Na citovaných textech můžeme pozorovat, jak těsně je konceptuální protiklad domova a světa svázán s protikladem minulosti (tradice) a současnosti, ba jak je jím podmiňován. V myšlenkovém světě předválečné moderny není „cizí“ to, co je za hranicemi jakkoliv vymezeného „národního umění“, co se nějak vymyká národnímu kulturnímu partikularismu a izolacionismu; „cizí“ je to, co mi není dáno bezprostředně, tak jak se může dát jen žitá přítomnost: vše již někým jiným prožité, minulé, uzavřené – třeba i ve své velikosti.

V tomto kontextu je klíčovou otázkou vztahu ke světu jako místu, odkud české umění přijímá impulsy. Stoupenci nového umění ve svých programových textech často zdůrazňují, že nemají v úmyslu jako předchozí generace svět a především Evropu dohánět, naopak, jak říká výše citovaná formulace Karla Čapka, jejich projektem je jít v jedné řadě se světovými moderními snahami. Avšak zároveň si uvědomují, že Mekka moderního umění je v Paříži a že „nejsme dnes vůbec ještě v tom stadiu, kdy bychom se již nepotřebovali jinde učit“²⁰⁷. Toto přijímání světa, kterého se tolik bojí konzervativní kritika jako ohrožení národního ducha, není v představách modernistů importem cizího, pokud je sankcionováno společně žitou přítomností. V tom je rozdíl od onoho „dohánění“ Evropy. Na stat' J. Čapka

²⁰² ČAPEK, J. „Bázeň před Evropou“; *Volné směry* 17, 1913, s. 81.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ NEUMANN, S. K. „Nezmarná pověra“; *Lidové noviny* 31. 3. 1914, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění* (Praha: ČS, 1976), s. 241.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ ČAPEK, K. „Otázka národního umění“; *Volné směry* 17, 1913, s. 160-162, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 272-276. Citovaný pasus na s. 276.

²⁰⁷ ČAPEK, J. „Bázeň před Evropou“; *op. cit.*, s. 82.

Bázeň před Evropou reaguje shodně nazvanou nepodepsanou poznámkou *Scéna* a vyznačuje tento rozdíl: „[...] jsme si vědomi až úzkostlivě, jaké nebezpečí jest v přerychlém přijímání překotných hesel evropských a hlavně v přijímání německých kritérií, nejsou-li prožity po svém a jsou-li přijímány jen z vnějšku.“²⁰⁸ Zde je vyjádřen rozdíl mezi přijímáním povrchním, napodobivým (které je stejně neplodné jako rozvíjení minulého) a přijímáním prožitým. Právě ono prožití odkazuje k prezentismu nového umění, k tomu, jak je v jeho kontextu formulována podstata uměleckého tvoření: jako poznávání, prožívání a dobývání skutečnosti přímo současné.

Jinak řečeno, v ideovém komplexu předválečného nového umění nemůže být „cizí“ to, co je produktem moderní doby, která je stejně žita v celém moderním světě; je proto důvěrně známé a blízké to, co vychází z této žité přítomnosti, to, co vychází ze stejných předpokladů, odpovídá na stejné otázky a směřuje k témuž cíli. Toto je mnohem více „vlastní“ než to, co je plodem jiné, cizí doby, to, co není mocno odpovědět na otázky, které stojí před člověkem přítomnosti, a to bez ohledu na to, zda je to případně blízké lokálně nebo národnostně. Pro mladé kritiky je spolupráce se současníky na úkolu moderního umění mnohem více než spolupráce s byt' velkými umělci minulosti na projektu národního umění. Tímto způsobem se v diskusi o národnosti v umění obtiskává antitradicionalismus a prezentismus předválečné mladé generace.

Můžeme tedy dovodit, že ostrá disjunkce národního a mezinárodního, kosmopolitního, opozice domova a světa postavená v situaci před první světovou válkou výtvarnými tradicionalisty nebyla v této podobě mladou kritikou akceptována. Pro ni je v jistém smyslu domovem celý moderní svět, v němž má své místo i moderní český národ a jeho umění – pokud dokáže být s dobou, neuzavře se do skleníku vlastní soběstačnosti, která je pro umění nutně zhoubná. Zmíněný anonym ve *Scéně* – jak je pro pozici tohoto časopisu příznačné – podtrhuje manifestační pozici mladých v těchto otázkách slovy o tom, že „všechny výtky evropského kosmopolitismu [...] naleznou nás tedy, opakujeme, chladnými a zatvrzelými“.²⁰⁹

Citovaný článek ve *Scéně* je zajímavý rovněž tím, že přenáší argumentaci z oblasti výtvarného umění do oblasti divadla. Vyznačuje tak obecnou platnost myšlenek, které byly vysloveny původně nad situací ve výtvarnictví. Jelikož výtvarné umění bylo v této době jednoznačné primum, byly také závažné otázky často řešeny právě na výtvarnickém materiálu. Na druhé straně ale panovalo přesvědčení, že i ostatní druhy umění stojí před obdobnými problémy a že mají analogická řešení.

Nicméně situace v literatuře byla přece jen odlišná od situace ve výtvarném životě. Hlavní oponentury se zde nedostávalo snahám o novou modernost od tradicionalistických a konzervativních žvlů, jejichž význam nebyl příliš velký a navíc spíš mladé umění ignorovaly²¹⁰, nýbrž od předních kritických mluvčích generace devadesátých let a jejich epigonů.

²⁰⁸ [nepodepsáno:] „Bázeň před Evropou“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 60.

²⁰⁹ *Ibid.*, s. 61.

²¹⁰ Literární časopisy jako *Zvon* či *Světlozor* se k mladé literatuře víceméně nevyjadřovaly, nanejvýš řídkými narážkami a posměšky.

Otakar Theer v červenci 1913 ve svém manifestačním textu *Dvě generace* ohledal, jak drsné podoby nabyly boj mezi konzervativci a mladými ve výtvarném umění, a následně konstatoval, že k takovýmto střetům nedochází v literatuře proto, že „postup, na rozdíl od revolučního výbuchu výtvarnického, dál se na půdě mnohem připravenější, uzpůsobenější evolučnímu rozvoji“.²¹¹ Theer má pravdu v tom, že dosavadní vývoj mladých literárních snah byl skutečně blíže evolučnímu rozvoji než revolučnímu výbuchu, ale na druhou stranu nevidí (ale spíše nechce vidět, což souvisí s rolí, kterou si přivlastňuje v „diskursu o generaci“, jak bylo řečeno jinde), že toto rozhodné přetnutí všech vztahů k minulosti se již připravuje, že tato revoluce také v literatuře v průběhu roku 1913 již klíčí.

V tomto ohledu byl vůči tomuto „nebezpečí“ mnohem vnímavější z oněch starších, kteří se snažili doprovodit mladé básníky v *Almanachu na rok 1914*, Arne Novák. Jeho úvaha „Sestup do podsvětí“ představuje nejen sama o sobě, ale především reakcemi, které vyvolala, jeden ze zásadních milníků předválečné kritické diskuse. Novák ve svém textu konstruoval kontrast domácí tradice a cizích „ukazatelů“, jimiž se nechává vést mladá generace, obdobně jako konzervativní výtvarná kritika. Na rozdíl od ní však nechápe střídání generací jako negaci budování tradice; naopak rozumí odporu mladých k předcházející generaci a volá je k hrobům „dědů“: pokolení Nerudova a Vrchlického. Avšak varování před cizími zdroji vyznívá i v Novákově stati podobně sugestivně. Varuje před vážným omylem, kterým by bylo přejímat něco, co roste z odlišných předpokladů, a může tedy vést jen k mechanické nápodobě. Umělec, který by byl lhostejný k domácí tradici, „byl by psancem bez minulosti a bez duchovního domova, odkázaným jen na odpadky se stolů cizích“.²¹²

Novák sledoval mladou literaturu se zájmem, poskytoval jí prostor v literární rubrice *Přehledu*, již vedl; jeho texty (včetně jeho příspěvku v *Almanachu na rok 1914*) se snaží mladé proudy usměrnit a obohatit o zřetel k tradici české literatury. Avšak – jak už bylo řečeno jinde – za jeho snahou se skrývá také nepochopení. Vidí mladé literáty jako lhostejné k tradici a chce je přivést zpět k jejímu přijetí, avšak nevidí, že lhostejnost či dokonce odpor k tradici jsou jen rubem něčeho primárního a pozitivního: totiž plného přijetí moderní doby ve všech jejích složkách. A že mladí nebudují svůj „duchovní domov“ navázáním hovoru s velkými mrtvými u podsvětných řek (jak žádá Novák svou mytickou parabolou), ale v rozhovoru a spolupráci s těmi, kdož žijí stejnou přítomností jako oni. Toto nepochopení bylo zdrojem význačné polemiky, kterou mladí proti Novákovi po jeho „Sestupu do podsvětí“ vedli. Význam této polemiky, kterou komentujeme podrobně jinde, spočíval daleko spíše v jejím generačně persvazivním charakteru a ve vyhocení modernistického antitradicionalismu a prezentismu, než v tom, že by vnesla nové prvky do promyšlení programu. Z pohledu poměru české literatury k soudobému evropskému uměleckému hnutí všechny polemické příspěvky z pera příslušníků nové moderny stvrdily ty postuláty, které byly formulovány již dříve v polemických a programních statích zaměřených na oblast výtvarného umění a jen tak potvrdily úzkou provázanost obou uměleckých druhů v této části programu předválečného českého mladého umění.²¹³

²¹¹ THEER, O. „Dvě generace“; *Národní listy* 9. 7. 1913, č. 186, s. 1.

²¹² NOVÁK, A. „Sestup do podsvětí“; *Přehled* 12, 1913, s. 14.

²¹³ Viz ČAPEK, K. „Tradice a vývoj“; *Volné směry* 18, 1913, s. 41-44, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 342-346. KODÍČEK, J. „Sestup do podsvětí“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 31. – NEUMANN, S. K. „Moderna v podsvětí“; *Lidové noviny* 10. 10. 1913, č. 277, s. 1-2, též in idem: *Rozumění umění*, s. 201-205. – TAUSSIG, E.

A. Novák ovšem nebyl jediný, kdo byl znepokojen způsobem, jakým mladá generace negovala tradici a obracela se do ciziny. V téže době např. promluvil o těchto otázkách za *Moderní revui* Rudolf Medek. Varoval před omyly, které jsou v literatuře mnohem patrnější než ve výtvarném umění, před „rozvířenými proudy“, které jsou u nás „nepůvodní a odvozené“, a vyslovil přesvědčení, že nová epocha musí vyrůstat na „tradičním základě“.²¹⁴ Téma cizích impulsů české literatuře (a jejich postavení do opozice s domácí tradicí), které takto zdomácnělo v kritické diskusi, pak rezonovalo také v polemických textech F. X. Šaldy.

Pro Medka a Šaldu (ale částečně také pro Martena)²¹⁵ je charakteristické jiné odstínění problematiky vztahu domácí tradice a cizích vlivů. Na rozdíl od Novákovy strategie průvodce a rádce mladé generace se všichni staví vůči novému modernismu do jasné opozice a vyčítání napodobování cizích vzorů je u nich součástí této polemické strategie. Šalda, jakož i Medek, který je věrným tlumočnickem názorů svého časopisu a jeho redaktora A. Procházky, se především staví obhájci základních hodnot, které stvořila v české literatuře devadesátá léta. Šalda v diskusi s Novákem několikrát opakuje, že vývoj je podle jeho názoru možný jen na tradičním podkladu²¹⁶, ale zároveň pochybuje, zda je záhodno tuto nutnost chápat tak konkrétně, jak to činí Novák; podle Šaldy budou básníci spojeni s tradicí především svým jazykem,²¹⁷ a tímto médiem se podle něho stává každé umění tradičním. Opatrné Šaldovo přitakání Novákovi je nesené snahou polemicky využít na více stranách tematizované znepokojení z přijímání cizích vlivů a rozhodně není přijetím jeho jednostranného tradicionalismu jakožto náhrady za evropské vývojové impulsy.

V polemice s Karlem Čapkem Šalda napsal: „Jsem poslední, kdo by se protivil tomu, aby ‚mladí‘ inspirovali se na duševních hnutích západoevropských, ale *musím* žádati přece víc než pouhou jich parafrázi: chci prostě *spolupráci na nich, výrazně osobnostní a český přínos do nich* [...]“.²¹⁸ Zde už vidíme zřetelně, že varování před cizími vlivy má u Šaldy jiné pozadí než obranu uzavřeného národního umění nebo vývojové tradice české literatury. Citovaná Šaldova formulace, která je zcela v logice jeho životního kritického díla, v podstatě konvenuje přístupu mladé generace ke světu a jeho impulsům, je zde vyjádřeno totéž, co na jaře téhož roku dosti podobně vyslovila výše citovaná nepodepsaná poznámka ve *Scéně* a co je implicitně přítomno i v programových textech zaměřených k této otázce od jiných příslušníků nové moderny.

Přesto není dorozumění možné. Sporný bod mezi mladými modernisty na jedné straně a Šaldou nebo Medkem na straně druhé leží v jejich svázání s estetikou devadesátých let. Pokud Marten říká, že jedním z bludů, které je třeba překonat na cestě z krize umění, je popření génia,²¹⁹ odkazuje tím ke stejnému zdroji. Pro Medka z *Moderní revue*, jež se nevzdává svého kosmopolitismu, stejně jako pro Šaldu nejsou nebezpečím kontakty nového umění s cizinou,

„Tradičnost“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 141.

²¹⁴ MEDEK, R. „Poznámky o literární současnosti“; *Moderní revue*, sv. 27, 1913, s. 262-271.

²¹⁵ MARTEN, M. „Krise umění“; *Dílo* 12, 1913-1914, s. 153-167.

²¹⁶ ŠALDA, F. X. „Spor generací“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 39-41, též in idem: *Kritické projevy* 9 (Praha: ČS, 1954), s. 221-225.

²¹⁷ TÝŽ. „K dnešní situaci literární“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 19-21, též in idem: *KP* 9, op. cit., s. 217-220.

²¹⁸ ŠALDA, F. X. „K osobní stránce mého sporu s p. Čapkem“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 58-59, též in idem: *KP* 9, op. cit., s. 230-232.

²¹⁹ MARTEN, M. „Krise umění“; *op. cit.*, s. 166-167.

ale to, že – jak se domnívají – nejsou organicky zapojeny do českého umění, nejsou prožity a přetvořeny skutečnými uměleckými osobnostmi, jež by byly s to integrovat cizí vlivy a domácí duchovní podklad. To, co chybí Medkovi (a Procházkovi) a Šaldovi, je skutečný tvůrčí Čin – jehož je mocna jedině silná osobnost básníka. Ve výše citovaném pasu říká Šalda, že žádá český a *osobnostní* přínos do evropských hnutí. Právě to posunuje jinak zdánlivě konformní formulaci do polemického kontextu. V polemikách s K. Čapkem (a také v parmentierovské polemice s Kodíčkem) napadá Šalda především *způsob*, jakým jsou cizí impulsy přiváděny do české literatury. A činí to ve dvou rovinách: jednak mu vadí, že jsou cizí myšlenky v programové kritice pouze parafrázovány, jednak – což asi závažnější – upozorňuje, že veškeré přijímání těchto impulsů se děje pouze *in theoria*, že chybí jejich tvůrčí integrace, že nevzniklo skutečné básnické dílo, které by z nových proudů čerpal. U Šaldy je stále osobnost *primum* umění, bez skutečné umělecké osobnosti není v poezii, jak říká, sama metoda nic.

Oproti tomu generační programová kritika význam osobnosti v tom pojetí, jaké vychází z estetických koncepcí devadesátých let, upozaduje až k jejímu radikálnímu popření v některých textech Taussigových. Distance od ideálu „*génia*“ je přitom mezi mladými obecná. Místo „*božské*“ inspirace se zdůrazňuje význam tvůrčí práce a právě teoretického založení moderního umění. Jako přímou polemiku se Šaldovou kritikou pouhé teoretičnosti mladých můžeme číst Kodíčková slova o umění, které „*vtěluje daný materiál zážitku v pevné *theoretické* úmysly, neboť jdouc za *formou*, jest podmíněno teorií. Bez teoretického podkladu může vzniknouti velikolepá improvisace, rytmus, veliký vrh, ne však syntetická forma.*“²²⁰ Souhlasně s tím S. K. Neumann v několika svých fejetonech v *Lidových novinách* vyznačuje v přímém protikladu k Šaldovi důležitost metody v umění. Chápe ji jako podklad tvůrčího úsilí, které se nemůže dít ze samého básníkovy ingenia, nýbrž musí vždy být poučeno tím, co se děje v soudobém umění. Neboť „*umělec pravidelně upadá, jakmile ztratí kontakt s tím, co se děje v umění kolem něho*“.²²¹ Tady je výslovně spojena právě teoretická fundovanost umění, metodické podložení samotné tvůrčí činnosti, s otevřením se světu a mezinárodní umělecké spolupráci. Později Neumann rozvíjí tyto myšlenky v pozorování, „*jak tvárná píle a svědomitost činí i z prostředních talentů zjevy zajímavé, jak udržuje talenty dlouho při svěžesti, zabraňujíc nemálo, aby mechanicky nežily z mála na poprvé dosaženého*“.²²²

Spor nové moderny se Šaldou je symptomem rozchodu s jeho (ale nejen jeho) představou o povaze umělecké tvorby. Nezavrhuje-li ani Procházka, ani Šalda mezinárodní zapojení českého umění (na rozdíl od konzervativců), přece soudí, že přijímat cizí impulsy může toliko silná básnická osobnost, která jedině je může přetavit v tvůrčím činu ryze osobním ve skutečné dílo. Oproti tomu nová moderna položila důraz na umění jako *vědomé* vyjádření přítomné doby. Umění již tedy nemá být jen výrazem svého tvůrce, ale též výrazem doby a

²²⁰ KODÍČEK, J. „Theoretičnost umění“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 106. O významu teorie pro umění psal také S. K. Neumann: „Čím je truhláři, knihaři, typografu odborná škola, tím je umělci takzvané teoretizování.“ Viz NEUMANN, S. K. „Různé odpovědi“; *Lidové noviny* 12. 9. 1913, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, s. 196-201. Citovaný pasus na s. 200.

²²¹ NEUMANN, S. K. „Výstraha takměř“; *Lidové noviny* 21. 2. 1914, s. 1-2, též in idem: *Rozuměti umění*, s. 233-238. Citované místo na s. 237.

²²² TÝŽ. „O zevních znacích básnické přeměny“; *Lumír* 43, 1915, s. 246.

poznáváním objektu; a v době rozvoje světové hospodářské spolupráce a mezinárodní soutěže ve všech oblastech života musí i umění spět k jednotné mezinárodní formě a metodičnosti (aniž tím je popřena jeho nejvnitřnější národnost).

Právě zapojení otázky vztahu ke světu do polemiky F. X. Šaldy s mladými literáty ukazuje zřetelně, že traktování problematiky domova a světa v kritické diskusi před první světovou válkou neprobíhalo jako střet dvou jasně protilehlých stanovisek (tedy jako jednoduchý protiklad domov vs. svět). Naopak: v těchto polemikách byly do nesouměrných protikladů stavěny různé pojmy náležející odlišným estetickým a ideologickým koncepcím (tradice – národnost – současnost – osobnost aj.). V takto strukturovaném poli byl vztah domova a světa nikoliv tématem primárním, na kterém by se stavěly jednotlivé koncepce či programy, nýbrž většinou tématem sekundárním. Přitom ale dosti nosným, aby v něm mohly zásadní programové body najít svou aplikaci a především aby se na něm mohly jednotlivé koncepce konfrontovat.

2.5. Drama – program – kritika. Langerův *Svatý Václav*

František Langer se jako první ze své generace etabloval svým prozaickým i dramatickým dílem. Jeho umělecké počátky jsou spojeny vedle málo významné a nepočetné poezie především s drobnými prózami, z části knižně vydanými v souboru *Zlatá Venuše* (již 1910). Tyto povídky se vyznačují vybroušenou formou, pečlivou racionálně budovanou kompozicí, jistým artismem a částečně ještě secesním dekorativismem; významnou roli v nich hraje erotika. Proto byl pokus o tragédii vysokého stylu, jakou je *Svatý Václav*, jehož premiéra se odehrála v listopadu 1912,²²³ pro některé divadelní recenzenty jistým překvapením a odklonem od autorovy dosavadní tvorby. Takovýmto odklonem ovšem není, naopak zapadá do vývojové logiky raného Langerova díla a souzní s určitými tendencemi v české literatuře počátku 20. století. Jednalo se především o vývojové pohyby, které negovaly estetiky 19. století.

V průsečíku vlivů, v němž se formuje předválečná literární moderna, majíc značnou vnitřní dynamiku, pohybujíc se polem nejrůznějších „ismů“, stojí zpočátku poměrně nejvíce stranou drama a divadlo. Nové myšlenky jej zasahují zdánlivě nejméně, což je ovšem způsobeno i nepřilíživě rozvinutou českou dramatickou tradicí. František Langer ještě v červnu 1913 v programové stati *O novém umění* tvrdí, že „pokud drama jest nyní vytvářeno, neděje se tak zcela v duchu moderním, třeba by za jeho spoluúčasti“. Tuto skepsi vůči tomu, že by drama „kdykoliv a jakkoliv mohlo býti účastno převratu“,²²⁴ můžeme možná číst také jako sebereflexi dramatikovu, oprávněnou v tom smyslu, že cesta, kterou se Langer sám vydal jako dramatik, vedla daleko spíše ke snaze o *obnovování* klasického v moderním kontextu než k *vytváření stylově nového*. Zároveň ovšem se tato nevíra ukázala jako neoprávněná v době, kdy začíná vycházet významný časopis předválečného mládí, *Scéna*, zaměřující se právě na obrodu divadla a dramatu. To, jaký velký kus práce tento list redigovaný Josefem Kodíčkem a

²²³ Premiéra byla uvedena v Národním divadle 22. 11. 1912, režie se ujal Jaroslav Kvapil. Současně vyšlo drama knižně v edici *Uměleckého měsíčníku*. Podruhé byla hra nastudována r. 1913 v Národním divadle v Brně a potřetí a dosud naposled u příležitosti svatováclavského milénia v r. 1929 v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Srov. LANGER, F. *Hry I* (Praha: Divadelní ústav, 2000), s. 315n.

²²⁴ LANGER, F. „O novém umění“; *op. cit.*, s. 28.

Ervínem Taussigem učinil na cestě k novému pojetí divadla, nakonec z odstupu dvou desetiletí ocenil i sám autor někdejších skeptických slov. V roce 1934 v *Přítomnosti* o skupině kolem *Scény*, k níž v oné době nepatřil, napsal: „Příchod této nové generace byl zřejmou etapou ve vývoji našeho divadelnictví, ne již palácovou revolucí, jakou byl výboj Kvapilův. Byl to rozbouržený nápor celé nové kulturní atmosféry, který nemohlo nic zastavit.“²²⁵

Ačkoliv v dobové optice se jevilo autorovi, že proměny, které zasahují výtvarné umění, poezii a prózu, jsou výraznější než ty, které se dotýkají dramatu a divadla (což ve skutečnosti byla pravda jen částečná, do značné míry subjektivní, daná Langerovou pozicí v dobovém literárním prostoru), přesto se už od přelomu nultých a desátých let nového století začínají nejdříve v divadelní kritice objevovat zřetelně vlivy týchž koncepcí, které zasáhly ostatní literární druhy. A s nimi se objevuje ona potřebná touha změnit – jak se soudilo – nedobrý stav českého dramatického umění. Od počátku desátých let se např. v divadelních kritikách asi nejvýznamnějšího generačního divadelního kritika Josefa Kodíčka začínají objevovat odkazy na teoretické dílo Paula Ernsta a vliv novoklasicistické koncepce dramatu s jejím odmítání shakespearovského a ibsenovského typu dramatiky je zřejmý. Projevuje se některými typickými rysy i v kritické publicistice dalších příslušníků mladé generace, Ervína Taussiga a také Františka Langerova.

Zásadní autoritu novoklasicistickému pojetí dramatu však zjednáává především F. X. Šalda. V tomto raném období předválečné moderny, tj. v prvních zhruba dvou letech druhého desetiletí 20. století, je vzájemná souvislost a také vzájemná sympatie mezi mladými literáty a Šaldou viditelná. Stejně jako Šalda vítá *Umělecký měsíčník* ve fejetonu věnovaném výročí Heinricha von Kleista, tak redaktor *Uměleckého měsíčníku* chválí Šaldův článek o novoklasicismu jako projev, v němž „bylo se skutečnou autoritou à propos nové francouzské a německé literatury vysloveno mnoho, co bychom mohli citovat zde jako potvrzení nebo analogii našich vlastních snah“.²²⁶ Zmiňovaný Šaldův článek,²²⁷ otištěný v lednu 1912, je volným komentářem teorií Paula Ernsta a vážným oceněním novoklasicistické teorie dramatu.

Novoklasicistická koncepce dramatického umění, jak ji představují práce německých teoretiků, ale také dramatiků Paula Ernsta a Wilhelma von Scholze, je v podstatě vyvrcholením úsilí o tzv. absolutní (aristotelské) drama. Ernst a další představitelé novoklasicismu se staví jednoznačně proti shakespearovskému typu dramatu a volají po obnově tragédie jako nejvyššího žánru na antických a klasicistických základech. V tom jejich úsilí nalezlo v českém prostředí půdu zúrodněnou kritickou činností Otakara Theera. V programových a kritických projevech mladé generace v prvních letech druhého desetiletí můžeme pozorovat i jiné vlivy, ale zdá se, že právě vliv novoklasicismu je nejvýraznější.

V tomto kontextu zatím nezřetelně krystalizujícího nového pojetí dramatiky vzniká v průběhu roku 1912 (dopsána byla podle autorova svědectví v létě toho roku) Langerova dramatická prvotina *Svatý Václav*. Myslím, že jsme oprávněni proto číst toto dílo na pozadí programových postulátů formulovaných příslušníky mladé generace a Šaldou a budeme moci ukázat, že *Svatý Václav* je pokusem – dramatem „programovým“ v tom smyslu, že se v něm

²²⁵ TÝŽ. „Mladí divadelníci (Kus generačního proléblému)“; *Přítomnost* 11, 1934, s. 108-109, též in idem: *Prosor díla*, op. cit., s. 197-201. Citát na s. 197.

²²⁶ [nepodepsáno:] „Jest pro nás potěšením...“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 119.

²²⁷ ŠALDA, F. X. „Novoklasicism“; op. cit.

dramatik pokouší tvůrčím způsobem zužitkovat teoretické postuláty, které tehdy hýbaly divadelní kritikou. To také trochu paradoxně, ale nutně vedlo k *neúspěchu* tohoto kusu – i u generační kritiky.

V případě *Svatého Václava* je otázkou programovou již samotná volba žánru. Bylo už řečeno, že novoklasicismus obnovuje zájem o tragédii. Také v české divadelní kritice v této době poutají otázky tragédie a tragična velkou pozornost. Nad dílem Vrchlického a Ibsena vytyčuje Josef Kodíček podstatu tragédie právě v opozici proti dramatu novoromantickému a naturalistickému. Tragédie je mu stejně jako Langerovi nejvyšším vrcholem dramatiky a jako taková především dílem ohromné činnosti architektonické, ba přímo matematické. Jak je v tragédii důležitá logická výstavba a přísná formová kázeň, zdůrazňuje Kodíček právě v opozici k Vrchlického *Hypodamii*, která podle jeho mínění tyto kvality jako celé Vrchlického dílo, jakkoliv úctyhodné, postrádá, a proto nemůže být tragédií. Neboť – jak Kodíček přímo říká – „na konec dá se všechna tragédie redukovatí na vzorce“.²²⁸ V tomto kontextu je volba žánru otázkou především prestižní a jak řečeno programovou. Tragédie jako žánr je postavena do protikladu k *historické hře*, která jakožto zprostředkování historických událostí a obrazů je pěstována realistickou dramatikou, v dobovém kontextu hlavně Aloisem Jiráskem, jehož *Jan Hus* měl premiéru v roce 1911.

Tragédie se vyznačuje – na rozdíl od historické hry – objektivizací a typizací, a to – jak opět říká Kodíček – „až do sfér všelidskosti“.²²⁹ Jejím účelem tedy není přiblížit jakékoliv historické události, ani zprostředkovat porozumění minulosti, ale vyslovovat se pouze svým celkem na té nejobecnější úrovni. Tak je koncipován i *Svatý Václav*: ačkoliv autor v pozdní vzpomínce tvrdí, že nastudoval všechnu mu dostupnou historickou literaturu ke zvolenému tématu,²³⁰ historické reálie se ve hře objevují jen v minimální míře: jde především o hlavní postavy, Václava, Boleslava a Drahomíru, známý tribut pacis Jindřichu Ptáčníkovi a samozřejmě o sám akt zavraždění knížete na Staré Boleslavi; v jiných ohledech nemá drama žádnou oporu v historických událostech. To není snad způsobeno nedostatkem informací, pomněme jen, že svatováclavská legendistika oplývá četnými detaily, ale je to umělecký záměr daný právě požadavky žánru.

V dobových generačních zamyšleních nad dramatem je jedním z nezákladnějších požadavků, aby bylo drama uzavřené samo v sobě, aby se nikterak nevztahovalo k ničemu mimo sebe. Právě to vysoce oceňuje František Langer na *Penthesilei* Heinricha von Kleista: „To znamená, že drama na místě, aby mělo vztahy vůči běhu života, světa a doby, jest celkem o sobě uzavřeným, že vzniká nová říše, oddělená hranicemi, že potom již drama není výsekem životního dění ani jeho integrací, ba ani jeho analogií, ale nanejvýše jeho symbolem, stojícím ovšem již mimo konkrétní a praktické poměry. Jest tedy snad drama symbolem pokaždé celého světa, života, času, ne v jeho výsecích, ale symbolem absolutním [...]“.²³¹ Toto

²²⁸ KODÍČEK, J. „Jaroslav Vrchlický: Hippodamie“; *Přehled* 11, 1911-1912, s. 243-246.

²²⁹ TÝŽ. „Henrik Ibsen: Stavitel Solness“; *Přehled* 11, 1911-1912, s. 433-434. Podobná formulace také u Langera samého – viz LANGER, F. „Jaroslav Hilbert: Patrie“; *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 57, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 124-125.

²³⁰ Nečetl však prý dřívější dramatická zpracování svatováclavské látky: Tylovy *Krvavé křtiny* (1848) a Vrchlického *Bratry* (1889).

²³¹ LANGER, F. „O Kleistově Penthesilei“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 281-286, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 41-49. Citovaná pasáž ze s. 44.

přesvědčení je v mladé generaci široce sdílené a jeho deklaraci bychom mohli citovat i od jiných autorů, nejen pokud jde o drama, ale analogicky i pro ostatní literární druhy. Zde můžeme pozorovat i blízkost s koncepcemi moderního výtvarného umění, příznačně ve zdůrazňování pojmu „hranic“.

Jaké má tento axiom konkrétní důsledky pro výstavbu uměleckého dramatického díla? Především z něj plyne požadavek, že „motivace činů hrdinových, jeho postupný, neúprosný a proto přesvědčující vývoj k nim musí [...] plynouti z dramatu, z jeho úzkého, nedělitelného světa“.²³² Jde o odmítnutí všech motivací, které leží mimo svět literárního díla, tj. ve světě empirickém, ať již jsou ideologické nebo psychologické. Novoklasicismus rází nejen v dramatu, ale také v próze zásadní odpsychologizování. Motivace jednání postav dramatu je pak přeložena od nutnosti psychologické, charakterové (jak to známe u Shakespeara) k nutnosti osudové. Toto přesvědčení vede k odmítnutí ibsenovské tragédie, jak to vyjadřuje Josef Kodíček nad *Stavitelem Solnessem*: „[...] děj, který nevyrostá ze situace, ale z psychologie, nemůže být tragický.“²³³ Ústřední pojmy tohoto pojetí tragédie jsou: nutnost, osud, vina. Ve *Svatém Václavovi* se tyto programové požadavky projevují právě ve velmi (až příliš) důsledném zavržení psychologické motivace jednání všech tří hlavních postav, což má za důsledek jednak jistou plochost těchto postav, jednak to vede k potřebě jejich jednání dostatečně zdůvodnit jinak. To se děje posílením kauzality a pečlivou snahou zdůvodňovat každý čin jako nutný produkt situace. Tím také může vzniknout dojem jejich nepevnosti. Např. Václav se v celé hře jako hlasatel míru, lásky a dobroty celkem třikrát rozhodne k užití síly a vždy to (sám) zdůvodňuje čistě racionálně: poprvé se chopí meče, aby ochránil národ vražděný německými útočníky, podruhé, aby bránil své dobré dílo (když Boleslav hrozí, že poboří kostely a vyžene kněží), potřetí užije Václav násilí k tomu, aby zabránil Boleslavovi stát se bratrovrahem – tedy nikoliv pro svou fyzickou záchranu (z pudu sebezáchovy), ale proto, aby uchoval bratrovu čistotu. Stejně tak Drahomíra jedná jasně logicky, vedena vždy jediným cílem: zabezpečit pokračování svého rodu a jeho moc, i když důsledkem bude smrt jejího vlastního syna a její vlastní zapuzení.

Tragédie vyžaduje ovšem „mohutné reky“.²³⁴ Svatý Václav se svým obrazem v českém historickém povědomí se samozřejmě jako typický rek tragédie příliš nehodí. Langer se zde ovšem nechal částečně inspirovat konceptem tragické pasivity. Teoreticky o něm pojednal v zamyšlení nad Corneillovým *Polyeuktem*. Pasivní tragika se mu jeví jako sice méně dynamická, ale zato má „rozlehlejší dramatické rozpětí“. Pasivní hrdina není ovšem charakterem negujícím, ale naopak je „výjimečnou a vynikající postavou ve svém okolí, stavějící se proti jeho řádům“.²³⁵ Tak je konstruována postava Václava ve hře: oproti Drahomíře, Boleslavovi i vladykům se staví proti odvěkému řádu společnosti, postavenému na boji, odplatě, na síle a právu dobývat a ovládat; naopak hlásá křesťanskou lásku k bližnímu, pokoru, mír a dobro, čímž si sjednává úctu i ve svém částečně nepřátelském okolí. Vyloženě jako pasivně tragický je pojat Václavův konec. V komentáři k *Polyeuktovi* Langer píše: „[...] aktivní hrdina čin vyvolá, ale působí pak proti katastrofě jemu hrozící, aby ji

²³² TAUSSIG, E. „K dramatisaci martyria“; *Přehled* 11, 1912-1913, s. 397-398.

²³³ KODÍČEK, J. „Henrik Ibsen: Stavitel Solness“; *op. cit.*

²³⁴ ŠALDA, F. X. „Novoklasicismus“; *op. cit.*, s. 21.

²³⁵ LANGER, F. „O tragické pasivitě (Ke Corneillově Polyeuktovi)“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 206-207, též in idem: *Prostor díla*, *op. cit.*, s. 39-41. Citát na s. 40.

odvrátil nebo umenšil, kdežto pasivní hrdina působí na sebe, aby jej katastrofa zastihla silnějšího a odhodlaného.²³⁶ Takto Václav zejména uzavřením potupného míru s Němci a neochotou využít bojové výhody ke konečnému vítězství na sebe přivolává smrt. Je před vraždou několikrát varován, dokonce samotným Boleslavem, ale jde jí vstříc. „A smrti ukázat chci, / jak bylo třeba žít,“ říká Václav.²³⁷ Jak bylo již připomenuto, dvakrát se sice odhodlá k odporu, ale ani jednou to není pro osobní záchranu.

Tragika Václavova konce je tak konstruována ve hře jako logická, jakožto důsledek střetu dvou nutností, což je jeden ze základních hybných momentů tragédie postavené na klasickém půdorysu. Hrdina sleduje jednu nutnost (v našem případě Václav věrnost božím zákonu) a v důsledku toho je zničen nutností druhou (tou je potřeba být silný, aby bylo možné ve světě přežít nejen jednotlivci, ale především národu/státu). Toto je základní konflikt v tomto dramatu, který se odehrává především „uvnitř“ titulního hrdiny, a taková je Václavova tragická vina (jakkoliv racionálně pojatá): jako panovník se vzepřel osudu, který je panovníkovi určen, a zaplatil za to nejvyšší cenu. Takovýmto způsobem František Langer činí z Václavova mučednického údělu úděl tragický.

Můžeme vidět, že Langerovo drama je stavěno skutečně velmi logicky a racionálně, plně v souladu s dobovými postuláty. Novoklasicistické estetické normě odpovídá také rozestavení postav a konstrukce děje. Pro novoklasicistické drama, ale také prózu je charakteristický odpor k přelidnění, které vidí v realistických hrách a románech, a naopak snaha o soustředění na několik málo silných postav. To jsou ve *Svatém Václavu* sám Václav, dále jeho matka Drahomíra a bratr Boleslav. Ostatní postavy neznáme ani jmény a jejich prostor ve hře je velmi omezený (dívka, dva slepci – vrahové svaté Ludmily, několik vladyků). S tím úzce souvisí snaha o soustředěný děj, v kontrastu k realistickému a lyrickému dramatu jde o sklon až k epičnosti, vymýcení všech vedlejších dějových linií a odboček, všech retardačních lyrických scén. Děj *Svatého Václava* je tedy skutečně velmi koncentrovaný, jediná dějová linie se soustředí na niternou tragiku Václavovu a na události, které nevyhnutelně vedou k jeho (dobrovolnému) pádu. Přesto hra působí (a na jevišti působila i podle autorovy vlastní pozdní vzpomínky) dosti rozvlekle. Je to daň tomu, že autor pro drama zvolil jako snad lépe konvenující vznešené látce veršovanou formu. Rozměrný dvanáctislabičný verš vzestupného spádu (jde o určitou modifikaci alexandrinu: trocheje a daktyly s anakruzi) totiž vede k jisté slovní redundanci.

Editorka *Svatého Václava* ve *Spisech Františka Langera* Milena Masáková v edičním doslovu píše, že „způsob, jímž [F. Langer] uchoпил historickou předlohu, byl úspěšný“.²³⁸ Nicméně opak byl pravdou. František Langer s odstupem bezmála půl století sám konstatoval vady své juvenilie a zavzpomínal na premiéru: „[...] byl sice slušný aplaus, ale jen představitelům, ne dílu. Autor to cítil, a tehdy byl ještě mladý, dvaadvacet a něco, to tedy měl právo si v koutě lóže zaplakat s pocity zklamání a studu.“²³⁹ Soudobá divadelní kritika přivítala hru jako uvedení výrazně talentovaného tvůrce, ale samotný kus vzbudil více rozpaků než kladného přijetí. Ukážeme, jakou to mělo souvislost s programovým charakterem

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ LANGER, F. *Hry I*, op. cit., s. 78.

²³⁸ *Ibid.*, s. 316.

²³⁹ LANGER, F. „Nad rukopisem Svatého Václava“ [1961]; in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 323.

Svatého Václava, jak byla hra kritikou čtena v kontextu dobového programového kvasu a v kontextu různých estetik a jak kritika recipovala tvůrčí naplnění programových postulátů nového klasicismu.

Divadelní kritika²⁴⁰ vesměs hru vnímala na pozadí programových výbojů poslední doby, ba s uvědoměním, že *Svatý Václav* vznikl jako dílo programových ambicí. To do značné míry předurčovalo, jakým způsobem k dílu přistoupí. Nejde nám nyní o posouzení dramatu či Kvapilovy inscenace na škále dobré – špatné, ale o samu metodu a východisko kritického soudu a rovněž o jejich případné souvislosti (vnitro)generační.

Do značné míry jako reprezentativní pro jeden přístup ke *Svatému Václavovi* chápeme referát Růženy Svobodové, který byl otištěn v *České kultuře*. Recenzentka v něm nejdříve odhalila teoretické zázemí dramatu a konstatovala, že autor je náležitě v nejnovějších teoriích poučen. Následně hru podrobila zdrcující kritice, v níž dominují dva motivy: ahistoričnost a psychologická nevěrohodnost. Zcela z pozic realistické dramatiky zkoumá, v čem se autor odchýlil od historické skutečnosti a jakým způsobem „z úplně změněné charakteristiky všech tří reků snažil se dojít ke konečným pravdivým událostem historickým“.²⁴¹ Na drama, které jde vědomě a programově proti typu historického obrazu, je zde referentkou *České kultury* aplikováno kritérium historické pravdivosti. Sám pojem „pravdivosti“, tak jak je v referátu Svobodové použit, je přímo kvintesencí realistického přístupu k literatuře, soudícího umělecké dílo na základě jeho vztahu k empirickému světu. V této souvislosti je jistě zajímavé prozkoumat, v jak příkrém rozporu se toto vázidlo ocitá s tím, co říká o historické látce v dramatu spoluredaktor Svobodové v *České kultuře* F. X. Šalda v již několikrát vzpomenutém programovém článku. Podle Šaldy totiž musí dramatik osvobodit historický motiv od všeho „látkově podmíněného“, vysvobodit nás „z pouhého historického empirismu“ a jeho úkolem je podat „jen ryze lidskou stránku toho kterého historického dějství“.²⁴²

Výtka psychologické nevěrohodnosti vyvěrá ze stejných zdrojů jako požadavek historické věrnosti. Postavy literárního díla jsou zde pojímány jako projekce skutečných lidí. R. Svobodová především zkoumá přesvědčivost Václavova niterného dramatu a také Drahomířiny mateřské city vůči staršímu synovi. V zamyšlení nad Drahomířiným vztahem k vlastnímu synovi nacházejí požadavky psychologické důvěryhodnosti realistické faktury ještě vyhrocenější podobu než u Svobodové v referátu předního kritika generace 90. let F. V. Krejčího. Příznačným výrazem pro tyto kritiky je vše říkající „nevěříme“. Když se Krejčí zaobírá vztahem matky k synovi, říká: „Bratrovraždu z politických důvodů bychom pochopili, ale matka, toť přece něco jiného, než bratr. Jenže tragedii Langerově chybí právě tato jedna

²⁴⁰ Pracujeme s těmito recenzemi: BOR, J. „Svatý Václav“; *Samostatnost* 22. 11. 1912, č. 324, s. 2. –ež.– „Svatý Václav“; *Čech* 27. 11. 1912, č. 323, s. 7-8. FISCHER, O. „Repertoimní poznámky“; *Česká revue* 6, 1912-1913, s. 189-192. HILAR, K. H. „Svatý Václav, glossy k tragoedii Františka Langra“; *Moderní revue*, sv. 26, 1912, s. 127-135. JELÍNEK, H. „Panu Františku Langerovi...“; *Lumír* 41, 1912, s. 136-138. KODÍČEK, J. „František Langer: Svatý Václav“; *Přehled* 11, 1912, s. 172-174. KOŠEK, J. „František Langer: Svatý Václav“; *České slovo* 24. 11. 1912, č. 282, s. 9-10. KREJČÍ, F. V. „Svatý Václav“; *Právo lidu* 24. 11. 1912, č. 325, příl. s. 1. LUBINA, F. „Problém českého dramatu“; *Moravsko-slezská revue* 9, 1912, s. 132-136. SVOBODOVÁ, R. „Svatý Václav“; *Česká kultura* 1, 1912, s. 151-152. TAUSSIG, E. „Frant. Langer: Svatý Václav“; *Rozvoj* 6, 1912, č. 48, s. 5. THON, J. „Langrův Svatý Václav“; *Snaha* 1, 1912, č. 6, s. 8. TILLE, V. „Svatý Václav“; *Národní listy* 24. 11. 1912, č. 325, s. 2-3. [VODÁK, J.] „Drama svatováclavské“; *Čas* 24. 11. 1912, č. 326, s. 3-4.

²⁴¹ SVOBODOVÁ, R. „Svatý Václav“; *op. cit.*, s. 151.

²⁴² ŠALDA, F. X. „Novoklasicism“; *op. cit.*, s. 24.

maličkost: *psychologie mateřství*,²⁴³ a následně srovná Langerova *Svatého Václava* přímo se Shakespearovým *Macbethem*, tedy s typem dramatiky, proti které Langer vědomě a záměrně vystupuje.

Otázka, zda může být tak základní a mocný lidský cit, jakým je mateřská láska, v Drahomíře potlačen, ba dokonce přemožen nenávistí vedoucí až k ukování vraždy, vzbudila mnoho pozornosti u řady recenzentů. Recenzenti byli za často tímto problémem zaskočení a posuzovali jej nejen z hlediska psychologické adekvátnosti, ale také ze stanoviska etického. Jistá psychologická problematičnost vztahu Drahomíra – Václav vedla mnohé referenty k tomu, že za ústřední dramatický prvek díla považovali nikoliv niterné drama titulního hrdiny, ale právě konflikt mezi světcem a jeho matkou.²⁴⁴

Na pomyslné opačné pozici v rámci dobového literárního pole stojí ta část divadelní kritiky, která svou činností připravovala půdu pro vznik tohoto typu divadelní hry, tedy především Langerovi generační vrstevníci. Ani zde se autor *Svatého Václava* nedočkal jednohlasného nadšeného přivítání. Nic není samozřejmě kritikům z řad mladé generace víc cizí než vyčítat dramatikovi spolu s F. V. Krejčím, že hře chybí „určitější staroslovanský kolorit“,²⁴⁵ nebo s kritikem katolického *Čecha*, že neodpovídá ani historii, ani tradici, již uchovává národ.²⁴⁶ Avšak způsob, jakým drama přijali, vypovídá především o diferenciaci v mladé generaci. Společná programová východiska jsou různě modifikována, pojem generační jednoty je narušen hlubokým konfliktem v původní Skupině výtvarných umělců, jehož příčinou byly sice primárně koncepční problémy výtvarného umění, ale jeho důsledky byly mnohem širší a našly svou podobu i v literárních otázkách. Právě v roce 1912 vystoupilo ze SVU tzv. čapkovské křídlo (kromě bratří Čapků architekt V. Hofman, malíř V. Špála...). V této skupině brzy převládla viditelná distance od zbytku původní společnosti (z literátů zůstali v SVU Langer a Thon) i od jejích klasicizujících tendencí. V prosinci 1912 se rodí projekt *Almanachu na rok 1914*, který Čapkové chápou jako začátek něčeho nového. V dopise, v němž zvou k účasti na almanachu St. K. Neumanna, hovoří o *Uměleckém měsíčníku* přímo v souvislosti s nesplněnými očekáváními.²⁴⁷

Příznačně stejnou myšlenkou začíná recenze, již o *Svatém Václavu* napsal do *Přehledu* Josef Kodíček. Kodíčková a také Taussigova recenze (v českožidovském *Rozvoji*) ilustrují programové odlišnosti v rámci mladé generace, zvláště položíme-li vedle nich recenzi, již o Langerově hře napsal Jan Thon. Podstata sporu leží v různé interpretaci Ernstovy teorie dramatu a zejména jejího místa v moderní dramatice. Zatímco Langer nebo Thon, jehož recenze *Svatého Václava* je především obhajobou autorských intencí, interpretují novoklasicistickou teorii lze říci věrněji, se zřejmým důrazem na formální propracovanost, na kompozici celku díla, kterému je vše v literárním díle podřízeno, pro Kodíčka nebo Taussiga je hlavním poučením z Ernsta na konci roku 1912 především důraz na dramatickост, což je velmi frekventovaný pojem, skrze nějž je nahlížena dynamičnost a konfliktnost dramatu (srov. kap. II.3.4).

²⁴³ KREJČÍ, F. V. „Svatý Václav“; *op. cit.*

²⁴⁴ Např. JELÍNEK, H. „Panu Františku Langerovi...“; *op. cit.* VODÁK, J. „Drama svatováclavské“; *op. cit.*

²⁴⁵ KREJČÍ, F. V. „Svatý Václav“; *op. cit.*

²⁴⁶ –ež.–. „Svatý Václav“; *op. cit.*, s. 7.

²⁴⁷ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, *op. cit.*, s. 50.

Čapkovská část generace – jak můžeme zjistit také z korespondence – tedy začíná na literáty, kteří zůstali v družině kolem *Uměleckého měsíčníku*, pohlížet se značnou nedůvěrou. Jejich tvorba se pro ně stává příkladem artismu a chladného formalismu. Tento postoj stojí také na pozadí odmítnutí, jehož se *Svatému Václavu* dostalo v Kodíčkově a Taussigově recenzi. Na rozdíl od starší kritiky nevyčítají mladí posuzovatelé hře psychologickou či historickou nevěrohodnost. Jsou si dobře vědomi, že nepravděpodobnost situací je záměrem a je také žánrově oprávněná.²⁴⁸ Jejich hlavní výtkou je schematičnost, neživotnost dramatu. V tomto ohledu se ústředním bodem jejich kritik stává to, co jsme výše charakterizovali jako až přehnanou snahu po odpsychologizování a nahrazení psychologické motivace logickou nutností. Zde je odhalen rub Langerovy tvůrčí metody: místo skutečné nutnosti, předurčení či přímo mystické osudovosti zejména Václavovy činy a jeho cesta k pádu jsou podloženy racionálními důvody. To dělá podle referentů z tragického hrdiny jen stín či kostru. (Toho, jak často se jen slovo „důvod“ ve hře objevuje, si všimli i jiní recenzenti.)²⁴⁹ Oba recenzenti hledají ve *Svatém Václavu* vášně – a nenacházejí je. Racionalistická logika a formalistická schematičnost v tragédii podle Kodíčka a Taussiga nahradily život, z něhož jedině podle jejich názoru může drama růst. E. Taussig vyslovuje axiomatically: „Dramatu jest a zůstane vyhrazeno vše lidské, příliš lidské. Jen osud člověka, spoutaného v železný kruh života, zakotveného v minulosti tragickou vinou a tím již v zárodku přeurčeného k pádu a smrti, jest drama.“²⁵⁰ S půlročním odstupem, v prvním čísle nově založené *Scény*, Taussig svůj soud zopakoval, jakkoliv rovněž *Svatého Václava* ocenil jako určitou naději. Příznačně ve svém novém zamyšlení pochopil Langerovu hru jako oběť „formule školy, již hlásal“ a postavil do protikladu tuto formuli, „prázdné heslo“ a „touhy uvnitř země“, jež nemohou být takovouto aplikací cizích a odlehlých formulí naplněny.²⁵¹

Lze tedy říci, že přes jisté ocenění významu hry oba zmínění kritici z řad mladé generace Langerovu tragédii odmítají jako příliš konstruovanou, ztrácející skutečnou životní nutnost. Naproti tomu již zmíněný Jan Thon svou recenzi postavil na obhajobě dramatu jako programového činu, který nemůže být souzen měřítky, která jsou cizí daným východiskům. Důležité pro něj jsou příznačně formální aspekty scelujícího charakteru. Uznává sice jistou „vratkost“ všech dramatických postav, ale připomíná, že důležitý je celek, který postavy dohromady tvoří, ne jednotlivosti.²⁵² Podobně na dílo nahlíží také nadšená recenze Jana Bora, oceňující na „dosud nejlepším českém dramatu“ právě akt „zhnětení a sepnutí“,²⁵³ ale kupodivu také silné charaktery.²⁵⁴

²⁴⁸ Srov. také FISCHER, O. „Repertoírní poznámky“; *op. cit.*

²⁴⁹ Např. JELÍNEK, H. „Panu Františku Langerovi...“; *op. cit.*

²⁵⁰ TAUSSIG, E. „Frant. Langer: Svatý Václav“; *op. cit.* Velmi podobně také O. Fischer odmítá ve *Svatém Václavovi* přeexponovanou schematičnost a sofističnost výstavby kusu, která podle něj má za následek zejména ve 2. aktu monotónní šed. Východiska Fischerova posudku jsou ovšem poněkud odlišná od textů J. Kodíčka a E. Taussiga. Fischer se několikrát polemicky vyslovil proti obnovování dramatu z klasických vzorů (i v polemice se zmiňovaným programovým Šaldovým článkem o novoklasicismu) – a Langerovu tragédii oceňuje jako příslib *navzdory* jejímu programově klasicizujícímu rázu. Viz FISCHER, O. „Repertoírní poznámky“; *op. cit.*

²⁵¹ TAUSSIG, E. „České divadlo“; *Scéna* 1. půlročník, s. 21.

²⁵² THON, J. „Langrův Svatý Václav“; *op. cit.*

²⁵³ BOR, J. „Svatý Václav“; *op. cit.*

²⁵⁴ Jan Bor byl podle autorovy vzpomínky prvním čtenářem rukopisu *Svatého Václava*; Jan Thon, dávný Langerův přítel, autorovi také pomáhal při přípravě dramatu.

Programovému charakteru Langerovy dramatické prvotiny se dostává v soudobé divadelní kritice zejména trojí odpovědi. První je generační manifestační ztotožnění s její intenční programovostí a její obhajoba, která je takto zároveň obranou sdílených východisek, vlastních literátům seskupeným kolem *Uměleckého měsíčníku*. Druhou odpovědí je generační odmítnutí, postavené na vývojově divergující interpretaci vesměs společných původních východisek dvou skupin v rámci předválečné mladé generace. Konečně třetí odpovědi se autor dočkal od starší kritiky: je jí odmítnutí založené na nesdílení východisek; programové drama je odmítnuto v důsledku své programovosti.

Svatý Václav není hrou mimořádných uměleckých kvalit, na jevišti se neobjevil již mnoho desítek let. Avšak spolu s *Miliony* téhož autora představuje v české literatuře výjimečný pokus o realizaci novoklasicistického dramatu. Proto je pozoruhodný z vývojového hlediska, a to i tím, jak jeho recepce (a částečně rovněž anticipace) soudobou kritikou odráží situaci, v níž se zvolna rodí nová koncepce moderního českého dramatu a divadla.

3. Hledání kritérií

„Není vzpomínek a není ilusí, aspoň ne jako životních motivů a lyrických osudů, básníče.“

(E. Taussig)

Když v druhé polovině prvního desetiletí nového století vstupovali do literatury příslušníci čapkovské generace, bylo charakteristické (byť vzhledem k jejich dalšímu tvůrčímu vývoji poněkud paradoxní), že tyto jejich publikační počátky jsou spojeny s kritikou. Právě referentská činnost v samém počátku jejich spisovatelské dráhy jednoznačně převažuje nad tvorbou prozaickou a básnickou a až na výjimky je pro ně hlavní formou vyjádření.

(3.1.) Přitom můžeme říci, že tyto kritické počátky mají u většiny příslušníků generace obdobné vnější charakteristiky. Zejména mladí adepti spisovatelství začínají své první recenze publikovat poměrně záhy, před dovršením dvaceti let. Josef Čapek otiskl svůj první posudek v *Moravském kraji* už v roce 1905, ve svých 18 letech. Následně se na dva roky odmlčel, aby od roku 1907 už pravidelně publikoval v autorské dvojici se svým mladším bratrem Karlem (tomu v té době bylo sedmnáct let), který vlastně začal svou literární dráhu dříve než jeho starší bratr (1904), ale v tomto případě šlo o verše. Rovněž ve svých osmnácti letech debutoval kriticky František Langer (1906), avšak pravidelněji publikoval především divadelní referáty až od roku 1908. Nejmladší z mladých kritiků, Josef Kodíček, zahájil svou kritickou kariéru v roce 1909, několik týdnů po svých sedmnáctých narozeninách. Z tohoto obecného schématu se vymyká poněkud Ervín Taussig. Na rozdíl od svých židovských souvěrců Kodíčka a Langeru nepocházel z asimilované pražské rodiny, nýbrž z venkovského ghetta (ze Slaného) a po gymnáziu studoval medicínu ve Vídni a následně na pražské německé univerzitě. Ačkoliv patrně publikoval už za svých gymnaziálních studií ve Slaném v místních listech nepodepsané články (JAREŠ 1998), byl českému kulturnímu životu a zejména jeho pražskému centru vzdálen. Tím a jeho německojazyčnými studii lze zdůvodnit, proč do českého literárního života vstoupil až v pozdějším věku než jeho vrstevníci, a to v roce 1910, tedy až ve svých 23 letech. Jeho literární začátky jsou přitom spojeny se spoluprací s K. H. Hilarem, do jehož časopisu *Divadlo* přispíval a podílel se také překlady a předmluvou ke spisu S. Kirkegaarda na jeho *Moderní bibliotéce*¹. Po rozchodu s Hilarem, který byl motivován spíš osobně než názorově, se Taussig seznamuje s Kodíčkem a navazuje s ním přátelství, které zásadně ovlivnilo jeho další literární dráhu (patrně v roce 1911).

Dalším charakteristickým rysem kritických začátků mladé generace bylo, že první příspěvky jejich příslušníků nacházíme zejména v méně významných, někdy až okrajových časopisech (zpravidla nikoliv přímo literárních nebo uměleckých). Teprve později se jim daří prosadit se do tradičních a vlivných společenských, uměleckých a literárních časopisů, a ještě později vznikají dva pokusy o generační revue. Např. Čapkové uložili mnohé své první stati do časopisů vycházejících v Brně: zejména *Moravsko-slezská revue*, *Snahy*, ale také třeba do

¹ HILAR, K. H. *Odložené masky* (Praha: O. Štorch-Marien, 1925), s. 192.

Ženské revue (to má zajímavou paralelu s moravskými počátky mladé kritické generace z devadesátých let). Kodíček a později také Taussig zase spojili své počátky s orgány českožidovského hnutí – s týdeníkem *Rozvoj* a ročenkou *Kalendář česko-židovský*. F. Langer a J. Thon po svých počátcích v týdeníku *Přehled* uložili největší část své kritické tvorby vedle *Uměleckého měsíčníku* do časopisu mladočeského studentstva *Snaha*.

Skutečně platí, že mladí autoři své rané příspěvky rozptýlili do množství časopisů i denních listů a postrádali nějaký orgán, který by jim jednak umožnil publikovat rozsáhlejší texty programového charakteru, jednak by se mohl stát právě jakýmsi střediskem mladých snah. Takový časopis vznikl na podzim 1911 v *Uměleckém měsíčníku*, orgánu Skupiny výtvarných umělců (SVU), která vznikla institucionalizací společenství mladých protiakademicky orientovaných malířů, architektů a také spisovatelů scházejícího se v kavárně Union.² To, jaký charakter měl nový časopis mít, vyznačuje redakční poznámka v druhém čísle. Hovoří se tady o tom, že „pokračujeme Uměleckým měsíčníkem v uskutečňování svých uměleckých názorů a snah, které byly dříve rozptýleně a po různu zastávány“. Jako odpověď kritikům³ nového časopisu formuluje redakce: „Je tedy přirozeno, že tato družina, tato nová generace je na svém místě především ve vlastním časopise, a že musí jí býti ponecháno úplně na vůli, kde a jakým způsobem chce pracovat umělecky a kulturně.“⁴ O tom, jaký význam mladá generace *Uměleckému měsíčníku* jako vlastnímu orgánu přikládala, svědčí také, jakou reakci kromě polemické odpovědi zvolili na odmítavý posudek prvního čísla nové revue ze strany Arna Nováka bratři Čapkové. Novákovi se celý časopis zdál příliš „staticky popisný a akademicky způsobný“ a především postrádal v listě mužnost a charakternost, a tedy také důvod existence takového časopisu.⁵ Po této kritice přerušili Čapkové spolupráci s *Přehledem*, jehož literární rubriku Novák řídil, a vrátili se na jeho stránky až v době, kdy se s *Uměleckým měsíčníkem* rozcházejí.

Ačkoliv byl *Umělecký měsíčník* především časopisem orientovaným na výtvarné umění a architekturu, poměrně široce se věnoval rovněž poezii, próze i literární kritice. Začal vycházet za redakce Josefa Čapka. Na počátku r. 1912 došlo v redakci ke sporům, které vyústily ve změnu v jejím čele: řízení listu se ujali od šestého čísla architekt Pavel Janák a F. Langer a zůstali jimi až do zániku časopisu (stalo se tak třetím číslem třetího ročníku v roce 1914).

Spory v rámci SVU v roce 1912 byly odrazem odlišného směřování různých osobností a skupin v rámci mladého výtvarného, ale částečně také literárního hnutí. *Umělecký měsíčník* zůstával téměř po celou dobu své existence v oblasti literatury pod silným vlivem myšlenek novoklasicismu. I tím pozbyl své soustředující role pro mladé hnutí a ta část mladé generace, která SVU opustila, popř. do ní nikdy nepatřila, se začala záhy vůči tendencím *Uměleckého*

² O společnosti scházejících se na přelomu prvního a druhého desetiletí v kavárně Union srov. LANGER, F. *Byli a bylo* (Praha: SPN, 1992, 3. vyd.), zejm. s. 134-147. Dále také viz sborník vzpomínek redigovaný Adolfem Hoffmeisterem *Kavárna Union* (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958) a vzpomínky V. V. Štecha *V zamlženém zrcadle* (Praha: ČS, 1967).

³ Patrně jde zejména o odpověď na také níže zmíněné nepříznivé posouzení nového časopisu Arnem Novákem v *Přehledu*. Srov. [nepodepsáno:] „Umělecký měsíčník“, *Přehled* 10, 1911, s. 100-101. Naopak ocenění - přes určité výhrady – se „mladá revue“ dočkala od S. K. Neumanna – „Časopisy“, *Philobiblon*, 1912, č. 1, též in idem: *Stati a projevy IV* (Praha: Odeon, 1973), s. 241-242.

⁴ [nepodepsáno:] „Odpověď“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 59.

⁵ [nepodepsáno:] „Umělecký měsíčník“, *Přehled* 10, 1911, s. 100-101.

měsíčníku a jeho kmenovým autorům vymezovat. To se projevilo už koncem roku 1912 nad Langerovým dramatem *Svatý Václav* a pak v průběhu roku 1913 při přípravě *Almanachu na rok 1914*. Této skupině měly ztracenou tribunu nahradit *Volné směry*, jejichž redigování se roku 1912 ujal Josef Čapek. Orgán Sdružení výtvarných umělců Mánes s výraznou tradicí od 90. let 19. století se stal Čapkovou zásluhou tribunou nového umění a přinesl významné příspěvky nejen samotného redaktora, ale též K. Čapka, S. K. Neumanna, E. Taussiga, V. Hofmana a dalších, včetně překladů, nicméně jen okrajově to byly příspěvky věnované literatuře, přitom literární kritiku (a ovšem ani beletrii) časopis netiskl vůbec. Modernistická koncepce listu nakonec vedla k nespokojenosti starších členů Mánesa a následně k tomu, že Čapka už v druhém čísle následujícího ročníku nahradil v čele reakce architekt Otakar Novotný,⁶ byť některé články připravené původním redaktorem byly otištěny ještě v průběhu osmnáctého ročníku (v důsledky válečných událostí se protáhl na roky 1913-1915).

Po rozchodu s *Uměleckým měsíčníkem* se další publikační možnosti bratří Čapků stal *Lumír* (od podzimu 1912), další časopis s delší tradicí, tentokrát sahající až do 60. let 19. století. Jakkoliv *Lumír* přinesl v průběhu následujících let příspěvky také Kodíčkovy nebo Taussigovy, nestal se nikdy výhradním orgánem mladé moderny, přispívali do něj autoři širokého spektra a sám redaktor *Lumíra* Viktor Dyk byl k dílu mladých dosti kritický (jak o tom vypovídá jeho recenze *Almanachu na rok 1914*, jakož i jeho souběžná polemika s Janem z Wojkowicz).

Dalším časopisem, který poskytoval mladým významný prostor, aniž by stal v pravém slova smyslu orgánem nové moderny, byl již zmíněný *Přehled*. Literární rubrika *Přehledu* vedená Arnem Novákem byla mladým široce otevřena, v *Přehledu* publikovali aspoň okrajově všichni mladí kritikové – Langer (1906, 1908), Thon (1909-1910), Čapkové (od 1910, s přestávkou 1911-1912), Kodíček (od 1910) i Taussig (od 1912). Avšak prostor věnovaný kritice v listě byl značně omezený, jelikož nešlo v tomto případě o literární časopis, ale společenskou revue; proto zde také vůbec nebyla tištěna poezie a próza. *Přehled* zanikl ihned po vypuknutí první světové války nedokončeným dvanáctým ročníkem.

Podobného (tj. především politického) charakteru jako *Přehled* byla rovněž *Snaha*, orgán mládeže národní strany svobodomyšlné (mladočeské), který začal vycházet r. 1912 (zanikl po dvou ročnících). V oblasti literatury a výtvarného umění stála *Snaha* na podobných pozicích jako *Umělecký měsíčník*, neboť její kritickou rubriku obstarávali členové Skupiny výtvarných umělců, souběžně publikující i v *Měsíčníku*. Literární kritiku zde obstarávali F. Langer a J. Thon, o výtvarném umění psal vedle Langera především Vilém Dvořák.

Významným orgánem předválečné moderny se stala revue *Scéna*. Byla založena až na jaře 1913 a původně byla koncipována jako divadelní časopis, jehož cílem byla obroda českého divadla v mezigenerační spolupráci. Úvodní slovo do prvního čísla v tomto smyslu napsal za redakční kruh Jaroslav Hilbert a první půlročník revue byl skutečně věnován původně ohlašovanému projektu. Avšak redaktoři (byť nikoliv statutární) J. Kodíček a E. Taussig rozšířili od druhého půlročníku (od podzimu 1913) záběr časopisu také o literaturu⁷:

⁶ Čapkův dobrovolný odchod byl důsledkem tlaku výboru Mánesa – srov. ČAPEK, J. „Zasláno“; *Přehled* 12, 1914, s. 462.

⁷ Nadšeně to přivítal S. K. Neumann ve fejetonu „Odvaha k experimentu“; *Lidové noviny* 4. 11. 1913, č. 312, s. 1, též in idem: *Rozumění umění* (Praha: ČS, 1976), s. 227-228.

tisknou se zde nově básně, literární polemiky a programové články nové moderny. V tomto období se *Scéna* stala přímo ukázkovou modernistickou revuí, zejména ve své rubrice glos a poznámek, v níž redaktoři, ale také třeba S. K. Neumann někdy až s futuristickou ostrostí účtovali se vším minulým a přežilým nejen v literatuře. Z třetího půlročníku *Scény* vyšla v důsledku první světové války jen dvě čísla, nicméně v té době již nebyl časopis v rukou mladých.

Kromě zmíněných časopisů nalezneme některé zásadní projevy i jinde, především v denním tisku. Zde je třeba především zmínit brněnské *Lidové noviny*, orgán moravské lidové strany Adolfa Stránského. Zejména zde ukládal S. K. Neumann své programové úvahy, které později sebral do knihy *Ať žije život!* (vyšla až 1920). Kromě Neumanna zde publikovali programové články J. Čapek (1912) a F. Langer (1913), od jara 1914 (od svého přesídlení do Brna) pravidelně přispíval fejetony a kritikami E. Taussig a v téže době se objevuje v listě i jméno J. Kodíčka.

Dalším výrazným rysem, který spojuje všechny zmíněné kritické debutanty, je jejich poměr k literární kritice. Ta byla většinou z nich pouze okrajovým polem jejich kritického zájmu, byla doplňkem k jejich publicistické činnosti v oblasti výtvarného umění nebo divadla, popř. k činnosti literárněvědné. Lze proto dokonce říci, že v období před první světovou válkou nedala tato generace české literatuře žádného skutečného literárního kritika takového typu, jaké vidíme v kritických osobnostech devadesátých let. Nikdo z příslušníků mladé předválečné generace se nevěnoval literární kritice soustavně v její funkci referentské, což platí také o nejvýraznějším literárním kritikovi předválečné moderny Karlu Čapkovi, o němž můžeme takto hovořit spíše díky jeho programovým a polemickým statím, než díky jeho recenzní činnosti, která je v oblasti literatury přece jen neširoká (a nakonec má rovněž často výrazný programový podtext). Podobné platí o Taussigovi a Kodíčkově, kteří se ve své publicistice soustředili na divadlo a byli oba soustavnými divadelními referenty (Kodíček byl od roku 1910 až do roku 1914 divadelním referentem *Přehledu*, v roce 1911 také v *Rozvoji*, Taussig obstarával divadelní referát *Rozvoje* v r. 1912 a od roku 1913 ve *Scéně*). Také u Františka Langer je literární kritika nepočtená, zastíněná však spíše vlastními tvůrčími ambicemi na poli dramatu a prózy. Také J. Čapek je autorem či spoluautorem literárních kritik jen výjimečně a soustřeďuje se plně na kritiku výtvarnou.

Zájem o výtvarné umění byl důležitým spojovníkem mladých kritiků. Souvisí to jistě s často zmiňovaným faktem, že výtvarné umění bylo hlavním místem, kde probíhaly výrazné revoluční proměny a kde nastupovaly zejména ve Francii a Itálii první avantgardy. Z těchto důvodů byla pro všechny mladé české modernisty důležitá reflexe těchto vývojových pohybů jak v malířství světovém, tak českém. Ale byla tu ještě i jiná souvislost: mladí literáti se na počátku připojili k početnějším a také starším (v průměru o 5 let) malířům a architektům a stali se členy sdružení, které bylo podle názvu zaměřeno jen na výtvarné umění – Skupiny výtvarných umělců. Literatura zůstávala v kontextu tohoto uskupení na samém počátku desátých let jakoby na okraji, ustupovala do stínu progresivnějšího výtvarného umění. Např. také ještě v Langerově programové přednášce o moderním umění⁸ je literatura pouze na okraji jeho reflexe a na hledání moderního literárního výrazu se autor dívá zatím spíše jen

⁸ LANGER, F. „O novém umění“; *Lidové noviny* 10. 6. 1913, s. 1-2, 17. 6., s. 1-2, 25. 6., s. 1-2, 8. 7., s. 1-3, 15. 7., s. 1-2, též in idem: *Prostor díla* (Praha: Akropolis, 2001), s. 7-29.

s očekáváním. Tuto skutečnost reflektuje Langer také později ve svých vzpomínkách: „Několik spisovatelů, kteří se k výtvarníkům přidružili, bylo obeznámeno s malířskou modernou již ve svých středoškolských letech z výstav Muncha, impresionistů, z obou výstav Osmy a z posledních v Mánesu. Byli jsme tedy na setkání s nimi v Unionce připraveni. Mne tam zavedl V. H. Brunner a dvojici Čapků, tehdy už senzační a zároveň záhadnou, Unionce předvedl V. V. Štech jako svůj veliký objev. Poznenáhlu přišli výtvarníkům v jejich boji pomáhat další spisovatelé: Toman, Thon, Weiner, Fischer, Winter, Kodíček a jiní.⁹ Asi jsme cítili, že novému výrazu, který je potřebou každé nastupující generace, jsou výtvarníci už mnohem blíže než spisovatelé, a proto jsme si k nim šli pro poučení, které nám neposkytovala literatura.“¹⁰

Stojí přitom za povšimnutí, že relativně nejméně, přímo marginálně se věnují výtvarnému umění ti kritici, kteří členy SVU nebyli a tvořili jakýsi druhý pramen nové literární moderny (Kodíček a Taussig).

(3.2.) Nejstarší z kritických osobností mladé generace byl **JAN THON** (1886-1973). Rodák z Golčova Jeníkova, studující v Praze na filozofické fakultě bohemistiku a germanistiku (posléze romanistiku) (NOVOTNÝ 2001: 142-143), patřil do okruhu mladých výtvarníků scházejícího v kavárně Union a byl posléze také členem Skupiny výtvarných umělců. Do orgánu Skupiny *Uměleckého měsíčníku* přispíval od jeho počátku literární kritikou a poezií. Se svou básnickou tvorbou se zúčastnil rovněž recitačního večera pořádaného časopisem *Snaha* (do něhož rovněž přispíval). Z korespondence účastníků *Almanachu na rok 1914* vyplývá, že zřejmě na základě jeho účasti na tomto večeru pořadatelé (zejm. O. Fischer) uvažovali o Thonově prizvání k účasti na básnické části publikace, ale nakonec nebyl osloven, jelikož jeho básnická tvorba údajně nedosahovala dostatečné úrovně.¹¹ Stejně jako je nepočtená Thonova básnická tvorba z období před válkou, tak okrajové místo v dobových souvislostech i v autorově tvůrčí dráze zaujímá jeho literárněkritická činnost. Kromě několika málo příspěvků do *Přehledu* a *Snahy* se představil jako literární kritik především v 1. ročníku *Uměleckého měsíčníku*. Zájem o literární kritiku byl již v této době u Thona převažován prací literárněhistorickou a editorskou: v letech 1911-1912 připravil k vydání dva svazky spisů Karla Sabiny a české romantické literatury jsou věnovány i jeho vědecké stati v *Listech filologických* a *Lumíru*. Vedle toho zahájil v téže době svou kariéru na poli knihovnictví, kterému se pak věnoval po celý život, a také se jako jediný z předválečného literárního mládí účastnil aktivně politického života (srov. NOVOTNÝ 2001).

V počátcích své literárněkritické (a také divadelněkritické) činnosti na samém konci prvního desetiletí dvacátého století se Jan Thon představil jako kritik spíše uměřený, sledující s porozuměním pro odlišné umělecké etapy a tvůrčí typy jejich dílo. Jeho kritiky se vyznačují především snahou proniknout k autorským intencím, jejich inspiracím a vlivům, které je

⁹ Literáti, které Langer uvádí, ovšem s výjimkou Jana Thona, nebyli členy Skupiny výtvarných umělců, neuvádějí je seznamy členů sdružení otištěné v *Uměleckém měsíčníku*. Nicméně všichni zmínění v *Uměleckém měsíčníku* publikovali (především původní básnickou tvorbu) – s výjimkou J. Kodíčka.

¹⁰ LANGER, F. *Byli a bylo*, op. cit., s. 138.

¹¹ Tak soudil S. Hanuš. Srov. v korespondenci vydané J. Knapem: „Zrození Almanachu na rok 1914“, in *Sborník Národního muzea v Praze, řada C, sv. 7, 1962, s. 102-127.*

formují, a vyložit dílo právě z těchto zdrojů. Jeho přístup je prost jakéhokoliv programového pozadí, ale také určité razance a výbojnosti charakteristické pro mladistvé práce jeho generačních vrstevníků. V jeho kritickém arzenálu se objevuje typické kritérium důslednosti, kotvící v požadavku soudit dílo z něho samého, nevnašet do soudu vnější kritéria. Nejtypičtěji se tato Thonova raná kritická metoda projevuje v rozsáhlejších posudku posmrtného vydání básní a fejetonů Josefa Merhauta.¹² Thon kromě své literárněhistorické erudice při zkoumání vlivů, jež formovaly Merhautův básnický vývoj, využil i metodické vybavy psychologické kritiky pro zkoumání inspirace jeho především milostné poezie; v souvislosti s tím se pokusil charakterizovat některé vůdčí motivy Merhautovy lyriky, které se rodí z jeho vizuální obraznosti.

V pozdějších recenzích publikovaných v letech 1911-1913 v *Uměleckém měsíčníku* a *Snaze* se Thonův kritický profil proměňuje. Jako novum nastupuje zejména výrazné programové pozadí kritického soudu. Všechny jeho recenze z tohoto období jsou psány sub specie „dnešního snažení“¹³, tedy je v nich přítomen zřetel k soudobým vývojovým změnám v umění. Ten se projevuje především jako projekt nové modernosti, nové, postupně se vytvářející estetiky. Tento projekt je pak konfrontován s literárním díly a také s tvůrčími osobnostmi nedávné minulosti, ale i s díly nově vznikajícími. S tím je spojena dvojitá možná povaha takového soudu: jednak jde o odhalení hodnoty, kterou umělecké dílo má pro přítomnost nebo budoucnost (především v zamyšleních nad nedávno zemřelými autory)¹⁴, jednak o hledání konkretizace nových tvárných postupů v nových literárních dílech.

S takto fungujícím programovým pozadím tenduje Thonova literární kritika rovněž k účtování s staršími literárními směry nebo tendencemi, které se kritikovi jeví z hlediska nové estetiky jako překonané. Tak v *Uměleckém měsíčníku* postupně na příkladech jednotlivých spisovatelů zúčtuje s naturalismem a realismem (K. M. Čapek, A. Jirásek), s impresionismem (V. Mrštík), jakož i s resentimenty romantismu a dekadence (v kritice Theerových *Úzkostí a nadějí*). V těchto i dalších kritikách přistupuje ke svému předmětu s vyhraněnou představou umění, kterou bychom mohli charakterizovat jako novoklasicistickou. Avšak nejde zde (jako ostatně u žádného českého autora) o prosté přijetí koncepcí německého novoklasicismu Ernstova, jako spíše o určitý konglomerát představ těžících také z vývoje českého kritického myšlení na počátku dvacátého století a v Thonově případě z velké části z koncepcí avantgardních směrů v současném výtvarném umění. Thonovo kritické dílo ukazuje nejlépe prolínání vlivů novoklasicismu a avantgardních výtvarných směrů v literární kritice; jejich souvislost je třeba hledat v důrazu na antimimetičnost umění a na jeho formální utvářenost. Mnohé Thonovy formulace přímo odkazují k výtvarnickým teoriím a jsou pokusem o jejich aplikaci na slovesné umění, ovšem pokusem často pouze mechanickým, nerespektujícím odlišný charakter literatury. Thon zůstává po celé sledované období svébytným novoklasicistickým kritikem, soustředěným pozorně na formální výstavbu literárního díla a jeho „řád“. Není však kritikem v tomto směru zcela dogmaticky uzavřeným, některé pozdější kritiky (zejména posudek *Almanachu na rok 1914*) ukazují jeho pochopení pro širší modernistický proud, ačkoliv se svými kritickými

¹² THON, J. „Posthuma Josefa Merhauta“; *Přehled* 8, 1910, s. 289-290.

¹³ TÝŽ. „Artuš Drtil: Výbor z prací“; *Snaha* 2, 1913, č. 1, s. 10.

¹⁴ Viz např. THON, J. „Jaroslav Vrchlický“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 328-329.

postuláty zůstává oponentem „čapkovského křídla“ v generaci, není ochoten přijmout radikální prezentní zakotvení literatury ani např. absolutizaci volného verše proti pevné veršové formě.

Vliv výtvarných směrů, především kubismu se u Thona projevuje podobně jako u dalších kritiků mladé generace v představě uměleckého díla jako svébytné reality, mající své vlastní zákony, nezávislé na empirii. V posudku Mahenovy *Díže* vyjadřuje rozdíl mezi uměleckým dílem a hmotou, z níž povstalo, tímto přirovnáním: „Jest umění a jest život, a mezi nimi rozdíl jako mezi útesem vápencových Alp a mramorem Feidiovým.“¹⁵ Toto axióma se v Thonových recenzích stále vrací a opakuje, stává se přímo fundamentem jeho kritického uvažování o literatuře. Literární tvorba je zde interpretována v zásadě jako přemáhání, zmocňování se hmoty (někdy Thon říká také látky), ve smyslu formové činnosti, vytváření artefaktu, který má svou logickou, zákonitou a jednotnou stavbu, kde vztahy mezi celkem a částmi jsou pevné a neměnné. Je příznačné, jak často se v Thonových recenzích opakují stále stejné požadavky: tvárného úsilí, uzavřenosti a jednotnosti, logické stavby, onoho řádu, který novoklasicismus hlásá.

Podle kritikova přesvědčení velká část české literatury dosud nebyla schopna hmotu zmoci, naopak básníci vesměs zůstávali v „zajetí hmoty“.¹⁶ Toto „zajetí hmoty“ chápe především jako přenášení hledisek a kritérií z empirického světa do světa uměleckého díla, popř. jejich míšení či zaměňování, jako nepochopení úkolu básníka, jímž není napodobit nebo opsat životní realitu, ale vytvořit zmožením této reality svézákonné dílo. Tady, hlavně v tom, jak pracuje s pojmem „hmota“, je vidět, jak mechanicky a zároveň nekonkrétně jsou aplikovány avantgardní výtvarnické formule na literární tvorbu. Vůbec zde není zohledněna odlišnost literatury daná médiiem jazyka, jehož prostřednictvím se vyjadřuje a který neumožňuje tak jednoduše traktovat „hmotu“, jak to je možné v malířství nebo architektuře.

V konkrétních kritikách se tyto teoretické postuláty odrážejí jako polemika s tvůrčími postupy naturalismu nebo impresionismu. Ať posuzuje *Patero třetí* K. M. Čapka, Mrštíkovo romány, Mahenovu *Díže* nebo Jiráskova *Jana Husa*, vždy shledává nezpůsobnost vytvořit tvar, nedostatečné tvárné úsilí, zkrátka neschopnost k „překonání a ovládnutí látky“,¹⁷ případně (u Jiráskova) „zatěžování tvůrčí fantazie učeneckou empirií“¹⁸ – což je jen jiná formulace stejného nedostatku. Všechna díla, která posuzuje, vidí bez koncepce, bez sevřené stavby; spatřuje v nich toliko improvizaci, náladovost, popisnost vnějšku... K tomu říká: „Jenže pouhopouhý akcent životnosti bez přímětku uměleckého úsilí daleko nestačí vytvořit dílo, které by bylo možno vřadit do sféry slovesného umění.“¹⁹

Naproti tomu v referátu o Theerově básnické knize *Úzkosti a naděje* vysoko ocenil její citovost, která je „nenáladová, nedojmová, vnitřně nutná a logická“, a zároveň vyzdvihl jednotnost a důslednost celé básnické sbírky.²⁰ Přesto mu ale posuzovaná kniha není dosud naplněním toho, co jinde příznačně nazval snahou o „umění vyššího útvaru a širší koncepce,

¹⁵ TÝŽ. „Jiří Mahen: Díže“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 83.

¹⁶ TÝŽ. „Almanach na rok 1914“, *Snaha* 2, 1913, č. 5, s. 74-75.

¹⁷ TÝŽ. „K. M. Čapek: Patero třetí“, *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 331.

¹⁸ TÝŽ. „Alois Jirásek: Jan Hus“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 81.

¹⁹ TÝŽ. „Jiří Mahen: Díže“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 83.

²⁰ TÝŽ. „Otakar Theer: Úzkosti a naděje“, *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 170-171.

umění nečasové, synthetické a kladné v nejpřísnějším slova smyslu²¹. Problém zde tkví pro mladého kritika především v dědictví romantismu: v dualismu či konfliktu světa vnitřního a vnějšího, což považuje za inspiraci v podstatě zápornou. Co zde postrádá, je právě překonání tohoto dualismu, vytvoření syntézy subjektivního a objektivního, nebo jak říká jinde: empirie a snu.²² I v tomto požadavku syntetismu nového umění je Thon typickým mluvčím své generace, která v mnohých svých programových projevech postavila jako charakteristiku nového umění právě překonání onoho dualismu, jež někdy nazývají barokním, jindy křesťanským. Ovšem i v tomto požadavku můžeme spatřovat především odraz kubistického pojetí malířství (a potažmo Bergsonovy filozofie), jehož cílem v jeho analytické fázi je „syntéza představovaného a viděného, nová jednota věc – svět – člověk“ (LAMAČ 1988: 175). V recenzi Theerovy třetí sbírky Jan Thon zatím vidí jen náznaky takového syntetického pojetí v posledních dvou číslech knihy.

V období vrcholné kritické aktivity se dostává dřívější ústřední prvek kritického arzenálu – autorská intence – do pozadí, je nucen ustoupit kritériím programového charakteru. Výjimku, ovšem velmi charakteristickou, představuje posudek Langerova programově novoklasicistického dramatu *Svatý Václav*. Thonův referát o Langerově tragédii je právě obhajobou autorské intence, čímž se evidentně současně stává obhajobou novoklasicistické tvůrčí metody a polemikou s přijetím zmíněné divadelní hry u kritiky. To, co v jiných dílech chybělo, je zde učiněno základem obhajoby uměleckého díla: uzavřená dramatická stavba, celistvost tvaru, z něhož nelze vytrhovat jednotlivé vystupující postavy a posuzovat je z hlediska lidské psychologie nebo morálky, ale naopak je třeba je chápat jako navzájem se doplňující stavební prvky celku díla. Za vším stojí přesvědčení, že *Svatý Václav* je dílem, které „vědomě jde jinou cestou, snad u nás dosud novou“²³ – a nemůže být proto posuzováno měřítky realistické kritiky. Podobně se postavil kritik také k *Almanachu na rok 1914*. Přes četné výhrady a nesouhlas s některými tendencemi představovanými účastníky *Almanachu* ocenil celkové směřování publikace, které vidí právě v uplatnění nových výrazových prostředků malíře a básníka, které „činí z jeho výtvoru samostatný organism, neodvislý na nikom a na ničem, dílo na všechny strany hotové, uzavřené a ucelené.“²⁴

Jan Thon nebyl ani v období, ze kterého máme nejvíce jeho kritických projevů, tj. v letech 1911-1913, soustavným kritikem. Publikovaných recenzí je relativně málo a také jejich rozsah nebyl vzhledem k časopisům, v nichž byly tištěny, příliš velký. Jeho kritiky nevznikají většinou ani jako posudky konkrétních literárních děl, nýbrž jako akty programové kritiky, jako konfrontace s přežilou estetickou normou nebo naopak jako ocenění pokusů o uskutečňování nového umění. Proměna kritické metody u Thona od jeho publikačních počátků, z nichž ovšem máme jen minimum textů, znamená vytvoření typu programového kritika. To znamená charakteristickou proměnu kritérií: základními kritérii se nyní stávají postuláty nového umění, formulované jen velmi obecně, v podstatě jako hledání syntetičnosti umění jako překonávání dualismu subjekt – objekt. V případech, kdy posuzované texty neodpovídají hlásanému uměleckému programu, úplně Thonovi schází pochopení pro

²¹ TÝŽ. „K. M. Čapek: Patero třetí“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 331.

²² TÝŽ. „Almanach na rok 1914“; *Snaha* 2, 1913, č. 5, s. 74.

²³ TÝŽ. „Langrův Svatý Václav“; *Snaha* 1, 1912, č. 6, s. 8.

²⁴ TÝŽ. „Almanach na rok 1914“; *Snaha* 2, 1913, č. 5, s. 75.

konkrétní literární dílo a jeho tvůrce, jež se tak nápadně projevovalo v nejstarších kritických textech (např. v posudku Merhautových posthum nebo Kvapilovy inscenace *Valdštyňa*). Naopak příznačně v případě děl programově souběžných se mladý kritik stává jejich obhájcem proti nekompetentním soudům realistické kritiky (*Svatý Václav*).

Kritická dráha Jana Thona byla velmi krátká a nepřilíš výrazná. Způsob literární kritiky, jaký uplatňoval v době bojů o novou modernost, nedával možnosti rozvoje a svou úzce koncipovanou programovostí v podstatě kritikovi uzavíral cestu ke konkrétním dílům a jejich hodnotám. Když se po první světové válce stal na dlouhá léta vedoucím literárněhistorické rubriky *Národních listů*, jeho články mají spíš charakter zpráv z literárního života než literárních kritik.

(3.3.) Stejně publikační tribuny, členství ve Skupině výtvarných umělců i po secesi čapkovské křídla, ale také podobné ovlivnění novoklasicismem spojuje Jana Thona s **FRANTIŠKEM LANGEREM** (1888-1965). Langer pocházel z asimilované pražské židovské rodiny (lépe řečeno z Královských Vinohrad, tehdy samostatného města). Na pražské univerzitě studoval medicínu (absolvoval 1914). Byl zakládajícím členem Skupiny výtvarných umělců a od počátku roku 1912 také redaktorem *Uměleckého měsíčníku*, do něhož také uložil převážnou většinu své kritické tvorby (část drobnějších příspěvků není jakožto redakční články signována). Stejně jako Thon, ani Langer nebyl soustavným kritikem a rozsah jeho kritické činnosti je dosti skrovný; omezuje se spíše na programové projevy nebo aktuální glosy, kritické referáty o konkrétních dílech tvoří jen část jeho kritické produkce. Kromě literární a divadelní kritiky se věnuje také kritice výtvarné (ve *Snaze*), ale především se ze všech příslušníků předválečné mladé generace se už na počátku desátých let etabluje nejlépe jako dramatik a prozaik. Již v roce 1910 vydal knižně svou prvotinu, soubor povídek *Zlatá Venuše*, která byla nejen přijata příznivě kritikou (rovněž Šaldou a A. Novákem), ale byla oceněna i III. cenou Akademie pro vědy, slovesnost a umění. V roce 1912 pak byla vydána a současně v Národním divadle inscenována jeho tragédie *Svatý Václav* (o jejím programovém charakteru i kritické reflexi viz II.2.5.). Dá se tedy říci, že u Langerova zůstává kritická činnost jen příležitostným doplňkem jeho literární tvorby a také nutným důsledkem jeho redakčního angažmá.

První Langerův kritický referát vyšel v *Přehledu* již v roce 1906, další až po dvouleté pauze v roce 1908, soustavně publikuje kritické stati však od roku 1911 v *Uměleckém měsíčníku* a posléze také ve *Snaze* a *Samostatnosti*. Nejranější počátky Langerovy publikační činnosti na poli kritiky je velmi problematické charakterizovat, poněvadž tři poměrně stručné referáty, které stačil ještě publikovat v prvním desetiletí (jedna recenze literární a dvě divadelní), neumožňují vytvořit si obraz o východiscích ani o autorově kritické metodě. Langer se v těchto referátech projevuje jako soucitný psycholog trpící umělcovy duše (O. Wilde) a také jako citlivý vnímatel novoromantického pohádkového dramatu a jeho inscenačních požadavků (M. Maeterlinck).²⁵

²⁵ LANGER, F. „Oscar Wilde: De profundis“; *Přehled* 5, 1906, s. 84-85, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 33-34. TÝŽ. „Maurice Maeterlinck: Pelléas a Melisanda“; *Novina* 1, 1908, s. 602-603, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 123-124.

Pro další Langerův kritický vývoj měly význam podobně jako u generačních druhů myšlenky novoklasicismu a proměny výtvarného umění. V přednášce v londýnském PEN klubu v roce 1944 říká Langer: „My jsme na moderním malířství shledali, že literární Moderna nás omrzela pro svou věčnou analýzu, ustavičnou disociaci, pomíjivý impresionismus, kdežto nám se chtělo syntézy, kompozice, kladu, výstavby, tak jako jsme to viděli u svých kamarádů malířů nebo ještě víc architektů. Ovšem onoho nadosobního, potencializovaného kladu, po jakém jsme asi toužili a jakého došli urbanista Janák nebo formový génius Hofman, jsme dojít nemohli, protože nám chyběl především filozofický substrát.“²⁶ Tento citát z rozsáhlé přednášky o problému generací má význam i pro postižení kritického profilu generace a autora oněch slov před první světovou válkou. Jednak je zde vyjádřen zásadní vliv výtvarného umění na literaturu v tomto období a u této generace, jednak je tematizována otázka, do jaké míry byly vlivy výtvarnických teorií přenositelné do slovesného umění, a zejména jak byly v konkrétním díle realizovány. Zde právě jsme svědky mnohého tápání, hledání i násilných aplikací. Jednu cestu jsme měli možnost pozorovat u Jana Thona; ukázalo se, že prostá konfrontace obecného teoretického postulátu s konkrétním literárním dílem přes svůj význam pro prosazování nové estetiky není v kritické praxi příliš přínosná a hlavně neskýtá možnosti vývoje. Kritické dílo Františka Langerera ukazuje – při shodných východiscích – jinou cestu, která dávala možnosti vývoje a odstíněnějšího přístupu k literárnímu dílu.

Východiska, která spojují Langerovu kritickou činnost s Thonovou, jsou charakteristicky novoklasicistická. Také Langerovy kritiky z let 1911 a 1912 jsou především ve znamení „vůle k formě“. V jednom z prvních čísel *Uměleckého měsíčníku* doprovodil komentářem dvě otištěné básně Friedricha Hebbela. Jeho verše při té příležitosti charakterizoval zcela ve smyslu novoklasicistické estetiky jako „trvalé, jasné, konstantně lidské, vyvýšené nad čas a osobu, nad vzněty a pocity a nade všechny změny života“. Zároveň deklaroval, jaké vzory v zahraničí hledá: „Vůbec pak hodláme z cizích literatur přinášeti jen to, co by mohlo býti u nás vývojovým příkladem, analogií ve snahách nebo demonstrací rovnoběžného tvoření. Z nejnovější německé literatury budou to postupem času Paul Ernst, R. A. Schöder aj.“²⁷

Nejtypičtějším ukázkami Langerovy kritické metody jsou posudek Macharových sbírek *Barbaři*, *Pohanské plameny* a *Apoštolové*, rozsáhlý rozbor Kleistova dramatu *Penthesilea* nebo divadelní referát o Hilbertově *Patrii*. V těchto, ale i dalších referátech z téže doby můžeme pozorovat některé charakteristické novoklasicistické požadavky na literární dílo. Všechny jmenované texty spojuje především soustředění na kompozici celku díla. U Machara nebo u Hilberta skutečná kompozice celku chybí a dílo se rozpadá na pouhé epizody; je přitom příznačné, s jak negativními konotacemi je pojem „epizody“ spojen jako protiklad „celku“, a to nejen u Langerera, ale také u Thona. Naproti tomu Kleistova tragédie je kritikovi příkladem dokonalého uměleckého výtvaru právě tím, jak je vystavěna, jak je v ní předložena dramatická jednota, neboť ta „představuje nám jakýsi vrchol, téměř absolutní, jaký jest cílem všech výtvarných tužeb po pevných univerzálních formách“.²⁸ Komentář k *Penthesilei* kromě

²⁶ TÝŽ. *Tvorba z exilu* (Praha: Akropolis, 2000), s. 245-246.

²⁷ TÝŽ. „K Hebbelovým veršům“; *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 88. Povídka hlavního teoretika novoklasicismu Paula Ernsta *Vězeň* přinesl UM v následujícím čísle. Rudolf Alexander Schöder byl německý básník, který ve svém díle obnovoval klasické básnické formy, hl. ódu.

²⁸ TÝŽ. „O Kleistově *Penthesilei*“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 281-286, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s.

toho, že je spolu se zamyšlením nad Corneillovým *Polyeuktem* doprovodem vlastního dramatického pokusu o tragédii vysokého stylu, je zároveň nejvýraznějším příkladem novoklasicistické etapy Langerovy kritické tvorby svým důrazem na stavbu dramatu a na maximální objektivizaci. Podobnou oslavou formové vůle a jejího výsledku – „uzavřené literární formy“ je také o něco pozdější recenze Šaldova povídkového souboru *Život ironický*.²⁹

Je zřejmé, že požadavek objektivizace v literárním díle souvisí úzce s požadavky na jeho formální výstavbu; protože směřování k „univerzálním“, „věčným“ formám je rovněž snahou zbavit literární dílo všeho náhodného, dočasného a individuálního. V blízkosti takového kritéria se pak objevují v Langerových recenzích zhusta předkládané požadavky nutnosti, oprávněnosti či koncentrovanosti. To, jak jsme viděli postulát objektivizace položený v komentáři k Hebbelovým básním, má analogii v komentáři k *Mechtildě z Magdeburku* S. K. Neumanna. I zde je báseň krásná tím, že je úplnou objektivizací citu, a tedy „básník i s důvody, prameny a pochodem své tvorby stává se anonymem“.³⁰

Všechny tyto názory na literární tvorbu, ono hledání řádu v literárním díle, které také spojují Langer a Thona, mají jak řečeno svou analogii ve výtvarných teoriích. Některé Langerovy kritiky z let 1911 a 1912 jako by byly realizací Fillova axiómatu, že oblastí umění je pouze forma.³¹ Nad Macharovými verši Langer např. soudí, že „básně chtějí působiti jedině svými obsahy, že činnost umělce je v nich podružná“.³² Literární tvorba je v tomto období redukována, aspoň v kritické praxi, na činnost formovou, na to, jak umělec dovede přetvořit „pouhou syrovou hmotu“³³ v artefakt. Právě toto východisko, projevující se především zaměřením na kompozici literárního díla a jeho směřování k objektivnosti, nadčasovosti, absolutní, tj. ničím nepodmíněné platnosti, opravňuje charakterizovat léta 1911-1912 v kritickém díle F. Langer jako etapu novoklasicismu.

Přitom ale už v tomto období se objevují některé náhledy či názory, které směřují proti úzkému novoklasicistickému formalismu a otevírají cestu k revizi a překonání zmíněných východisek. Řečené možnosti vývoje byly Františkem Langerem využity lépe než v případě J. Thona a vedly posléze k zásadní proměně jeho kritické metody. Tyto subvertující prvky můžeme pozorovat v (šaldovském) rozlišování „vnitřní“ a „vnější“ formy, ale zejména v tom,

41-49. Citovaná pasáž ze s. 45.

²⁹ TÝŽ. „František Xaver Šalda: Život ironický“; *Umělecký měsíčník* 2, 1912, s. 30-31, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 49-51.

³⁰ TÝŽ. „Stanislav Kostka Neumann: Mechtilda z Magdeburku“; *Umělecký měsíčník* 2, 1912, s. 37, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 52-53. Citát na s. 52. Když S. K. Neumann s mírným odstupem hodnotil svou tvůrčí krizi po dokončení jádra *Knihy lesů, vod a strání*, komentoval tvůrčí etapu, v níž vznikla pozdější sbírka *Bohyně, světice a ženy* (kam také patří Mechtilda z Magdeburku), těmito slovy: „Zavřítí oči a uši pro přítomnost, sklonití se cele nad práci nečasovou [...]“. Právě v těchto několika pokusech se patrně nejvíce přiblížil klasicizujícím snahám v české literatuře desátých let; a s odstupem dobře vyznačil jako jeden ze zásadních rysů této tendence její nadčasovost či mimočasovost. A to nakonec také Langer vede k oceňování zmíněné básně. Srov. NEUMANN, S. K. „Dva almanachy“; *Lidové noviny* 21. 10. 1913, č. 288, s. 1-2, 30. 10. 1913, č. 297, s. 1-2, též in idem: *Rozumění umění* (Praha: ČS, 1973), s. 206-216.

³¹ FILLA, E. „Život a dílo“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 315.

³² LANGER, F. „Josef Svatopluk Machar: Barbaři, Pohanské plameny, Apoštolové“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 116-117, 142-143, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 34-38. Citovaný pasus na s. 37.

³³ *Ibid.*

že právě tato vnitřní forma je přisouzena individuu, básnickému ingeniou, je začleněna do sféry citu, nikoliv do sféry záměrné formující práce jako forma vnější. Rozlišení vnější a vnitřní formy formuloval Langer ve zmíněné analýze *Penthesilei*: vnější forma je tradiční, statická, uzavírající; vedle toho vnitřní forma je „eruptivní, rozpínavá, zkrátka dynamická“, a co je důležité, „jest nositelem všeho subjektivního, neboť jest vytvářena a měněna zcela subjektivními motivy“³⁴ (srov. s formulacemi nad Neumannovými a Hebbelovými verši!). Cesta od přísného formalismu novoklasicismu k otevřenějšímu modernistickému přístupu k literárnímu dílu vedla právě skrze tuto vnitřní formu: skrze odmítnutí tradičních „vnějších“ forem, jakýchsi kadlubů, o nichž ještě z počátku věřil, že „jejich vnitřek jest vždy dosti plastickým, aby změnila jeho charakter každá umělecká individualita, nepovyšujíc vnější formy“.³⁵ Langerovy kritiky z let 1913 a 1914 jsou potom už ve znamení odmítnutí tradičních vnějších forem. Ovšem odpor k improvizaci je nadále přítomen a „projev formou“ zůstává – což je generačně sdíleno – základem nového umění. Děje se již ve sféře toho, co v roce 1912 odlišil jako formu vnitřní. Cestu tímto směrem naznačuje také programový článek *Stav moderní literatury* z podzimu 1912. Ačkoliv je ještě dosti poplatný některým novoklasicistickým tezím, novoklasicismus sám učinil jen jedním z mnoha moderních směrů; přitom forma zde už není pojímána jako něco hotového nebo předem daného, ale jako „hledání“, „touha po dosažení formy“. A dále říká: „Jiná otázka, dosud nerozřešená a v dohledné době snad nerozřešitelná jest otázka, jaká bude tato forma“.³⁶

Proměny v Langerově myšlení o literatuře můžeme pozorovat velmi názorně v programových projevech. Zejména přednáška *O moderním umění* přednesená 20. května 1913 v pražském Obecním domě a posléze otištěná v *Lidových novinách* může být čtena také jako revize některých dřívějších autorových názorů. Například zatímco ve výše zmiňovaném komentáři k Neumannově *Mechtildě z Magdeburku* oceňoval její pravidelnou metrickou výstavbu a odmítal absolutizaci volného verše, v programovém projevu z roku 1913 se mu už volný verš jeví jako jedině možný pro přítomnou poezii.³⁷ Zároveň s tím hledá východisko poezie ne na „všelijakých víceméně formalistických základech“, ale prostřednictvím *funkce* slova, věty, verše...³⁸ Otevřenou a zásadní kritiku novoklasicismu pak podnikl Langer v roce 1913 in margine medailonu Herberta Eulenberg. Omezil zde význam nového klasicismu na funkci kritickou, již má mít zejména vůči naturalismu a jeho bezformovosti, a shledal, že jeho omezení a omyly jednak vedou k jednostrannosti v přístupu k minulosti, jednak „v soudech pro budoucnost činí jej bezcenným“. Zároveň varoval před jeho nebezpečným přeceňováním formální činnosti, které může vést „ke koncům, které již nejsou schopny dalšího vývoje“.³⁹

Změny východisek, které jsou formulovány v programových projevech, současně nacházejí svou reflexi v kritické praxi let 1913-1914. Literární referáty z této doby mnohdy obsahují formulace, které přímo protiřečí některým autorovým soudům z let 1911-1912. To

³⁴ TÝŽ. „O Kleistově Penthesilei“; op. cit., s. 49.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ TÝŽ. „Stav moderní literatury“; *Snaha* 1, 1912, č. 1, s. 8.

³⁷ TÝŽ. „O novém umění“; *Lidové noviny* 10. 6. 1913, s. 1-2, 17. 6., s. 1-2, 25. 6., s. 1-2, 8. 7., s. 1-3, 15. 7., s. 1-2, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 7-29. Citát je ze s. 26-27.

³⁸ *Ibid.*, s. 28-29.

³⁹ TÝŽ. „Herbert Eulenberg“; *Divadlo* 11, 1913, s. 225-227, 245-246, 257-260, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 67-73. Citovaný pasus na s. 68.

můžeme jednoduše ukázat třeba také na uvedeném soudu o novoklasicismu a jeho ceně pro budoucí vývoj, která reviduje starší, rovněž výše citované vyjádření o „vývojovém příkladu“, který na podzim 1911 představovali čelní představitelé německého novoklasicismu P. Ernst a R. A. Schröder. Podobných kontradikcí, tu otevřenějších, tu implicitnějších bychom našli mezi Langerem kritikem z let 1911-1912 a z let 1913-1914 vícero.

Nová etapa v Langerově kritické činnosti se projevuje v první řadě tím, jak v recenzích postupně mizí formální kritéria hodnocení. Je až zarážející, jak se z posudků zcela vytratily nároky na umělecké dílo, které dominovaly v jeho recenzích tištěných do roku 1912, a to zejména požadavky pevné a logické kompozice, určitého scelení a formálního uzavření díla. Zatímco dříve byla tato formální kritéria jasným primem v Langerově kritické praxi, nyní ustupují do pozadí; pokud kritik hovoří ve svých textech o formě, děje se tak zcela jiným způsobem a v jiném kontextu. Ve shodě s tím, jak formuloval tyto otázky v programových článkách, v konkrétních posudcích literárních děl přestává být forma něčím, co by bylo bývalo už hotové, co by bylo mohlo být jakýmsi apriori ve své utvořenosti (v tom smyslu, jak definoval dříve vnější formu), ale stává se projektem, výsledkem něčeho primárního – básnického poznávání skutečnosti. Pěkně se to ukazuje na posouzení básní v próze z *Mystických a burleskních děl bratra Matorela zesnulého v barcelonském klášteře* od Maxe Jacoba. Langer na nich oceňuje „dar bezprostřednosti“, to, jak Jacob „ani nestylizuje, nerovná, neharmonizuje nějakými kulturními prostředky svoje vidění, ale jak je přímo vtěluje, realizuje“.⁴⁰ Mohli bychom tento soud postavit do kontrastu s argumentací v posudku Šaldova *Života ironického* (1912), který je pojat jako ocenění harmonizace, kulturotvorné činnosti autora apod. Ale podstatnější je, jak je v tomto kontextu kritikem interpretována forma Jacobových básní v próze: je to forma nikoliv jakožto prostředek, ale jako výsledek oné zmíněné „realizace“ vidění. Velmi podobně je kritický soud formulován též v recenzi *Slunečních hodin* Karla Tomana (1914). U Tomana podle kritika „forma jest jen jako strom nebo památník“⁴¹ vysazený nad citem, jenž je skryt hluboko pod slovy a obrazy.

Toto je onen prvek, který se dostává do pozice klíčového kritéria mladého kritika: modernost jako specifický přístup k realitě našeho světa. A forma je pak chápána jako přirozený a zákonitý výsledek onoho specifického básnického poznávacího procesu. V programové rovině spočívá u Langera samozřejmě specifičnost moderní literatury v její formě, lépe řečeno: v její formální novosti. To je poznání, které občas zopakuje také ve svých recenzích. Praktická kritická činnost doplňuje toto teoretické axióma o poznávání zrodu, původu či zdroje této nové, *neklasické* formy. V tom vidíme zásadní odlišnost Langerova kritického přístupu od přístupu Thonova. Jde o jeho větší otevřenost všemu modernímu, různým podobám a směrům v moderní literatuře; tato otevřenost stojí v protikladu k šablonovitosti Thonovy kritické metody. S tím souvisí to, jak se projevuje kritická metoda Langerova: jako snaha proniknout ke zdrojům modernosti, snaha poznat a ocenit moderní tvůrčí činnost, jež v rozporu s tezemi novoklasicismu není činností jen volní, ale především intuitivní. Tato kritická metoda má ovšem své programové zdůvodnění.

⁴⁰ LANGER, F. „Max Jacob: Saint Matorel, Les oeuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent“; *Umělecký měsíčník* 2, 1913, s. 188-190, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 57-60. Citát na s. 58.

⁴¹ TÝŽ. „Karel Toman: Sluneční hodiny“; *Snaha* 2, 1914, č. 9, s. 129.

V programové přednášce *O novém umění* se Langer zamyslel nad tím, v čem spočívá hlavní smysl literatury. A usoudil, že znamená „projev lidského názoru na etické hodnoty životní čili v nejkladnějším významu stavbu těchto hodnot“.⁴² Vyzdvižení života jako klíčového pojmu v myšlení o literatuře není u Langerova nové ani původní. Souvisí s odporem k dekadenci s jejím znevažováním života či útekem před ní (v tomto smyslu už v roce 1912 odmítl Martenovu povídku *Cortigiana*)⁴³, kritériem života bylo v literární kritice počátku dvacátého století široce sdíleno napříč generacemi, jak jsme již ukázali. Moderní fakturu získává tento pojem u Langerova zdůrazněním širokého rozpětí života ve všech jeho podobách, ale především – ve význačných souvislostech Bergsonovy filozofie života – vymezením cesty k životním obsahům a hodnotám. Tato cesta u moderního básníka není cestou intelektu, který „jest vždy aposteriorní“, ale intuice, která „jest bezprostředním vodítkem. Přímým uvědoměním vztahu subjektu s objektem. Jest řízena citem a není zdůvodněna ničím jiným“.⁴⁴

Můžeme pozorovat, že mezi programovými postuláty a kritickou praxí je zřejmá souvislost. V recenzní činnosti se kritik snaží – jak řečeno – poznávat, jak autoři moderních děl pronikají k životu a jeho hodnotám a oceňuje pravidelně taková díla, v nichž shledává právě ono bezprostřední zmocňování se života. Nezprostředkovanost uchopování reality se v tomto období tedy stává nejdůležitějším kritériem Langerovy referentské činnosti. Takové zmocňování se skutečnosti je pak též základem oné syntetičnosti nového umění, po níž mladá generace touží, v bezprostředním spojení subjektu s objektem zaniká přirozeně jejich dualismus, kterým se podle programových mluvčích nové modernosti vyznačovalo starší umění, zejména umění devatenáctého století. V básnickém díle se toto nové zmocňování se života děje především prostřednictvím metafor, které jsou nové, odvážné, nebývalé, a zejména už nemají v básni funkci dekorativní nebo symbolickou jako v dřívější literatuře, ale jsou právě „intuitivním prozřením předmětového světa básnickým podmětem“.⁴⁵

Ať Langer hodnotí nové prózy R. Arcose, básně R. Weinerja, K. Tomana, českou lyrickou produkci roku 1913 představenou ve sborníku *Lyrický rok 1913*, umělecké výdobytky německého expresionismu, anebo naopak novoromantické drama Hardtovo, vždy sleduje, jaký poměr k životu se v dílech projevuje. Zatímco Hardtův *Blázen Tantris* v něm vyvolává jen velkou lhostejnost proto, že jako čtená další díla vzniká jen z kultury a vkusu,⁴⁶ u moderních děl vyzdvihuje (i když má třeba výtky), že básníkův poměr k životu je zde bezprostřední. Právě pojem „bezprostřednosti“ se svou frekvencí v recenzích z let 1913-1914 stává klíčovým pojmem Langerova kritického arzenálu. Před ním ustupují požadavky formální uzavřenosti, řádu apod. Jako charakteristická pro tento posun v autorově kritickém myšlení k jinému traktování formy literárního díla můžeme citovat slova, jimiž doprovodil slova Franze Werfela z předmluvy k nové expresionistické edici *Der jüngste Tag*: „Jako zajímavý zjev pozorujeme, že nevyskytují se v nich [ve Werfelových slovech – pozn. M.T.]

⁴² TÝŽ. „O novém umění“; op. cit., s. 18.

⁴³ TÝŽ. „Miloš Marten: Cortigiana“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 143, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 38-39.

⁴⁴ TÝŽ. „O novém umění“; op. cit., s. 24.

⁴⁵ TÝŽ. „Max Jacob: Saint Matorel, Les oeuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent“; op. cit., s. 59.

⁴⁶ TÝŽ. „Ernst Hardt: Blázen Tantris“; *Samostatnost* 14. 10. 1913, s. 7, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 127-130.

do budoucna nějaké předpisy formální (volný verš atd.), které nemají místa, jestliže se původ nového básnictví čerpá z opravdových hloubek lidského nazírání.⁴⁷

Velkou pozornost, jak bylo naznačeno, věnuje Langer v *Uměleckém měsíčníku* současné literární produkci německého expresionismu. Toho si všímá i E. Hulanová (2006: 62-63) a upozorňuje, že „názory představitelů předválečné avantgardy na tuto novou literaturu v Německu se značně rozcházejí“ – zatímco Langer oceňuje především patetickou poezii Werfelovu, K. Čapek proti němu vyzdvihuje básníky drsnějšího výrazu a inspirace. Tento rozdíl ovšem nemůže zastřít základní shodu kritického soudu obou mladých kritiků, která záleží v ocenění specifického modernistického přístupu k životu a světu.

Přesto zmíněná odlišnost v hodnocení jednotlivých linií německého expresionistického básnictví upozorňuje na jistou distanci, která existuje mezi Langerem a „čapkovskou levicí“ a která se projevuje také v kritické činnosti. Tuto rozdílnost můžeme spatřovat také v rozdílném hodnocení futurismu. Čapkové nebo Kodíček a Taussig si vždy uchovávají od futurismu a zejména od konkrétních děl k futurismu se hlásících zřejmý odstup, ale zásadně jej chápou jako jednu z podob moderního umění a jako takový jej přijímají a částečně se jím inspirují (třeba J. Čapek ve své výtvarnické činnosti); naproti tomu podle Langer je futurismus počítán do moderního umění jen omylem. Stejně tak označuje za méněcenné Apollinaira (jehož Čapek ocenil v recenzi jeho *Alcools*) nebo Mercereaua (s nímž měli Čapkové čilé vztahy a jenž s nimi organizoval pražskou výstavu *Moderní umění*).⁴⁸

Ale tato distance má ještě jiný rozměr. V recenzi Werfelovy sbírky *Wir sind* Langer vysvětlil, co má básníkovi představovat život. Napsal zde, že „život se pro básníka projevuje jenom v *duchu* věcí, ne na vynálezech, technice, pokrocích civilizace. Život, jeho proměna, jeho dnešek, existuje pro básníka jedině v jeho duchové sféře, v citech, které vzbuzuje, vztazích, jež stanoví, v kultuře, kterou vytváří“.⁴⁹ Proti tomuto citátu je možno položit četnější citáty z Taussiga, Kodíčka, K. Čapka (ale také S. K. Neumanna), v nichž jsou zdroje poezie radikálně rozšířeny: na všechny skutečnosti současného světa, v nichž je zavržena jakákoliv hierarchie látek a motivů, v nichž je moderní život přijat ve své celistvosti, tedy i hmotnosti, rušnosti a dynamičnosti. Langerovu formulaci tak můžeme číst také jako implicitní polemiku s generačními současníky. Naopak pozoruhodně tato formulace konvenuje názorům, jež v téže době vyslovil F. X. Šalda v polemice s Karlem Čapkem: „Skutečnost, již pracuje technika, jest tedy zcela jiná než skutečnost, na niž se obrací tvorba kulturní, ať náboženská, ať básnická; tam jde o skutečnosti a síly přírodní, zde o skutečnosti niterné, o síly duševní; tam jest možno mluvit o bezprostředním poměru k ‚syrové skutečnosti‘, zde jest to nesmysl.“⁵⁰

Pro čapkovské křídlo generace neexistuje nic, co by nemohlo být zdrojem básně. Oproti tomu Langer není ochoten otevřít slovesné umění tak radikálně materiálnímu světu, rozhodně

⁴⁷ TÝŽ. „Der Jüngste Tag“; *Umělecký měsíčník* 2, 1913, s. 224.

⁴⁸ Viz LANGER, F. „O novém umění“; *op. cit.*, s. 21. Odsudek futuristického antitradicionalismu podal Langer patrně také v nepodepsané poznámce „Pryč s tradicí, pryč s Montmartrem!“; *Umělecký měsíčník* 2, 1913, 255-256.

⁴⁹ TÝŽ. „Franz Werfel: Wir sind“; *Umělecký měsíčník* 2, 1913, s. 249-251, též in idem: *Prostor díla*, *op. cit.*, s. 60-63. Citovaný pasus na s. 61-62.

⁵⁰ ŠALDA, F. X. „Tvorba básnická, kultura a civilisace“; *Česká kultura* 2, 1913, s. 57-58, též in idem: *Kritické projevy* 9 (Praha: ČS, 1954), s. 228-230. Citovaný pasus na s. 229.

není srozuměn s radikálním prezentismem čapkovského okruhu, jenž je nejvýraznějším symptomem otevření se literatury komplexitě moderního světa. Jeho pojmání modernosti je odlišné v tom, že jako zdroj pro literaturu reklamuje podobně jako Šalda „duchovní sféru“, která je v tomto ohledu jakýmsi filtrem oněch „brutálních skutečností“ světa, jež jeho generační druhové chtějí do literatury vpustit. To se také odráží v odlišných přístupech k německé expresionistické lyrice. Lze říci, že Langerovo pojetí moderní literatury je užší, vysloveně protifuturistické, konvenující spíše některým rysům expresionismu (distance od extenzivnosti moderní civilizace, důraz na zachycení duševního hnutí oproti zpodobení reality), ale především více svázané s českou tradicí myšlení o literatuře, především s myšlenkovým světem Šaldovým. Langer se ostatně na Šaldu vícekrát odvolává a jeho dílo oceňuje a chápe jako přínos i pro novou literaturu, a to v době, kdy Čapek a Kodíček vedou se Šaldou mnohdy až nevybíravé polemiky o modernost v literatuře.

To vše jsou zdroje napětí, které mezi Langerem a čapkovským křídlem generace v letech 1912-1914 existuje a je reflektováno nejen v konkrétních kritických textech, ale výrazně také třeba v korespondenci Čapků s Neumannem, kde je Langer stavěn také po bok Šaldovi jako „stylista“. Tuto distanci ovšem zvýrazňoval také spor mezi Skupinou výtvarných umělců (zejména Fillou, Benešem a Dvořákem) a odštěpenci od ní o kubismus a Picassa a Braqua. V tomto sporu stál Langer zcela na straně svých kolegů z *Uměleckého měsíčníku* a SVU⁵¹ – je přitom pozoruhodné, že zatímco v literární oblasti dovedl ocenit i odlišné moderní tendence, v oblasti výtvarného umění zastával dogmatické a zužující Fillovo přesvědčení, že jedině Picasso a Braque jsou hodnotnými moderními malíři. Svůj vliv na distanci Čapků od Langerova měla jistě i jeho prozaická a básnická tvorba, která byla s jeho programovým myšlením mnohdy v rozporu (MOURKOVÁ 1988: 135). Také sem míří Langerova charakteristika v jednom z dopisů Josefa Čapka S. K. Neumannovi: „[...] Langer má v sobě velice kyčařské jádro a jeho zásluhy o novou literaturu jsou nulní [...]“⁵² Přes tato vyhocená slova (která nejsou na Langeru adresu v korespondenci Čapků s Neumannem ojedinelá) se s Langerem počítalo do připravovaného *Almanachu na rok 1915*, což vypovídá o tom, že byl přece jen chápán jako účastník moderních snah.

V oblasti literární kritiky stojí Langerovi ovšem nejbliže Jan Thon – nejen stejnými publikačními tribunami, ale zejména velmi podobným kritickým instrumentariem v letech 1911-1912, které konvenuje novoklasicistickému pojetí literatury. Následný vývoj jej do jisté míry sblížoval také s čapkovským křídlem mladé generace, která překonala novoklasicistické počátky rychleji a také radikálněji než Langer. Přes toto sblížení existuje mezi ním a „čapkovskou levicí“ neporozumění, které není dáno snad jen osobnostně, ale je podloženo do jisté míry odlišným pojmáním „moderního“ v umění – nejen v literatuře, ale především ve výtvarném umění. Nicméně ani tato různě se projevující rozdílnost nemůže zastřít velmi podobná východiska a v podstatě také velmi podobné směřování. Dokladem je Langerova – byť někdy v neveřejných projevech Čapky nelibě snášená – plánovaná (a patrně také přijatá) účast na novém ročníku *Almanachu*. Stejně jako se nepodařilo uskutečnit tento projekt, tak byla ukončena kritická činnost samotného Františka Langerova v důsledku vypuknutí světové

⁵¹ Srov. LANGER, F. „III. výstava Skupiny“; *Snaha* 1, 1913, č. 12, s. 6.

⁵² Dopis datují editoři po 10. květnu 1914. Viz Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918* (Praha: NČSAV, 1962), s. 92.

války. Všechny časopisy, do nichž přispíval v roce 1914, zanikly ještě téhož roku, a sám Langer byl odveden na frontu. Tím se také v podstatě uzavřelo jeho kritické dílo, protože po návratu z legii se v nové republice již literární kritice nevěnoval.

(3.4.) Členství v okruhu Unionky a posléze ve Skupině výtvarných umělců tvoří pojítka mezi Thonem a Langerem a také bratry Čapky. Čapkové pocházeli z rodiny lékaře z Podkrkonoší. Zatímco starší **JOSEF ČAPEK** (narozený v Hronově 1887, zemřel 1945) nejdříve studoval německou tkalcovskou školu ve Vrchlabí a posléze v Praze od roku 1904 Uměleckoprůmyslovou školu, mladší **KAREL ČAPEK** (narozený v Malých Svatoňovicích 1890, zemřel 1938) navštěvoval gymnázia nejdříve v Hradci Králové, následně v Brně a konečně od roku 1907 v Praze. Téhož roku (1907) se celá rodina už natrvalo v Praze usadila. Nicméně publikační počátky obou bratrů jsou spojeny s brněnskými listy, což je dáno jednak Karlovými studiemi v Brně, ale zejména vlivem jejich švagra Františka Koželuhy, známého brněnského právníka. Do pražských časopisů začínají Čapkové přispívat až od roku 1909. Téhož roku také začíná Karel studovat na pražské filozofické fakultě (absolvoval 1915).

Až do roku 1911 je charakteristická pro kritickou publicistiku bratří Čapků jejich autorská spolupráce: většina referátů je podepsána oběma bratry; vedle toho existují i příspěvky psané pouze Karlem. Ústředním zájmem jejich kritické pozornosti je od samých počátků výtvarné umění. Období jejich výtvarné kritiky přibližně do roku 1910 podle P. Pečinkové „charakterizuje secesní stylizace a dekorativnost, důraz na formální, jazykovou stránku projevu a výtvarná problematika stojí skoro v pozadí“ (PEČINKOVÁ 1998: 46). V literatuře se často také upozorňuje na závislost mladistvých výtvarných kritiků na Šaldovi, na jeho názorech a také na jeho kritické metodě, referáty jsou psány „v šaldovském duchu ‚kritiky pathosem a inspirací‘, květnatým a aforistickým stylem“ (MALEVIČ 1999: 35). Celkově se tato etapa výtvarné publicistiky vyznačuje přístupem spíše impresionistickým: podléháním dojmům, pocitům a asociacím, nevyhraněností myšlenkových východisek a kritických soudů, přejímáním symbolistické a dekadentní interpretace a obraznosti, a také určitou suverenitou⁵³ (MAREŠ 1995: 18-23, PEČINKOVÁ 1998: 46).

V tomto nejmladistvějším období kritické činnosti představuje výrazný a kompaktní celek několik literárních referátů otištěných během podzimu 1908 vesměs v časopise *Snaha*.⁵⁴ Všechny tyto referáty jsou podepsány pouze Karlem Čapkem; jedinou výjimkou mezi nimi je článek věnovaný jubileu L. N. Tolstého, který je dílem obou bratrů. Jejich výrazným rysem je, že všechny jsou věnovány překladové literatuře, ani jedna z recenzí se nedotýká ani v nejmenším literatury české. Tato etapa v kritickém díle Karla Čapka nemá svým charakterem žádnou obdobu v jeho dřívější nebo pozdější tvorbě. Do roku 1908 literární kritiku vůbec nepublikoval, po roce 1908 pak další literární stati nalézáme až v druhé polovině roku 1910 v pražském *Přehledu*, a v tomto případě již pozorujeme výraznou proměnu východisek a metody kritického soudu. Ona necelá desítky literárněkritických článků z roku 1908 tak stojí v Čapkově díle osamocené; ovšem na druhé straně je typově

⁵³ Lze snad říci až divokostí; tímto pojmem označili sami autoři tuto etapu v předmluvě ke Krakonošově zahradě. Srov. k aplikaci tohoto pojmu PEČINKOVÁ 1998, HAMAN 2000.

⁵⁴ Tento brněnský časopis nemá nic společného se stejnojmenným pražským listem mladočeského studentstva vycházejícím 1912-1914, v němž publikovali Langer a Thon.

obdobná současné spoluautorské kritice výtvarné. Literární historiografií nebyla dosud podrobně komentována a zůstává (jistě právem) ve stínu literární publicistiky těsně předválečné.

Zmiňované literární kritiky vyznačuje podobně jako jejich výtvarné protějšky určitý slovní bombast, dlouhé periody, v nichž jsou nakupena četná cizí a neobvyklá slova, mnohdy přímo exotismy, často odkazující k mytologii či antice. Rovněž zcela postrádají aspoň pokus o analýzu, což nápadně kontrastuje s kritikami jen o pár let mladšími. Naopak hlavním prostředkem kritické práce je v těchto raných Čapkových recenzích obraz. Většinou se jedná o celé řetězce v podstatě básnických obrazů, které jsou vystavěny nad jedním dojmem z knihy nebo dokonce nad jakýmsi celkovým dojmem z tvorby autora posuzované knihy, přičemž sama tato kniha zůstává na okraji a bývá charakterizována třeba i jen několika slovy.

Čapkova kritická metoda má impresionistické jádro, její podstatou je poddávání se dojmům, které literární dílo v kritikovi vyvolává. Tyto dojmy jsou pak čtenáři zpřístupňovány, jak bylo řečeno, ve formě básnických obrazů, které v kritikovi vyvolávají. Je přitom také charakteristické, jak často mají tyto obrazy synestetický charakter: mladý kritik hovoří nad literárními díly o čistě laděných strunách a stříbrném koncertu, jindy mu Poea charakterizuje „těžká hypnotická vůně“, nebo zase mu román „voní jemnou tuší“ a hraje barvami.⁵⁵ Je vůbec pozoruhodné, jak hojně se v těchto kritikách pracuje s metaforikou barev. To odpovídá způsobu, jakým Čapek literární díla vnímá: barevné imprese jsou vždy z nejmódnějších. Ale také – zejména pokud si všimneme, jak hojně se v těch několika málo referátech objevuje třeba barva purpurová – to upozorňuje na kritikovo zjetí v novoromantické estetice. To se projevuje také v tom, které autory nebo díla Čapek oceňuje. Jako „pěkná“ či dokonce „krásná“ označuje kritik díla zakotvená právě v dekadenci nebo novoromantismu: japonerie J. Gautierové, Jarryho *Messalinu* nebo D'Aubervillyho *Hostinu ateistovu*. (Výrazné je zaujetí vášněmi, city a snovostí, světem umělcových představ a chimér.) Stejně zřetelný jako sympatie k této estetice je jeho odpor k realismu, který „nedovede se povznést nad život a nad člověka“⁵⁶. Námítka, již opakuje nad oběma knihami, které řadí k realismu, je koneckonců zcela příznačná pro jeho kritická východiska: tato díla „nerozněčují“.⁵⁷ Tento dvojí přístup je nejtýpější: samo hodnocení díla je realizováno jako prosté konstatování libosti (krásné, pěkné) a vedle toho se jako hlavní funkce uměleckého díla jeví jeho schopnost vyvolávat emocionální odezvu ve čtenáři, potažmo rozněčovat v kritikovi obraznost.

Můžeme říci, že tyto rané literární kritiky Karla Čapka jsou specifickou realizací secesního syntetismu; staví jej nejen do blízkosti Šaldovy, ale také mezi epigonské kritiky školy *Moderní revue*. Secese není v tomto případě pojímána jako nějaký program, naopak jakákoliv programová reflexe absentuje (srov. OPELÍK 1980: 40), jde spíše o interiorizaci dobové normy a snahu ji více naplnit než překonávat. To, co Čapkově rané literární kritice dává secesní charakter, je také stavba samých textů a jejich stylizace. Jednotlivé obrazy jsou

⁵⁵ ČAPEK, K. „Judith Gautier: Princezny lásky“; *Snaha* 3, 1908, č. 86, s. 4, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 64-65. TÝŽ. „Edgar Allan Poe: Bezpříkladné dobrodružství Hanse Pfalla“; *Snaha* 3, 1908, č. 69, s. 5, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 55-57.

⁵⁶ TÝŽ. „Amalie Skram: Povídky o manželství“; *Snaha* 3, 1908, č. 100, s. 8, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 70.

⁵⁷ TÝŽ. „Grazia Deledda: Pokušení“; *Snaha* 3, 1908, č. 91, s. 5, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 66-67. V recenzi knihy povídek A. Skramové říká, že „málo rozněčuje“ – viz předchozí pozn.

různě variovány, kupeny a uspořádávány jakoby *kolem* posuzovaného literární díla, aniž by se ho přímo nějak blíže dotýkaly. Způsob, jakým se zde s těmito obrazy pracuje, má mnoho společného se secesním dekorativismem a ornamentalismem, jak se projevuje také v prvních povídkách bratří Čapků (srov. *ibid.*: 24-42).

Vývojový mezník v mladém kritickém díle bratří Čapků lze klást přibližně do roku 1910, odkdy se Čapkové představují již jako „poučení a uvážliví kritici“ (MAREŠ 1995: 23). Od druhé poloviny toho roku se opět objevuje zájem o literaturu: projevuje se jednak Karlovým spíše kompilačním esejem o erotice v literatuře a zejména společnou kritikou Mahenova dramatu *Janošík*, v literatuře často zmiňovanou a dávanou také do souvislosti s vlastní dramatickou prvotinou *Loupežník*, jejíž první verze vzniká v roce 1911. Recenze *Janošíka* ukazuje spolu s Karlovými „berlínskými“ divadelními recenzemi z roku následujícího, jakož i s jeho referátem o Plautově komedii *Menaechmové* inspiraci mladé kritické dvojice některými myšlenkami novoklasicismu. Podle svědectví současníků se Čapkové jako jedni z prvních u nás seznámili s díly teoretiků novoklasicismu P. Ernsta a S. Lublinského.⁵⁸ Již počátkem roku 1910 shledávají bratrové nad Štursovými plastikami jeho směřování k novému klasicismu a touhu po něm považují za všeobecnou.⁵⁹

Divadelní referáty z let 1910-1911 prozrazují svou inspirovanost novoklasicismem především v zaujetí žánrem tragédie. Toto zaujetí je ostatně v mladé generaci všeobecné a projevuje se v divadelní kritice také jako odpor k ibsenovské tragédii s jejím psychologismem jako esenciálně netragické, a vůbec jako distance od naturalistického a realistického divadla. Kritická reflexe tragičnosti také připravuje cestu Langerově *Svatému Václavu*, jak o tom píšeme na jiném místě (II.2.5.). K tomuto kritickému úsilí se připojili Čapkové prvně právě ve zmíněném referátu o *Janošíkovi*, který je celý polemikou s Mahenovou konstrukcí *Janošíka* jako tragického typu. Čapkům především vadí, že titulní postava Mahenova dramatu není skutečným tragickým hrdinou – je zmoralizovaný, abstraktní, „nacpaný ideou“, kdežto tragický hrdina je hrdinou svou přirozeností, z nejnuitnější nutnosti, která také přivodí jeho pád v důsledku střetu s osudovými silami.⁶⁰ Odkaz na klasický ideál tragického hrdiny je právě jedním ze zisků, jež Čapkové vytěžili z novoklasicistické teorie dramatu. Následující Karlovy dvě recenze z berlínských scén na tento referát navazují např. zdůrazňováním rozporu klasického dramatického kusu s dekorativní výpravou a režii Reinhardtovou (Sofoklův *Oidipus*) nebo také pro tento typ generační divadelní kritiky asi nejcharakterističtějším odmítnutím naturalistické tragédie Hauptmannovy. Výhrady k realistické dramatické metodě vůči skutečné tragičnosti, podružnosti a detaily viděné jako překážka koncentrace dramatického děje.⁶¹ Na jiný význam „berlínských“ recenzí K. Čapka upozornil O. Malevič (1999: 65-66): „V ‚berlínských‘ recenzích Karla Čapka je patrný ten boj na dvou frontách,

⁵⁸ Srov. 2 díly vzpomínek V. V. Štecha *V zamlženém zrcadle* (Praha: 1967) a *Za plotem domova* (Praha: 1970). Hodnověrnost tohoto zdroje, který přináší některé informace o počátcích Čapků ve společnosti Unionky a SVU, snižuje autorova nezakryvaná averze vůči bratrům, zejména Karlovi.

⁵⁹ ČAPEK, J.; ČAPEK, K. „30. výstava Mánesa: výstava skic“; *Stopa* 1, 1910, s. 91-92, též in K.Č.: *OUK I*, op. cit., s. 109-110. Citát ze s. 110.

⁶⁰ TÍŽ. „Poznámky o Janošíkovi“; *Přehled* 9, 1910, s. 73-75, 91-92, též in K.Č.: *OUK I*, op. cit., s. 149-155.

⁶¹ ČAPEK, K. „Sofokles: Oidipus“; *Přehled* 9, 1911, s. 325-326, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 161-162. TÝŽ. „Gerhart Hauptmann: Die Ratten“; *Přehled* 9, 1911, s. 350-351, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 163-165.

který mladý divadelní a literární kritik povede v posledních předválečných letech. Na jedné straně boj s dekorativností a vnějškovou stylizací u představitelů divadelní a literární secese, proti symbolismu a neoromantismu – a zčásti také proti „formalismu nejmodernější německé scény“; na straně druhé proti naturalismu a realismu, mezi nimiž zatím necítí a nevytyčuje onu tenkou hranici.“

Podobně pojaté jako uvedené berlínské recenze jsou také poslední společný kritický příspěvek, referát o vinohradské inscenaci komedie Tristana Bernarda, a především Karlova již zmíněná recenze *Menaechmů*. Ode kritikům vadí, že idea je vedena v dramatu „beze vší účelnosti“ a není vypracována do „konfliktních a dějových výšek“. ⁶² Referát o Plautovi je pak vyvrcholením novoklasické epizody Čapkovy divadelní kritiky, a to nejen tím, že pojednává o antickém dramatu, které se ve vývojovém kontextu zdá Čapkovi náhle blízké, bližší než psychologická dramata naturalistické provenience. Přitom příznačně tato blízkost antické frašky a záliba ve všem, co je „rovné, pravidelné a jasné“ vychází „z nás“. ⁶³ Toto novoklasické „vyznání víry“ je provázeno oceněním právě oněch hodnot, které scházejí realistickým dramatům: typičnosti, nezatěžování dramatu psychologií a kresbou detailů, kompozičního zvládnutí. To vše dokonce – nahlédnuto tímto přiznaným prizmatem – staví Plautovu hru nad Shakespearovu *Komedii plnou omylů*. Jistou paralelou plautovského článku je Čapkovo posouzení povídkové knihy R. Svobodové *Posvátné jaro*. Jde o jedinou Karlovu literární recenzi z tohoto období. Text je především razantním vyrovnáním se se secesním syntetismem, nedávno samým kritikem uplatňovaným, a to z pozic v zásadě novoklasicistických. Ne neprávem proto označil A. Novák tuto kritiku za dogmaticky novoklasicistickou. ⁶⁴ Posouzení povídkové knihy R. Svobodové je založeno především na poznání, že autorčina řeč nespňuje „základní básnickou funkci přímého výrazu“, že hrdinům a „dějovým látkám“ chybí „určitost typického“ a že „děj se stává amorfním a nejednotným“ ⁶⁵. Všechny výtky, které zde Karel Čapek prázám R. Svobodové adresuje, lze číst jako negativní obtisky charakteristik novoklasicistické prózy, tak jak je traktoval v témže čísle *Uměleckého měsíčníku* Josef Čapek v komentáři k překladu Ernstova *Vězně*. ⁶⁶

Přelom let 1911 a 1912 (práce publikované v *Uměleckém měsíčníku*) je dovršením novoklasicistické etapy v díle bratří Čapků. Těch několik textů, které můžeme s bezpečností připsat vlivu nového klasicismu, ukazuje ovšem, že jde spíše právě o vliv či inspiraci než o adopci novoklasicismu jako všespásného dogmatu, a také že v konkrétní kritické praxi se u Čapků projevuje poněkud jinak než u jiných příslušníků generace. Představoval-li novoklasicismus jako směr reakci na naturalismus a popisný realismus konce 19. století, vzali si z něho Čapkové ve své kritické činnosti na prvním místě právě požadavek jiného vyjádření životních obsahů, než jaké nabízel naturalismus se svou popisností a povrchovostí. Tedy základním výtěžkem novoklasicismu pro Čapky není snad povýšení formálních požadavků a

⁶² ČAPEK, J.; ČAPEK, K. „Tristan Bernard: Neznámý tanečník“; *Přehled* 10, 1911, s. 71, též in K.Č.: *OUK I*, op. cit., s. 165-166.

⁶³ ČAPEK, K. „T. M. Plauta Menaechmové“; *Umělecký měsíčník* 1, 1911, s. 82-83, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 166-168. Citát ze s. 166.

⁶⁴ [NOVÁK, A.] „Hranice kritiky“; *Přehled* 10, 1911/1912, s. 394.

⁶⁵ ČAPEK, K. „Růžena Svobodová: Posvátné jaro“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 111-112, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 181-184. (Citáty ze s. 182-183.)

⁶⁶ ČAPEK, J. „K Ernstově novele“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 112-113.

hlavně kompozice na první místo mezi kritérii literární kritiky, jak to můžeme pozorovat např. u J. Thona a v menší míře u F. Langera, nýbrž zaujetí aspekty, které směřují k takovému postižení lidského života, které by bylo na rozdíl od realismu komplexní, dovedlo postihnout lidský život hlouběji a celistvěji: také spíše ve smyslu lidského osudu než lidského charakteru (odpor k psychologismu typickému pro realistickou produkci je charakteristický).

Charakterizující pro pochopení nedostatečnosti, již K. Čapek spatřuje v realistické metodě z hlediska její schopnosti skutečně vyjádřit životní obsahy, může být např. tato pasáž z recenze Hauptmannových *Krys*: „Ale ne; zatímco děj roste, lidé v něm klesají; jejich dialekt se stává méně výmluvným, jejich veškerá přirozenost nedovede vyjádřiti, co se děje, a bolest rozvinutá na této scéně nemá dosti akcentu, aby překonala vzdálenost mezi jevištěm a balkónem: v čemž je opravdu jistá parola *proti* realismu.“⁶⁷ Podobně je po R. Svobodové kritikem požadována typičnost literárních postav, která je zde základem jejich věrohodnosti a životnosti. A opačně, v přímém protikladu k realistické metodě, v referátu o Plautovi právě typičnost postav oceňuje a soudí, že je vybavuje „maximem životního obsahu při nejmenším vynaložení charakterizačních detailů a osobních značek“.⁶⁸

Odtud se bere také upoutání problematikou tragického hrdiny nebo hrdiny vůbec, jak je můžeme pozorovat už od recenze *Janošíka*. V *Literárních poznámkách o lidskosti* Karla Čapka, které můžeme cum grano salis považovat za programový článek čapkovského pojetí nového klasicismu, je význam hrdiny vyzdvižen v představení „potenciálnosti“ života, tedy v představení lidského života sama o sobě, očištěného od všeho náhodného a časového.⁶⁹ Jinou stranou téže mince je důraz na znakový ráz prózy, který klade Josef Čapek ve svém komentáři k Ernstově *Vězni* a kterým rozumí to, že novela „nepopisuje život, nýbrž znamená jej“.⁷⁰ Jiří Opelík (1980: 62-63) upozornil, že specifická a uvolněná interpretace novoklasicismu bratry Čapky souvisí s ohledáváním nové modernosti v oblasti výtvarného umění a v tomto výtvarnickém kontextu také spatřuje cestu k překonání novoklasicismu v tvorbě obou bratrů.

Karlový *Literární poznámky o lidskosti* z ledna 1912 navazují na Šaldův významný článek o novoklasicismu, který také redaktor *Uměleckého měsíčníku* Josef Čapek přivítal jako potvrzení souvislosti mezi Šaldou a mladými v *Měsíčníku*⁷¹. Přitom je pro Čapkovu pojetí, které se od Šaldova v mnoha bodech odlišuje i tvůrčí praxí (v.t. OPELÍK 1980: 62; ŠTĚDRŮNOVÁ 2001) charakteristické, že odmítá název klasicismu či novoklasicismu a hovoří jen o „velkých básních“ apod. *Literární poznámky o lidskosti* tak přes všechnu svou abstraktnost a nejasnost, o níž právem hovoří M. Pohorský (1984: 635), ukazují, co především si Čapkové z novoklasicismu berou: důraz na zobrazení života jako obecného, celistvého, vysvobozeného z „podurčenosti“.⁷² To v sobě integruje protirealistický požadavek nepopisnosti, nevňějškovosti s protidekadentním a protiromantickým požadavkem příklonu k životu a odmítnutím úniku od něj. Přestože novoklasicismus obecně i u Čapků zvyšoval

⁶⁷ ČAPEK, K. „Gerhart Hauptmann: Die Ratten“; *op. cit.*, s. 164.

⁶⁸ TÝŽ. „T. M. Plauta Menaechmové“; *op. cit.*, s. 166.

⁶⁹ TÝŽ. „Literární poznámky o lidskosti“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 102-105, 135-139, též in idem: *OUK I*, s. 171-181. Citovaný pasus na s. 179.

⁷⁰ ČAPEK, J. „K Ernstově novele“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 112.

⁷¹ [nepodepsáno:] „Jest pro nás potěšením...“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 119.

⁷² ČAPEK, K. „Literární poznámky o lidskosti“; *op. cit.*, s. 179.

smysl pro formální otázky, Karel Čapek odmítá absolutizaci této stránky, „neboť nevím a nevěřím, že by smysl této literatury byl obsažen jen ve formalistních snahách; kdyby tomu tak bylo, pak by tato literatura nebyla vážnou snahou, nýbrž jen kulturní reakcí [...]“.⁷³ V tom můžeme také vidět zárodek Čapkova odporu k absolutizacím jakýchkoliv uměleckých postupů, metod či teorií vůbec. Tento rys jeho kritické osobnosti se projeví plně až v další etapě hledání nového umění.

Zmíněný názor otevíral Karlu Čapkovi i v kritické praxi cestu k překonání novoklasicistických vlivů, jakkoliv nezůstaly zcela bez významu pro úkol, který si jako kritik a jako svého druhu generační mluvčí na sebe vzal – hledání nové modernosti. Význam novoklasicistické etapy pro kritickou činnost Karla Čapka lze vidět především v proměně kritické metody: místo dojmů a asociací nastupuje pečlivá analýza literárního textu, místo estetizovaného slovního výrazu se vyznačují kritiky od roku 1910 střízlivým jazykem a snahou po logické stavbě textu a jeho srozumitelnosti. S tím také souvisí nynější vyjasněnost kritického stanoviska oproti dřívějšímu impresivnímu čtení, jakož i na to navázaná programová vůle. Není náhodou, že na vrcholu této novoklasicistické etapy se objevuje mezi referáty první programová reflexe; od této doby bude u obou Čapků četným žánrem; zároveň valná část recenzí se stane pendantem k těmto programovým textům, v pozdějším období se dokonce referáty budou zapojovat i do polemických bojů.

Opuštění novoklasicismu – aspoň na úrovni kritické činnosti – se odehrálo u Čapků už během jara 1912. Nejlépe o nové cestě, která byla nastoupena, vypovídá Karlova *Úvaha korektivní* z března 1912. Ještě dříve než Karel Čapek *korigoval* i některé své dřívější názory v tomto programovém textu, Josef Čapek ve své jediné literární recenzi z tohoto období naznačil směr, kterým odklon od novoklasicismu na úrovni literární kritiky bude probíhat. Odsudek dekadence provedený nad Karáskovými *Posvátnými ohni* je založen nejen na poznání, že dekadentní umění prchá před životem, ale také na přesvědčení, že „vážné a pravé umění stojí vždy k životním a myšlenkovým obsahům *své doby* v poměru kladném [...]“.⁷⁴ Přiklonění se k současnosti bylo v příkrém rozporu s tradicionalismem novoklasicismu, s jeho obnovováním antických či renesančních forem, jakož i s jeho tématy, která jsou bezčasová a historizující. A právě příklon k přítomné realitě se stal jedním z ústředních axiomat kritické činnosti mladé generace před první světovou válkou (viz OPELÍK 1980: 65-66).

Zmíněná *Úvaha korektivní* stojí v pravém slova smyslu na počátku nové etapy kritické tvorby Karla Čapka. Je zde formulována většina představ o moderním umění, které se stanou fundamenty nejen dalších jeho polemických a programových vystoupení, ale rovněž recenzní činnosti. Nové umění není pro Čapka produktem jakékoliv teorie či abstraktní spekulace, naopak o něm říká: „Jediná zdravá a možná cesta dnes je počínat od malého, od jednotlivých poznatků [...]“.⁷⁵ Přitom tyto různé poznatky mají ve svém základě podle kritika něco živého a duchového, „co je obsaženo v celém současném životě“.⁷⁵ Čapek tady (a pak i nadále) představuje nové umění nikoliv jako aplikaci nějaké teorie či dogmatu, ale jako pluralitu různých přístupů (kterým jsou spíše ze zlé vůle dávány názvy, které „kalí vodu a uměle

⁷³ *Ibid.*, s. 181.

⁷⁴ ČAPEK, J. „J. Karáska ze Lvovic Posvátné ohně“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 143. Zvýraznil M.T.

⁷⁵ ČAPEK, K. „Úvaha korektivní“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 179-181, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 184-189. Citovaný pasus na s. 184.

vyvolávají strašidla teorií“), jako proud, „stálý pohyb“ – „elastický, vícerozměrný a široký“.⁷⁶ Z tohoto poznání pak vyvozuje požadavek, aby nebyly novému umění kladeny meze (což můžeme číst také jako polemiku s „picassismem“ Fillova křídla SVU). Z těchto zdrojů vyrůstá i distance od novoklasicismu. K. Čapek říká: „Klasická pravidelnost není to, co by ukojilo moderní smysl pro umění; a byť byla jistota klasické formy skutečnou jistotou, je přece příliš krátká pro neklidný cit, jenž vzrušuje střed našeho života potřebou nového umění.“⁷⁷ Toto odmítnutí je tedy především založeno na tom, co naznačila Josefova recenze Karáskových povídek: na poznání, že nový klasicismus je „nazpátek zatočeným úkazem“, zatímco skutečně nové umění se musí rodit jedině z blízkého kontaktu se svou přítomností, ze sil, které jsou současné a živoucí. To je důvod, proč Čapek nový klasicismus opouští slovy o tom, že „je lépe hledati jiné možnosti nové literatury“.⁷⁸

Jako zásadní pro další praktickou kritickou činnost K. Čapka se ve zmíněném programovém textu jeví především otevřenost různým podobám moderního umění, která jej stejně jako jeho staršího bratra bude odlišovat (zejména výrazně v letech 1913-1914) ve výtvarněkritické tvorbě od příslušníků fillovského křídla generace (kromě Filly samého též V. Dvořáka, V. Beneše a F. Langeru). Pro kritickou činnost na poli literatury má velký význam kromě tohoto aspektu zejména přesvědčení o nutnosti přítomného ukotvení umění, které nadto bude dominovat také polemikám o novou literaturu v roce 1913. Kromě těchto dvou obecně formulovaných postulátů je v *Úvaze korektivní* skryt také jeden rys, který bude vyznačovat kritickou praxi K. Čapka v posledních dvou letech před válkou. Chápání nového umění jako širokého a nejednosměrného proudu, jak bylo řečeno, kontrastuje s koncepčním rozlišením skutečných hodnot, daných tvůrčí osobností Picassovou či Braquovou, a hodnot minoritních, které se spatřují v dílech kubistů či futuristů. Oproti tomuto rozlišení, jak je zastávala skupina kolem Emila Filly, Čapek vyzdvihuje ono moderní umění bez mezí. Toto pojetí pak vede také k tomu, že potenciální hodnota je přiznávána všemu, co je (jen) nové, všemu, co vyznačuje „smysl pro jinakost“⁷⁹. Takto pojatý obecný modernistický princip novosti v sobě nese nebezpečí pro kritickou praxi spočívající v absolutizaci tohoto kritéria a potažmo zploštění úkolu literární kritiky.

Avšak Čapkova kritická praxe – jakkoliv právě v tomto smyslu s kritériem novosti pracuje – se dokázala tohoto nebezpečí uvarovat, doplňujíc ho především kubistickou lekcí poznávání a zmáhání skutečnosti (a to ve smyslu skutečnosti přímo přítomné, jak bylo zdůrazněno) a současně tvárnosti a formové vůle. To je obecné schéma hledání nové modernosti a neklasické krásy v literatuře, jak se projevuje v konkrétní kritické činnosti Karla Čapka.

Avšak vedle tohoto pozitivního hledání moderní literatury je zejména počátek tohoto období vyplněn do značné míry i hledáním negativním. V jistém smyslu jde o pokračování už dřívějšího boje proti přežívajícímu se naturalismu a realismu, případně též proti tendencím novoromantickým (Ibsen, Hauptmann, Krejčí, Zeyer, Maeterlinck). Čapek čte díla hlásící se do tohoto okruhu optikou nové modernosti (jakkoliv přesně nevymezené), a jeho kritický

⁷⁶ *Ibid.*, s. 186.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 188.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, s. 186.

soud je proto většinou vyjádřením distance, která existuje mezi dílem a jeho (moderním) vnímatelem. Např. Ibsenův „symbolický realismus“ je tudíž „nesympatický“, ⁸⁰ několikrát je vztah k dílu vyjádřen také jako stav cizosti. Tento již dřívější přístup k plodům realistické literatury je nyní aktualizován v kontextu hledání nové modernosti, a to také o odmítání klasické dramatiky a především žánru tragédie a snah o její obnovu. Tato proměna kritérií se zřetelně vyjevuje na referátu o Molièrově *Misanthropovi*. Připomeňme, že v dříve zmíněné recenzi klasických Plautových *Menaechmů* Čapek ocenil formovou správnost dramatu a právě v ní (rovnost, pravidelnost, jasnost...) hledal důvod, proč moderní vnímatel získává k antickému dramatu „nový poměr“. ⁸¹ Ani ne o půl roku mladší recenze *Misanropa* je naopak pojata jako odsudek „uzavřené formy“ klasicistního dramatu, které především chybí „vzruch a pohyb“. I když kritik na Molièrově hře uznává „veliké principy správnosti, jednoduchosti, stylu a formy“, přece to již nemůže být důvod ocenění – „nemohou nás k ní opravdu přiblížit“. ⁸² Zde se ukazuje, jak v poměrně krátké době byl Čapkem překonán novoklasicismus a jak byl v kritické praxi nahrazen kritérii odkazujícími k programu nové modernosti.

Zatímco tedy v kritické epizodě ovlivněné novoklasicismem hledal Čapek protiváhu naturalistické a realistické dramatiky v dramatu postaveném na klasických vzorech, od jara 1912 krystalizuje u něho přesvědčení, že obrodu dramatu lze hledat v lyrismu. Je to cesta k obrodě dramatu jiným způsobem, než o který usilují generační vrstevníci. Je postavena nejen jako reakce na dramatické výdobytky realismu, ale také zaostřena proti koncepci absolutního dramatu, zvláště v jeho novoklasicistické interpretaci. Tento přístup naznačuje recenze Kleistovy *Penthesilei*, tak odlišná od posudku Langerova. Čapek staví své ocenění především na tom, že drama je „až do vnitřní tkáně jiné než klasická tragédie“, a oceňuje postavy, jejichž „bytí je v každém okamžiku co nejsilněji aktuální, zůstávají lidmi ve stálém, praživém vzrušení [...]“. ⁸³ Tento přístup je rozvinut v referátu o Verhaerenově *Heleně Spartské* otištěném koncem roku 1912 a pak v sérii referátů o nových francouzských dramatech tištěné ve *Scéně* v průběhu roku následujícího. Zlyrizování dramatu je pro Čapka nejen cestou k dramatu odlišnému od realistického a naturalistického pojetí, ale v situaci roku 1913 již také – a především – protiváhou novoklasicistického vyzdvihování tragédie a vůbec tragična v jeho klasickém pojetí. V tomto smyslu chápal vpád lyriky do dramatu jako jisté ozdravení nebo korekturu, nikoliv jako zásadní přeměnu žánru; existovalo u něho vědomí, že „toto jediné vychýlení nestačí, aby drama ocitlo se v opravdu novém místě vývoje“ ⁸⁴.

V polemice se Šaldou Čapek napsal, že „hlavním dílem literatury vskutku moderní je dodnes lyrika“ ⁸⁵. Jakkoliv tato formulace byla v polemickém textu vztažena k Šaldově výtce návratu mladé literatury k naturalismu jako obhajoba nenaturalistického charakteru této

⁸⁰ TÝŽ. „Henrik Ibsen: Stavitel Solness“; *Česká revue*, 1911-1912, s. 446, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 189-190. Citát na s. 190.

⁸¹ TÝŽ. „T. M. Plauta Menaechmové“; *op. cit.*, s. 166-168.

⁸² TÝŽ. „Molièrův Misanthrop“; *Česká revue*, 1911-1912, s. 447-448, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 192-193.

⁸³ TÝŽ. „Heinrich von Kleist: Penthesilea“; *Česká revue*, 1911-1912, s. 760-761, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 210-213. Citovaná pasáž na s. 213.

⁸⁴ TÝŽ. „Ernst a Duhamel“; *Scéna*, 1 půlročník, 1913, s. 262-263, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 319.

⁸⁵ TÝŽ. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *Přehled* 12, 1913, s. 53-54, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 334-336. Citát ze s. 334.

literatury, můžeme tato slova rovněž vnímat v kontextu kritického hledání lyrismu v dramatu. Zdůrazněný primát lyriky a lyrismu totiž odkazuje k tomu, kde Čapek kritik hledá podstatu „moderního“ v literatuře. Kromě často tematizovaného „měnění“ jako výrazu pohybu, dynamiky literatury obsahuje v sobě oceňování lyrismu v dramatu také referenci k lyrickému přístupu ke skutečnostem světa jako k přístupu bezprostřednímu, schopnému obrazit opravdu moderní skutečnosti v literárním díle. U Čapka jde ovšem vždy o „novou“ lyriku, a proto se lyrické drama v tomto pojetí liší zásadně od lyrizovaných dramát novoromantických a impresionistických. Jejím cílem není působit atmosférou, ale „vysloviti živé poměry dnešního člověka ke světu“. Takové drama je pak uděláno „ze současné citovosti a citění se ve světě“.⁸⁶ Tyto formulace pak lze doplnit o konkrétní Čapkův soud o lyrické povaze Chennevièrova *Jara*. Oceňuje na hře „reální dotyky“ skutečnosti a moderní citovou senzibilitu a posléze uzavírá svůj referát takto: „Připouštím, že taková tragédie má něco příliš uvolněného proti plné a pevné formě dramát klasických; ale toto málo zformované je život, tísnivé a blízké živobytí současnosti, jež dotýká se nás tak, že zde netoužíme po suverénní velikosti formy tradiční.“⁸⁷

Zde je Čapkem vyjádřeno nejen často opakované přiklonění se k současnému životu, ale především cesta, kterou k tomuto zásadnímu úkolu moderní literatury poskytuje lyrické drama nového typu. Už v referátu o *Heleně Spartské* odhalil, že komponenty tohoto dramatu jsou „mocná vzrušení, nahrazující koncepcí osobností“⁸⁸. Tu je naznačeno, co je později rozvíjeno v programových textech i recenzích: lyrismus v dramatu má tu cenu, že umožňuje zmocňovat se moderní skutečnosti přímo, ve smyslu vcit'ování nebo spíše prožívání či zažívání, jak to také nazývají programové texty mladé generace. Čapek i další programoví mluvčí mladého umění opakují, že moderní skutečnost, která se má v díle obrazit, není pouhý „materiál“, ale také nové, jiné citění a prožívání světa a ve světě, jeho rytmus a dění. A Čapkův lyrismus je cestou právě k těmto moderním životním silám, má podstatně funkci poznávací. Je snahou o zachycení těchto sil bezprostředněji, příměji než prostřednictvím dějů a příběhů nebo dramatických konfliktů.

Vyzdvihování lyrismu jako nového prvku v dramatickém umění přivedlo Čapka do drobné polemiky s J. Kodíčkem, který viděl v lyrismu něco, co odporuje tomu, čím musí být drama především naplněno, tedy jeho dramatičnosti. Tato kontroverze vypovídá o odlišném názoru na obrodu dramatu, ale na druhé straně je zřejmé, že se zde konfrontují dvě různé cesty k témuž cíli, kterým u obou mladých kritiků bylo drama moderní v tom smyslu, že zpředmětní současnou dobu a její moderní životní rytmus. Čapkova koncepce lyrického dramatu, jakkoliv stavěná radikálně zejména proti novému klasicismu, je integrální a v jistém smyslu typickou součástí jeho hledání nové modernosti jako hlavního úkolu, který dává své kritické činnosti od roku 1912. Je jí na jedné straně zvýrazněním novosti tohoto lyrismu jako hodnoty samy o sobě, na druhé straně pojetím lyrismu v jeho funkci poznávací. To dramatické a divadelní kritiky spojuje velmi úzce s literárními kritikami z téhož období.

⁸⁶ TÝŽ. „Několik nových dramát francouzských“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 110-113, 215-218 2. půlročník, 1913, s. 69-73, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 284-297. Citát ze s. 289.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 291-292.

⁸⁸ TÝŽ. „Émile Verhaeren: Héléne de Sparte“; *Česká revue*, 1912-1913, s. 125-127, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 225-228. Citát na s. 227.

V základu vši Čapkovy kritické činnosti totiž stojí jedna důležitá představa, kterou nejpřesvědčivěji formuloval ve skryté polemice se Šaldovou koncepcí tvůrčího činu a jeho personálním pojetím kritiky: umění podle Čapka není založeno jen na sebevyjádření uměleckého subjektu; naopak tvůrčí duch „obrací se ke skutečnostem, aby je poznával a aby je konečně přeměňoval“⁸⁹. Z této představy pak bere svou výbavu Čapkova konkrétní kritická praxe, když se obrací proti dílům dřívějších vývojových období nebo když naopak oceňuje díla, která se podílejí na vytváření moderní literatury. *Poznávání* – jak jsme viděli – stojí také v samotném základě koncepce lyrického dramatu; je navázáno principiálně na skutečnost přímo přítomnou, na současné životní síly. Přitom je podstatné, že poznávání, zažívání je také stavěno jako protiklad k popisování a napodobování, což jsou charakteristiky umění překonávané etapy. V tomto jejím specificky poznávacím charakteru, tedy ne toliko v pouhém jejím přiklonění se k současnému životu, spatřuje Čapek podstatnou odlišnost nové literatury od literatury dřívějších etap (především od literatury realistické a symbolistické). Na úvod článku o moderní francouzské poezii vyostřil právě v tomto smyslu rozdíl mezi poezií symbolistů a poezií moderní: symbolistům šlo jen o nuanci a hudbu, přitom „hudba nemluví, není poznáním a nemá nic skutečného“. Do kontrastu postavil W. Whitmana (jenž byl spolu s Verhaerenem považován za průkopníka moderní literatury všemi příslušníky mladé generace) a charakterizoval jej též jako člověka, „jenž postaven mezi všechny věci na světě s úžasem a intenzivní chutí vše poznává na své vlastní oči a po svém rozumu zcela nově“⁹⁰. Tento obraz moderní literatury jako poznávání současného světa se v různých obměnách vine Čapkovými recenzemi jako červená nit již od prvního výrazného referátu nového období – od recenze *Anthologie de L'Effort* (květen 1912). Zde se ještě dost nejasně hovoří o posouvání představy krásy „z intimity na jiné životní obsahy, řekněme na obsáhlejší nebo rušnější“ a poměr básníka ke světu je tu vyjádřen také zatím snad záměrně neurčitými a vágními slovy⁹¹ o tom, že „nastupuje v nás vůbec širší způsob, ba snad i jiné formy nazírání“⁹². V době vrcholících bojů o nové umění v roce 1913 už nacházíme v jeho recenzích formulace výraznější a zároveň polemicky vyhocenější. Současně je v těchto vrcholných textech předválečného literárního kvasu zdůrazněna představa, že moderní literatura ve svém poznávání a zažívání světa tvoří protějšek tohoto moderního světa a sil, které v něm působí. A to v tom smyslu, že je překlopením těchto sil, jejich paralelou. V referátu o Krejčího románu *Červenec* je to vyjádřeno takto: „V nejlepších z těchto [moderních – pozn. M.T.] románů cítíme *direktně* se projevovati velikou hnací sílu poznávání, vynalézání, luštění a experimentování, všech tvořivých intelektuálních funkcí, tak příznačných pro tuto dobu.“⁹³ V následné polemice se Šaldou pak potvrdil, že úkolem moderní literatury je, aby „se ve

⁸⁹ TÝŽ. „K nejmladší německé poezii“; *Přehled* 12, 1913, s. 104-105, 127, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 338-342. Citát ze s. 339.

⁹⁰ TÝŽ. „Moderní lyrika francouzská“; *Lumír* 41, 1913, s. 366-370, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 302-306. Citát s. 302.

⁹¹ Na to, že Čapek ve svých textech v tomto období volil záměrně otevřené formulace, poukazuje M. Pohorský (1984: 647). Upozorňuje na to, že „byly vratké a zranitelné, když trpěly neurčitostí, a to zejména v koncepci pozitivních představ“.

⁹² ČAPEK, K. „Anthologie de L'Effort“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 232-235, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 194-200. Citát na s. 200.

⁹³ TÝŽ. „František Václav Krejčí: Červenec“; *Přehled* 11, 1913, s. 773-774, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 324-326. Citovaná pasáž na s. 324. Zvýraznil M.T.

vnitřním světě vyrovnala oné zevní expanzivnosti moderního člověka“.⁹⁴ Tak se z nového poznávání rodí nová krása, nezvyklá, jiná než krása „stará“, „uhlazená“.

Vidíme, že tak jako u Langera leží coby znak modernosti bezprostřední poznávání života, podobně u Čapka je modernost úzce navázána na poznávání světa. Současně vidíme, že u Čapka je tento element nové modernosti dále rozvinut ve dvojím směru: jednak k vyhocenému prezentismu (svět k poznávání a zažívání může být jen a jen svět současný), jednak k představě, že toto poznávání života básníkem je paralelou ke způsobu, jakým si moderní člověk osvojuje svět, jak technikou a vědou zmáhá přírodu. Tento požadavek interiorizace současného života v literárním díle ne ve smyslu jen nových látek a námětů, ale především ve smyslu korelace dynamiky a osobitého rytmu moderní doby je jedním z nejdůležitějších v programu předválečného mládí. Nejde tedy pouze o poznávání nového, ale také o nový typ poznání. Uplatnění tohoto širě sdíleného postulátu v praktické literární kritice se však děje jen ztěžka a nepřesvědčivě. K. Čapek jako jediný dokázal tento požadavek přetavit ve skutečný základ literárněkritického soudu. Děje se tak v celém trsu požadavků, jako jsou pozitivní poměr ke své době, pojmání života a světa jako neohrazeného proudu skutečností, hybnost a dynamika jako protiklad vši statickosti a neměnnosti. V tom všem se realizuje zkoumání poznávací schopnosti literárního díla k současným životním silám. A právě zde, v tomto zvláštním poznávání, jež je spíše zažíváním moderního života v jeho komplexnosti, rodí se nový lyrismus, jež Čapek vidí nejen jako cestu k obrodě dramatu, ale který chápe nejobecněji jako zdroj vnitřní energie moderní literatury (srov. POHORSKÝ 1984: 646).

Zmíněné představy tvoří na jedné straně kritickou výbavu k negativní kritice děl odkazovaných do minulosti, na druhé straně jsou metodou hledání moderních projevů v literatuře. Přitom je podstatné, že většina literárních referátů v období od jara 1912 do počátku roku 1914 je věnována onomu pozitivnímu hledání modernosti místo negativnímu. Tuto negativní část reprezentují v zásadě dva texty, oba ovšem značné důležitosti: posudek nového překladu *Paní Bovaryové* Gustava Flauberta a již zmíněná recenze *Července* F. V. Krejčího. Oba uvedené texty byly v literatuře několikrát komentovány zejména v souvislosti s Čapkovou polemikou s F. X. Šaldou, jíž stojí na počátku. V téže souvislosti si jich všímáme i zde v kapitolách věnovaných programovému úsilí mladé generace. Pomineme-li toto jejich patrně záměrné, až provokativně, zpolemičtění, zůstávají nám tyto dva referáty jako příklady uplatnění Čapkových modernistických kritérií. Flaubert je odmítnut proto, že „současnost neposkytla mu nic, co by přijal jako kladnou pravdu“, a místo toho se uchýlil k literatuře jako nečasové a absolutní hodnotě.⁹⁵ Čapek tedy interpretoval Flauberta jako umělce, který stojí svým dílem, ale také svým vlivem na literaturu (na nějž Čapek asi především myslel) v přímém protikladu modernímu duchu, jež v téže době na jiném místě viděl projevovat se „v dění a uskutečňování se, nikoli v chef-d’oeuvrech“.⁹⁶ V kritickém posouzení *Července* je jako hlavní negativum viděno ne odklonění od své doby, ale to, že se romanopisec soustředil

⁹⁴ TÝŽ. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *op. cit.*, s. 335.

⁹⁵ TÝŽ. „Gustav Flaubert: Paní Bovaryová“; *Přehled* 11, 1913, s. 583-584, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 307-310. Citát na s. 308.

⁹⁶ TÝŽ. „Moderní lyrika francouzská“; *op. cit.*, s. 306. Ne náhodou je pojem „chef-d’oeuvru“ takto vybavený negativními konotacemi použit hned na úvod flaubertovského referátu jako jedna z charakteristik *Paní Bovaryové*.

na zúžený, v podstatě svými východisky limitovaný obraz národních problémů, a tudíž nedokázal přes všechnu snahu postihnout skutečné síly, které působí v českém národě.⁹⁷

Pozitivního úkolu hledání moderních proudů v literatuře se Karel Čapek zmocňuje, jak již bylo řečeno, poprvé v referátu o *Anthologii de L'Effort*. Již v této recenzi (jež je ovšem z velké části spíše programovým článkem o verslibrismu) je in nuce obsaženo mnoho z charakteristik nového obsahu lyriismu. V základu už zde stojí právě onen nový poměr ke světu – „jakési dychtění“, „prudké vyrovnávání nových představ s novým životem“⁹⁸ – jako pramen nové lyriky. Moderní poezie se tímto svým poměrem ke světu zbavuje intimity symbolistické lyriky, není dále pouhým výrazem individua, ale objektivizuje se jakožto výraz (objektivních) životních sil. S tím souvisí nová prozódie nové lyriky, která je přizpůsobena „novým básnickým obsahům“. Rozdíl mezi tradiční prozodií a volným veršem nové poezie interpretuje Čapek jako rozdíl mezi principem pravidelnosti, na němž jsou postaveny dosavadní prozodické útvary a pravidla, a „principem změny a pohybu“. Podřízení se jen principu změny je jednou z nejpodstatnějších vlastností moderní poezie: není už sevřená do pravidelných útvarů, definitivní a „končitá“ nebo dokonce mechanická, zkrátka není tísněna žádnými vnějšími pravidly a požadavky. Naopak je otevřena všem životním obsahům a tématům, a proto je dynamická a měnivá, nikdy klidná. Zásadní přitom je, že všechny tyto charakteristiky nesměřuje Čapek pouze k vymezení odlišnosti volného verše moderní poezie od starších metrických útvarů. Současně si totiž uvědomuje, že tento zákon, který přeměňuje formu lyrického básnictví, zasahuje „hluboko do samotného pojímání poezie“. Už zde, v květnu 1912, kdy mnozí jeho generační druhové zůstávají pod vlivem novoklasicismu s jeho formovým dogmatismem, Čapek probojovává moderní poezii „ve smyslu symfonickém“.⁹⁹ Touto formulací je myšlena polytematičnost moderní básně: „řada motivů (v předpokladu nekonečná) rozvíjí se v sobě i případně proti sobě a prostupuje se volně ve sledu změn“.¹⁰⁰

Polytematičnost se mu stává jedním z podstatných pozitivních rysů nové lyriky, představuje mu výraz nekonečných možností moderní poezie jak z hlediska formální výstavby, tak z hlediska tematického: je mu zpředmětněním života jako onoho širokého proudu, jak o něm hovoří programové texty předválečné moderny, tedy života v jeho komplexitě a pluralitě. Je rovněž výrazem otevření se básnictví všem realitám světa. To se Čapkovi zdá být také v příkrém protikladu ke starším básním, které jsou rozvinutím jen jedné myšlenky nebo nálady nebo citu. V recenzi Apollinairových *Alcools* ukázal onen vztah zrcadlení mezi životem a polytematickou básní na konkrétním díle: „[...] jest to nerozdělené proudění obsahů nespojených, jež se náhle vynořují, prostupují a zanikají, tak jako nejvniternější život sám není ani rozdělování, ani spojování.“¹⁰¹ Není potom náhodné, že Čapkův převod Apollinairova *Pásma* se stal doslova součástí české literatury, a to nejen svou kongeniálností, ale především latentní programovostí tohoto překladu (viz GARFINKLE 2003).

⁹⁷ TÝŽ. „František Václav Krejčí: Červenec“, *op. cit.*, s. 324-326.

⁹⁸ TÝŽ. „Anthologie de L'Effort“, *op. cit.*, s. 196.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 199.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ TÝŽ. „Guillaume Apollinaire: Alcools“, *Přehled* 12, 1914, s. 271-272, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 356-358. Citát ze s. 358.

Oceňování polytematické, „symfonické“ poezie je ovšem jen jedním z projevů Čapkova zkoumání poznávací potenciality literárního díla vůči modernímu životu, jež jsme určili jako nejobecnější kritérium jeho kritické práce od roku 1912. Jeho kritiky jsou zcela prostoupeny hledáním pozitivního poměru ke své době v uměleckých dílech, jsou zkoumáním a oceňováním těch děl, která se místo k intimním problémům obracejí ke světu, ke skutečnosti. Právě to se opakuje s největší pravidelností jako nejzákladnější axiom v jeho kritikách: moderní je to dílo, které se dotýká skutečnosti, přítomného života. „[...] mnohdy stačí, že básník s naivním úžasem poznává nové, silné obsahy moderního století, města, stroje, pokroky a nesmírnou hromadnost lidí.“¹⁰² Prézentismus, programový požadavek příklonění se k soudobé skutečnosti, se tak v kritické praxi Karla Čapka stává významnou složkou kritického soudu, přijetí své doby je neoddelitelnou součástí poznávacího potenciálu uměleckého díla.

Chápání moderního umění jako specifického (a nového) způsobu poznávání skutečnosti je v kritické praxi nejzákladnějším postulátem, neoddelitelně spojeným s axiomem pozitivního vztahu k soudobé skutečnosti. Tento koncept má kubistické kořeny. Z výtvarných teorií, především opět z kubismu přejímá Karel Čapek i obecný požadavek tvárného úsilí, vůle k formě, kterým doplňuje chápání moderního v literatuře. Formová ekonomie byla tím, co oceňoval jakožto moderní na novoklasicismu, i když se vůči němu vymezil již negativně. Čapek této vůli k formě rozumí v kubistickém smyslu jako vytvoření literárního díla coby nové reality, která se řídí jen svými vlastními zákony, není pouhým napodobením vnějšího světa. Toto chápání formové práce a pojetí uměleckého díla jako svézákonného je programovouází, na které se sešli všichni příslušníci předválečného mládí. Ovšem Karel Čapek jako jediný se pokusil tento programový postulát, tak samozřejmý v oblasti výtvarného umění, uplatnit nejen jako heslo, ale jako skutečné kritérium *literární* kritiky. V jeho kritické praxi hraje důležitou roli v tom, že tvoří vrchol pomyslné triády kritérií modernosti, že doplňuje základní měřítko novosti a specifického poznávacího vztahu k soudobému životu o požadavek *tvaru*, který byl zcela nesouměřitelný s požadavkem *stylu* v té podobě, v jaké byl běžný v soudobé kritice (Šalda, Marten).

V programových snahách a kritikách předválečné literární moderny je patrná snaha jakoby se přiblížit výtvarnému umění v autonomii uměleckého díla, je to ovšem snaha spíš ideální než snadno realizovatelná, jak sdostatek názorně ukazuje kritická činnost J. Thona. Je to ovšem dáno jiným materiálem slovesného umění. V tomto kontextu je pak pochopitelné, že kritérium formové vůle jakožto v jistém smyslu nejvyšší kritérium takto chápané modernosti klade Čapek ve svých kritikách vesměs jako kritérium nenaplněné, jako „nesplněný úkol“¹⁰³. Je tomu tak v přehledovém článku *Moderní lyrika francouzská*, jakož i v obdobném přehledu mladé poezie německé. U mladých básníků dvou nejvýznamnějších evropských literatur vidí, že zatím nejsou schopni dosáhnout „nového formálního zaostření“ nebo že tato poezie „nedostupuje toho, aby ji [skutečnost – pozn. M.T.] přeměnila ve formu, a omezuje se na intenzitu bezprostředního výrazu, což je jen první polovinou pravého básnického pochodu“¹⁰⁴. Co tady Čapkovi na dílech, jež jsou mu jinak příklady moderní literatury, chybí, je

¹⁰² TÝŽ. „Moderní lyrika francouzská“, *op. cit.*, s. 305.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 306.

¹⁰⁴ TÝŽ. „K nejmladší německé poezii“, *op. cit.*, s. 341.

konstrukce. Způsob, jakým argumentuje nad soudobou německou lyrikou, nás odkazuje jednoznačně k tvůrčímu postupu kubismu: prvotní analýza je u kubistů vždy doplněna a dovršena syntézou, konstrukcí nové reality z prvků poznávané životní reality. A právě ve zmíněné Čapkově kritice vidíme, že posuzovaná díla charakterizuje tím, že jsou jen „destrukcí, rozhozením hrubých materiálů, vyhrnutím brutálních senzací“, avšak onoho druhého stupně, fáze konstrukce svézákonné umělecké reality zde, stejně jako v lyrice francouzské, dosud není dosaženo.

Toto kritérium „formové vůle“ funguje v Čapkově kritickém díle jako požadavek jen na velmi obecné úrovni; jako požadavek fundovaný daleko spíše programem než odvozený z umělecké praxe. Vedle tohoto požadavku totiž není Čapek schopen postavit pozitivní představu jeho realizace, zůstává tak jen oním „úkolem“, jehož řešení není patrně zřejmé ani samému kritikovi. Ve zmíněné stati o francouzské lyrice nakonec napsal: „[...] jistě *volný verš*, jenž je dnes přirozeným a nejlegitimnějším projevovacím prostředkem moderních básníků, není definitivním rozluštěním formového problému poezie“ – a dále: „Po několika letech bude snad kdekdo psát volným veršem; ale že tím nebude zaručena lyrika vpravdě moderní, je pravděpodobno už dnes.“¹⁰⁵ Formové problémy moderní lyriky je třeba podle něho řešit jako problém slova a rovněž „konstrukce nebo vazby myšlení“ (v tom charakterizuje formový úkol poezie podobně jako Langer). Jistou cestou v tomto ohledu se zdá být ona „symfonická“, tedy polytematická poezie, jak ji vidí třeba u Apollinaira, ale Čapek ani tuto ani žádnou další možnost nenabízí *verbis expressis* jako řešení formových problémů moderní lyriky. Souzní to s celkovou vágností a neurčitostí mnohých jeho programových prohlášení a zároveň je to projevem jeho otevřenosti všemu, co přinese budoucnost. Stejně jako mnohé další otázky nové modernosti v literatuře, i otázku nového tvaru lyrické poezie tak odkazuje kritik k budoucímu řešení. Tento (tj. programový) postoj zatím brání tomu, aby zmíněné kritérium mohlo fungovat v kritické praxi jako užitečné a pozitivní měřítko.

Miloš Pohorský (1984: 648) soudí, že polemika se Šaldou měla mj. jeden důsledek pro Čapkovu kritickou činnost: jeho „mladistvý elán se pozastavil“. Skutečně si lze všimnout, že po velmi plodném roce 1913 otiskl v následujícím půlroce (do vypuknutí války) kromě předmluvy k Neumannově *Knize lesů, vod a strání* a jednoho polemického článku o volném verši toliko jedinou literárněkritickou statí – referát o Apollinairových *Alkoholech*. Většinu svého zájmu věnoval výtvarnému umění a filozofii (to souvisí s pokračujícím univerzitním studiem a tématem jeho disertační práce). Právě článek o Apollinairovi má – i v důsledku své osamocení – značnou důležitost, a to tím, že naznačuje další vývojové možnosti Čapkova kritického díla směrem k opuštění vyhraněné programovosti kritiky. Svou úvahu o Apollinairových verších, jež konvenovaly kritikově představě symfonických básní, končí Karel Čapek slovy: „[...] ale nejhlubším zájmem zůstává tu vždy sama osobnost autorova, čistý lyrický hlas její subjektivity, její smutek, jež sdílí jakási citlivka v nitru každého z nás.“¹⁰⁶ Vedle toho můžeme postavit slova, která napsal jako nepřímou polemiku se Šaldou o tom, že v moderní poezii je pojetí individuality „jakoby absorbováno pojetím světa“¹⁰⁷ (tedy

¹⁰⁵ TÝŽ. „Moderní lyrika francouzská“; *op. cit.*, s. 305.

¹⁰⁶ TÝŽ. „Guillaume Apollinaire: Alcools“; *op. cit.*, s. 358.

¹⁰⁷ TÝŽ. „K nejmladší německé poezii“; *op. cit.*, s. 339.

subjekt je upozaděn ve prospěch objektu). Proti jinde programově hledanému stylu jako výrazu doby zde stojí sama osobnost jako to, co „stojí za poznání“. Je a není to protiklad.

Když O. Králík (1972: 17) napsal, že „skoro nikdy Čapek nezařazuje autora do škatulky ismů, jde pravidelně k jeho nejosobnější notě a tu dovede odkrýt opravdu neomylně“, je to velmi přesná charakteristika Čapka literárního kritika v té podobě, která vykrystalizovala až později. Právě článek o Apollinairovi naznačuje cestu k takovému pojetí literární kritiky. Ovšem říci, že tímto referátem se otevírá nějaká nová etapa v Čapkově kritickém díle, nám brání nejen izolovanost tohoto textu, ale především několikaletý hiát, který zeje mezi texty z počátku roku 1914 a dalšími literárními kritikami, které začíná Čapek tisknout až od konce roku 1917 v *Národních listech* a *Národu*. Apollinairovský text můžeme ovšem také chápat jako vyhocení nebo domyšlení tendence přítomné v Čapkově kritickém myšlení minimálně od roku 1912. Ve všech kritikách z tohoto období je velmi zřetelně přítomný programový aspekt, a to ve dvou podobách. Jednak jako programová manifestace často s polemickým podtextem; namnoze větší část kritického textu zabírají programové úvahy s posuzovaným dílem spjaté jen velmi volně. (Např. recenze Krejčího *Července* je ve své první polovině úvahou o charakteru současného románu, úvodní pasáž referátu o Romainsově *Vojsku ve městě* je zase ve skryté polemice se Šaldou reflexí problémů „tvůrčího činu“ a recepce cizích vlivů v české literatuře, atd.) Vedle toho se programový charakter recenzní praxe obráží jako sám zřetel nové modernosti, uplatňovaný prostřednictvím výše analyzovaných kritérií. Celé Čapkovo kritické dílo v období bojů o nové umění je přímo pokusem konstruovat literární kritiku moderní a modernistickou. Ale je důležité rozlišit takto pojatou programovost (otevřené modernosti) od aplikace jakékoliv umělecké teorie. Ani kubismus, který se na rozhraní let 1913 a 1914 stává Čapkovi jako výtvarnému kritikovi v podstatě synonymem pro moderní umění, není chápán jako nějaká závazná teorie a jeho výrazný vliv na konstrukci modernistické literární kritiky je spíše v rovině inspirace kritérií a metody kritického soudu (ani tomu jinak nemůže být). Čapek soustavně odmítal absolutizaci jakékoliv umělecké teorie, ba „upíral jakékoli teorii závažnost“ (KRÁLÍK 1972: 20). Přímou napsal, že „spontánní tvořivost je v umění vším a teorie nemůže jí vésti“.¹⁰⁸ Mnohé „ismy“ přitom chápe jako formulace víry umělce nebo směru jeho snažení, jež mu dávají jistotu, jako „formulace vůle“.¹⁰⁹ Typicky se tento přístup projevuje kupř. ve zmíněném referátu o Romainsově dramatu, kde Romainse označuje za „jediného unanimitu“ – v polemice se snahou vykládat unanimitismus jako jednu z teorií moderního umění.¹¹⁰

O. Králík (ibid.) soudí, že tento postoj k teoriím je produktem jeho snahy osvobodit člověka z okovů kolektivity (což je také polemika s Durkheimem), nedopustit „jakékoli násilí na aktuálním životě člověka“. Avšak Čapek v době zápasů o nové umění není zdaleka takovým jasným individualistou, jak jej Králík líčí. (Možná stojí za zmínku, že polemiku s Durkheimovou sociální filozofií tiskne Čapek až v únoru 1914, tedy přibližně ve stejné době jako recenzi *Alkoholů*). V polemice se Šaldou vedle toho napsal: „V literatuře zbytečně utkvělo mínění, že individuální city, vášně a bolesti, že nitro jedinečné osobnosti je něco

¹⁰⁸ TÝŽ. „Teorie umění. Konrad Fiedler: Schriften über Kunst“; *Volné směry* 17, 1913, s. 85-87, též in idem: *OUKI*, op. cit., s. 244-249. Citovaný pasus na s. 245.

¹⁰⁹ TÝŽ. „Několik poznámek k moderní literatuře“; op. cit., s. 333. V.t. TÝŽ. „Několik nových dramát francouzských“; op. cit., s. 297.

¹¹⁰ TÝŽ. „Několik nových dramát francouzských“; op. cit., s. 293-294.

hlubšího, krásnějšího a lidštějšího než hromadná hnutí [...].¹¹¹ V Čapkově myšlení o umění stojí základní iniciativa individua jistě vždy jako primum, avšak zároveň jako mluvčí nové modernosti rozumí tendenci moderní literatury směřovat od výlučného individualismu symbolistů a dekadentů k umění obecnému či sociálnímu (odtud se v jeho kritickém díle berou představy dobového stylu nebo onoho „obecného umění“). To, co v době zápasů o moderní umění existuje v Čapkově myšlení jako stálé napětí, se zdá v pozdější době, kdy vyhocená programovost z jeho kritické činnosti mizí, transformovat. A to směrem k posílení individualizace soudu, k onomu vhledu do tvůrčí duše básníkovy. Pokud tyto tendence jsou na počátku roku 1914 v jeho kritice naznačeny, zážitek světové války a také seznámení s pragmatismem muselo vést k jejich posílení.

Kritické dílo Karla Čapka přibližně od roku 1911 a zejména pak od jara 1912 představuje nejvýznamnější přínos předválečné mladé generace dobovému kritickému diskursu. Čapek se ze všech příslušníků předválečné moderny věnoval kritice nejintenzivněji, a to nejen kritice literární, ale vedle toho výrazně také divadelní a výtvarné. Kromě toho se – ač tuto svou roli výslovně odmítal – stal skutečným generačním kritikem a programovým mluvčím; rozsah jeho programotvorné publicistiky nemá mezi mladými rovnocenný protějšek (snad leda v textech jeho bratra Josefa, ty jsou ale přece jen zaměřeny spíše k problematice výtvarného umění než literatury). Význam Karla Čapka jakožto literárního kritika v tomto období však spočívá v první řadě v jiné věci: v tom, že jeho kritické dílo je pokusem o konstruování skutečně moderní a modernistické kritiky, o formulaci a především aplikaci kritérií, která by kotvila v programu nové modernosti. Tzn., že zde nejde toliko o prosté manifestování programu a jeho hesel (jak to vidíme u Neumanna), ale o jejich skutečně tvůrčí (tedy nikoliv jen mechanické, jak to vidíme zase u Thona) uplatnění v kritické praxi. Míra, v jaké se to děje v Čapkově předválečném kritickém díle, jej odlišuje od jeho generačních druhů.

(3.5.) Nejmladší z příslušníků předválečné moderny **JOSEF KODÍČEK** (1892-1957) pocházel z pražské asimilované židovské rodiny. Studoval pražské Akademické gymnázium, kde se seznámil s Karlem Čapek (VOJVODÍK 1990: 1), a posléze práva na pražské univerzitě, ale vysokoškolská studia nedokončil. Systematická Kodíčková kritická činnost počíná již v roce 1910 (v jeho osmnácti letech) téměř zároveň v časopise českožidovského hnutí *Rozvoj* a v *Přehledu*. V *Přehledu* se věnuje především divadelním recenzím a jen výjimečně zde publikuje články traktující výtvarné umění či architekturu, takřka vůbec zde netiskne kritiky literární. Hlavním divadelním referentem *Přehledu* přitom zůstává až do zániku časopisu; to s sebou nese samozřejmě povinnost referovat o velkém množství představení úrovně jen průměrné či podprůměrné: proto zde nacházíme množství jen velmi lakonických a veskrze popisných notic, které nemají žádný význam pro poznání jeho kritického názoru. Naproti tomu v *Rozvoji* Kodíček nebyl hlavním divadelním recenzentem ani hlavním literárním kritikem, tím byl po celou dobu Kodíčkovy spolupráce s listem (tj. v letech 1910-1912) Arne Laurin. Kodíčkovy články tudíž nejsou tak početné jako v *Přehledu*, i když i zde nalezneme mnoho jen prostě referujících příspěvků (třeba pravidelně o nových edicích v rámci *Knih dobrých autorů* aj.). Na druhé straně zde přece jen mohl uložit závažnější kritické soudy na adresu významných zjevů české literatury. I na stránkách

¹¹¹ TÝŽ. „Několik poznámek k moderní literatuře“; *op. cit.*, s. 336.

Rozvoje ovšem převažují příspěvky o divadle – než na počátku roku 1912 předal téměř zcela divadelní referát Ervínu Taussigovi –, ale poměrně významně jsou zastoupeny i literární kritiky, ať charakteru recenze, autorského medailonu nebo nekrologu. Jakkoliv v absolutním počtu jde přibližně pouze o desítku závažnějších příspěvků, dávají přece ve svém souhrnu určitou představu o Kodíčkově kritickém typu, jakož i o jeho myšlenkovém vývoji v tvůrčích počátcích.

Už samy počátky Kodíčkovy kritické činnosti ukazují sdostatek zřetelně, jaký typ kritika se zde rodí. Kodíček kritik je vzdálen vši snaze o kritiku jako úkol ve své podstatě vědecký, jak ji představuje skupina kritiků, kteří vystoupili na přelomu 19. a 20. století (Novák, Šimek, Fischer...). Zatímco jmenovaní kritikové navazují právě na vědecké aspekty kritiky 90. let, především ovšem na dílo F. X. Šaldy, Kodíček jakožto kritik je daleko spíš žákem Karáskovým, ač je to dosti paradoxní. Má poměrně blízko ke Karáskově ideji diletantní kritiky, i když samozřejmě jeho pojetí je dosti odlišné a rozhodně nesdílí Karáskova estetická východiska. Jestliže zde hovoříme o této příbuznosti, je hned od počátků zřejmé, že jde výlučně o *metodu* kritické práce. V roce 1925 otiskl Kodíček v *Rozpravách Aventina* soubor aforismů o kritice; čteme mezi nimi i tento: „Kritika jest sen věčnosti. Proto není vědou.“¹¹² Už v počátcích jeho kritické dráhy je tento názor pro něho samozřejmě pravdou, jejímž kontextem je poznání, že kritiku nedělá metoda, ale kritik, kritická osobnost, jež se střetává s uměleckým dílem, aby vytvořila jiné umělecké dílo: kritiku. Ne náhodou se už osmnáctiletý Kodíček v roce 1910 odvolává právě na Jiřího Karáska ze Lvovic, když nad *Penelopou* Angličana Williama S. Maughama konstatuje, že takové dílo mu jako kritikovi není dostatečně důstojným soupeřem. Úkol kritiky jako tvůrčího uměleckého procesu vidí mladý referent *Rozvoje* v tom, že se kritik dokáže postavit *proti dílu*, aby je překonal a domyslel (což je téměř citace z Karáskova programového článku o kritice diletantní) – ale musí jít o dílo, které je toho hodno.¹¹³

Opřeno o takovýto zásadní axiom, že kritika je svrchovaným dílem silné osobnosti, pro niž není důležité např. vzdělání nebo teoretická průprava, vyznačuje se už kritické dílo mladého Kodíčka razancí soudů, která je bude charakterizovat po celý autorův život. Není to tedy jen projev nějakého mladického radikalismu, ale symptom trvalého Kodíčkovy kritického ustrojení, když si už coby neznámý a začínající kritik dovolí prohlásit o dramatu provozovaném na prknech Národního divadla nejen, že by provozováno být nemělo, ale dokonce že by mělo být spáleno.¹¹⁴

Kodíčkovy kritické juvenilie nejsou ve znamení jakékoliv popisnosti, prostého deníkářského referentství bez názoru a bez invence, ale jsou opřeny o celkem jasná koncepční východiska a zřetelně zformulované pojetí povahy kritiky jako uměleckého žánru. V tom navazuje Kodíček plynule na velké kritické osobnosti devadesátých let. Nakonec první jeho kritické soudy přes jistou razanci nejsou příliš originální ani průbojné, ale naopak zcela zřejmě poplatné své době, dobovému kritickému diskursu, který je charakterizován určitou snahou o revizi devadesátých let, zejména jejich vypjatého individualismu.

¹¹² KODÍČEK, J. „Z kritikových zkušeností“; *Rozpravy Aventina* 4, 1925, s. 111.

¹¹³ TÝŽ. „William S. Maugham, Penelopa“; *Rozvoj* 4, 1910, č. 50, s. 4.

¹¹⁴ TÝŽ. „Činohra Národního divadla. Begův samokres“; *Rozvoj* 5, 1911, č. 10, s. 3.

První literární kritiky z let 1910-1911, pokud hodnotí dílo příslušníků generace devadesátých let, oceňují právě onen posun, který se v tomto díle odehrává: od negace k životnímu kladu, od umělecké výlučnosti ke skutečnému životu. Kritik kvituje pozitivně, že významní básníci devadesátých let všichni směřují „k jednotné harmonii, vykupující synthese“¹¹⁵, ať již jde o Machara, Sovu nebo Karáska v *Endymionu*. Např. v recenzi Sovových *Zápasů a osudů* hodnotí nejvyš, jakou „ohromnou cestu vzestupu“ k této sbírce absolvoval „nervosní pessimista let devadesátých“, jak vyzrál jako umělec. A to přesto, že jeho dílo nedává dosud „celou novou Víru“ jako tvorba Whitmanova nebo Březinova, a je tedy spíš jen příslibem a nadějí.¹¹⁶ Právě dílo Březinovo je Kodíčkově nejzřetelnějším příkladem vývoje k životnímu kladu, jednotě a kultu života. Básnické dílo největší osobnosti české literatury, za niž Březinu považuje, vidí jako stále zrání: od pesimismem a vlastní bolesti nasycené prvotiny *Tajemných dálek* přes „úžasný proces odegoisování, sebepřemožení“ v druhé sbírce až po vrchol celého díla, *Ruce*, jež hodnotí jako „veliký dionyský výkřik“ po „díle jednoty“, ztotožnění s celým lidstvem. Březinu vidí Kodíček stát po boku Walta Whitmana jako největší naději pro přítomnost, neboť právě tyto dva básníci, byť každý trochu jiným způsobem, došli k „nejvyššímu přitakání“.¹¹⁷

Vrcholem vyhledávání kladu a nadindividuálních hodnot v soudobé české literatuře je do jisté míry článek k 60. narozeninám Aloise Jiráska. Ačkoliv ještě před časem nepovažoval třeba jeho *Vojnarku* vůbec za důstojnou svého kritického ingenia, nyní Jiráskovo dílo dokonce bere v ochranu proti útokům Moderny. Právě tento jiráskovský text je nejlepší demonstrací kritické metody mladého Kodíčka, ale i jeho názorů, které jsou tak poplatné vládnoucímu diskursu. Velmi zajímavý je i tím, že jej můžeme číst jako paralelu k časově blízkému textu, který napsal u stejné příležitosti F. X. Šalda do *Noviny*. Stejně jako Šaldův článek je překvapivý v kontextu kritikova díla svým oceněním Jiráska (až se někdy pochybovalo, že je autorem skutečně Šalda), tak Kodíčkově uznání Jiráskových nadčasových kvalit je přinejmenším v nesouladu s dosud projevovaným míněním o jeho divadelních hrách.¹¹⁸ Důležité – jak řečeno – je především východisko této poklony Jiráskovi. Tímto východiskem je „usmířený klid“, „blažená jistota olympská“: „Nestotožniti se v tento den s tolika plesajícími srdci, bylo zameškati příležitost ke krásné duševní sensaci: jásavému stotožnění se s tisíci. A jen v takové chvíli mohl jsi dospěti k přitakajícímu stanovisku, jež zjevilo ti, že nejen oni bouřliví revolucionáři myšlenky, kteří kácejí modly a přehodnocují hodnoty, jsou hodni lásky a vděčnosti, že však i oni úsměvní učitelé lidu, klidní mužové tradice, národní spisovatelé jsou nanejvýše kladnými kulturními typy.“¹¹⁹ Zde je demonstrována sama podstata Kodíčkovy kritické metody, kterou je soud silné osobnosti: tato osobnost ovšem může své názory z různých důvodů měnit a přehodnocovat. Takže i když je kritika psána z pozice vystupňovaného sjednocení s národním kolektivem milujícím svého mistra, není psána vůbec objektivně, ale o to více subjektivisticky, o to více se dostává do popředí kritický subjekt, který soudí ze sebe. Sám se staví jako suverén proti dílu Jiráskovu, sám ho zmáhá a zhodnocuje; Kodíček v jiráskovském jubilejním článku dává nahlédnout čtenáři do své

¹¹⁵ TÝŽ. „Otokar Březina“; *Rozvoj* 5, 1911, č. 11, s. 2-3.

¹¹⁶ TÝŽ. „Sebrané spisy Ant. Sovy I“; *Rozvoj* 4, 1910, č. 9, s. 7.

¹¹⁷ TÝŽ. „Otokar Březina“; *op. cit.*

¹¹⁸ Srov. recenzi Jiráskovy *Vojnarky*: KODÍČEK, J. „Vojnarka Aloise Jiráska“; *Rozvoj* 4, 1910, č. 45, s. 3.

¹¹⁹ KODÍČEK, J. „K jubileu Aloise Jiráska“; *Rozvoj* 5, 1911, č. 34, s. 1.

„kritické dílny“: předvádí své jednotlivé úvahy, myšlenkové postupy, bere si ho téměř jako svědka ke svému přehodnocení Jiráskova významu v české kultuře.

Přehodnocení Jiráskova vkladu se děje v Kodíčkově kritice ve stejném duchu jako ve zmíněném článku Šaldově a je plně v soulase s hledáním nadosobních hodnot (a překonáváním individualismu) v soudobé kritice. Jednou z forem tohoto nadosobního je Kodíčkově vedle Březinovy víry v bratrství všech lidí, jež chápe v podstatě socialisticky, také tradice. Tradici především a její význam v kulturním životě a vývoji národa představuje Alois Jirásek. Takto v roce 1911 apostrofuje Josef Kodíček Aloise Jirásku při příležitosti jeho šedesátých narozenin: „Drahý oslavenče, ctíme vás jako kypřitele půdy našich širých polí, do kterých budoucí příchozí bude moci zasít sémě, aniž bude mu zorávatí půdu znovu od tvrdých počátků.“¹²⁰ Variací téhož přístupu je Kodíčkův medailon českožidovského povídkáře Vojtěcha Rakouse.¹²¹

Odvrat od umění individualistického, typického pro 90. léta, je Kodíčkem pojímán především jakožto „sebepřemožení“. Toto slovo se objevuje v jeho kritikách ve sledovaném období několikrát a míní se jím nepodlehnutí vlastním osobním bolestem, pocitům, dojmům, ale naopak jejich přetavení, zformování v umělecké dílo. Je zde vedena úzká souvislost: překonání čistě osobního se děje nejen na rovině hodnotové či filozofické, ale rovněž na úrovni formální výstavby literárního díla. Toto sebepřemožení má tedy dvojí dimenzi. Ovšem i vzývání formové kázně je plně v souladu s převažujícím kritickým názorem autorů starší generace a neznamena žádný osobitý příspěvek. U Kodíčka nejde snad přímo (jako ostatně u nikoho z mladých) o adopci novoklasicismu jako směru. Naopak k němu, konkrétně k jeho snaze obnovovat italskou renesanční novelu v „severských“ literaturách, projevil značnou rezervovanost.¹²² Avšak dobově příznačné hledání pevnějšího tvaru je v jeho raných kritikách výraznou linkou, a způsob, jakým se děje, opravňuje uvažovat o určitém vlivu myšlenek nového klasicismu, který byl generačně obecný. I v posudcích básnických nebo prozaických děl je Kodíček ovlivněn konceptem absolutního dramatu, klade na stavbu básnických knih podobná měřítká, jimiž měří drama. Vidíme zároveň, že v kategorii „sebepřemožení“ je také naznačena, ba otevřena cesta k jednomu ze základních fundamentů uvažování předválečné moderny o uměleckém díle: k pojetí díla jako utvořeného, umělého, jako nové reality.

Už na Sovových *Zápasech a osudech* Kodíčkově velmi vadilo, že sbírka není dobře zkomponována, že v ní nachází „řadu střípků, odlétnuvších předčasně z dílny básníka“, které knihu zbytečně disharmonizují.¹²³ Nejjasněji zformuloval tuto dimenzi onoho „sebepřemožení“ v posudku povídkové knihy Jiřího Mahena *Díže*. Od konstatování amorfnosti, pomotanosti Mahenových próz, jež se stávají v recenzovaném souboru nesnesitelnými pro četbu, dospívá k charakteristice jejich autora jakožto „básníka chaotického“. Mahen podle něj předkládá jenom materiál, který teprve měl umělecky zpracovat, zmocí, „neboť právě z chaosu a mlh, do nichž uvádí vás p. Mahen, má umělec teprve tříditi, tvořiti, stylisovati, vybírati. Je přece předpokladem umění logický výběr, přísné

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ KODÍČEK, J. „Českožidovský povídkář“; *Přehled* 9, 1911, s. 266-267.

¹²² TÝŽ. „Matteo Bandello: O mladé vdově a šlechtici“; *Rozvoj* 6, 1912, č. 7. s. 6. Zajímavostí je, že překlad této knihy pořídil Ervín Taussig (pod pseudonymem Otto Kirchner).

¹²³ TÝŽ. „Sebrané spisy Ant. Sovy I“; *op. cit.*

třídění, lidské sebepřemožení“.¹²⁴ Umění je zde ztotožněno s vůlí po formě a tvaru, se stylizací. Souvislost Kodíčkových kritických názorů se soudobou kritickou praxí ukazuje nejlépe právě pojem stylu, stylizace, jež se v závěru článku hned třikrát v různých slovo tvorných podobách zopakuje. S tímž pojmem ve stejné době hojně pracuje F. X. Šalda a náplň, kterou mu dává, a závažnost, kterou mu přisuzuje, jsou v podstatě totožné jako u Kodíčka.

V posledním roce svého přispěvatelství v *Rozvoji*, jak už bylo uvedeno, přenechal Kodíček část svého úvazku Ervínu Taussigovi. Z Kodíčkových literárních kritik publikovaných zde v r. 1912 mají význam zejména recenze Theerových *Úzkostí a nadějí* a nekrolog za Jaroslavem Vrchlickým (původně přednáška). Práce z tohoto roku ukazují určité posuny akcentů a proměnu kritických měřítek, která vyvrcholila posléze v roce 1913. Směr těchto posunů nám může ukázat i srovnání theerovské recenze z počátku roku 1912 s druhou recenzí téže básnické sbírky, kterou Kodíček otiskl v roce 1913 v *Lumíru* v rámci článku *Z nové poesie*.

Můžeme s určitou mírou zjednodušení říci, že kritická měřítka mladého kritika postupně získávají civilistickou fakturu. Zatímco první recenze *Úzkostí a nadějí* se soustředí ještě hodně na otázku básnickovy tvůrčí kázně a na kompozici sbírky, jež je provedena „s tvrdou přísností“, článek v *Lumíru* věnuje mnohem více pozornosti tomu, jak je básník mocen překlenout dualismus člověka přechodní doby. Nad požadavky přísné formové kázně a stylizace a nad hledáním něčeho nadosobního začínají získávat vrchu požadavky civilnosti, otevřenosti své době. V roce 1911 jsme viděli Kodíčka sklánějícího se pod dojmem takřka národní jednoty před Jiráskem a velebicího mistra jako *kypřitele půdy*, na něhož lze navazovat. V roce 1913 už kritik odmítá navazovat na cokoli, co bylo. Vidí před modernisty „širé, nové, nezorané pláně“, „k nimž se přihlásiti znamenalo přihlásiti se k novému drsnému barbarství“. Požadavek nové doby je tady zformulován jednoznačně: „doba musí rozlomit pouta předaných dědictví, z nichž mohlo by zroditi se jen skleníkové antikvitní paumění.“¹²⁵ Odvržení tradice je tu provedeno s razancí, jejíž vystupňování přinese záhy polemika s Novákovým manifestačním *Sestupem do podsvětí* a jež je charakteristická pro období zápasů o novou modernost.

Jinou funkci od roku 1912 postupně získává v Kodíčkových kritikách kategorie *života*. Jak jsme viděli, dosud byl příklon k životu znamením odklonu od individualismu, byl součástí cesty za nadosobními hodnotami. Nyní můžeme pozorovat, že cesta k životu je cestou explicitně k životu současnému, k žité přítomnosti. Postupně se tak i v Kodíčkově kritické praxi začíná uplatňovat jeden z pilířů programu předválečné moderny: přitakání k přítomnosti¹²⁶. Je zřejmé, že tento prezentismus je v rozporu s tradicí a přehodnocení kategorie života je jen rubem razantního odmítnutí tradice a navazování na dílo předchozích generací. Úzkou souvislost s tím má hodnota *civilnosti*. Už v první recenzi Theerových *Úzkostí a nadějí* z počátku 1912 oceňuje, že pro Theera je východiskem „život země“. Ten je Kodíčkově zpředmětněn třeba jízdou vlaku nebo ruchem přístavu. V recenzi z r. 1913 už ale přímo hovoří o „zcivilnění“ a „proměně látkové a sujetové volby“ jako tendencích, které jsou

¹²⁴ TÝŽ. „Jiří Mahen: Díže“, *Rozvoj* 5, 1911, č. 47, příl. s. LXXXXV.

¹²⁵ TÝŽ. „Z nové poesie“, *Lumír* 41, 1913, s. 217-218. Zvýraznil M.T.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 217.

typické pro moderní poezii, jež ji odlišují od tvorby předchozí generace a které můžeme nalézt už v Theerově sbírce.¹²⁷

Moderní fakturu získává Kodíčková kritika, když začíná do popředí stavět problematičnost moderního světa a jeho uchopení básnickým subjektem. Jde především o hledačský poměr moderního člověka (básníka) ke světu. Úzce to souvisí s odmítáním tradice a všeho, co je jednou dané. Současně to má zřejmou paralelu v kritickém díle Čapkově nebo Langerově. Právě nový vztah ke světu a životu je tak potvrzen jako jedno z nejzákladnějších a zároveň generačně široce sdílených kritérií. Kodíček nyní staví do popředí neodvozenost, osobitost, úsilí o nové spoutání všech protikladů světa. Při vši souvislosti, kterou se bezpochyby Kodíčkovy kritické názory z let 1910-1911 a z doby pozdější vyznačují, nelze nevidět významné posuny, které se v jeho myšlení o literatuře projevují v souvislosti s generačním formulováním programu nové modernosti. Zde jde o posuny, které bychom mohli simplifikovat jako cestu od „ladu“ k „neladu“, od vyzdvihování harmonizovanosti literárního díla k pochopení jeho zásadní vnitřní dynamiky, dané vůbec jeho moderním charakterem, povahou doby, již musí zvnitřnět. Používá-li stejně tehdy jako nyní i v posudcích knih básnické lyriky pojmu dramatičnosti, dříve šlo spíše o kompozici celého básnického díla a nyní, v roce 1913, jde o podstatu básnického hledění na svět, o svár protikladů a zároveň o vůli k jejich překonání, o požadavek postavit se k životní realitě zcela osobitě. Jde o odvrát od krásy jako uhlazené a předem dané ke kráse moderní, nezvyklé, vyzískávané „drsně, násilnický a tvrdě“¹²⁸ ze skutečností moderního světa. Je tak příznačně reflektována syntetičnost nového umění. Kodíčkem je tato syntetičnost a překonávání dualismu traktováno jednak jako vyzískávání umělecké formy z hmoty a přírody (Kodíček přímo hovoří o znásilňování), jednak jako sjednocení umění se životem. Umění „jest jen výrazem života“¹²⁹ – tím má být překonáno romantické pojetí umění jako něčeho stavěného mimo život, stejně jako popisný vztah realismu k životu.

V posmrtném ocenění Jaroslava Vrchlického zdůraznil Kodíček jeho sepětí se životem, jež v takové podobě je „nemožno problematikům přechodní doby“. Vrchlický je mu pochopitelně člověkem nemoderním, vyznačujícím se jednotností vidění a jednopólovostí.¹³⁰ Naproti tomu O. Theer je již typem moderního básníka, prožívajícího a uvědomujícího si své „dualistické drama“¹³¹. Je užitečné si všimnout, že zatímco dominantou recenze *Úzkosti a nadějí v Rozvoji* (1912) je jejich formální ukázněnost, recenzi v *Lumíru* (1913) už dominuje právě problém svářícího se básnického nitra. Kodíček pozitivně hodnotí cestu, kterou básník nastoupil k překonání protikladů, k jejich překlenutí a nalezení nové víry. Ale zároveň vidí, že dosud není mocen tohoto velkého úkolu: „Ten, jenž by dosáhl cíle, který kreslí závěrečný ‚Monolog srpnové noci‘, byl by gigantickým zjevem, jež nezlekala by dálka ni utrpení, vykupitel, jenž by byl ‚kapkou krve‘ v žilách slunečného Boha, hřmícího ‚v nová, věčné nová jitra‘, strašlivý démon, jenž by po Whitmanově způsobu překlenul jediným pohybem

¹²⁷ *Ibid.*, s. 221. – Srov. TÝŽ. „Otakar Theer: Úzkosti a naděje“, *Rozvoj* 6, 1912, č. 2, s. 4.

¹²⁸ TÝŽ. „Dnešní literární snahy“, *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 12-16.

¹²⁹ *Ibid.*, s. 16.

¹³⁰ TÝŽ. „Jaroslav Vrchlický“, *Rozvoj* 6, 1912, č. 44, s. 3, č. 45, s. 2-3.

¹³¹ TÝŽ. „Z nové poesie“, *op. cit.*, s. 221.

nejhlubší propasti, dárce, jenž by zrodil novou víru, nové slovo, bylo by to věčné v ledu i žáru v ocel kalené srdce...¹³²

Proměnu kritérií ukazuje i hodnocení dalších básnických knih v témže článku. Jako Theerův antipod je postaven na váhy Jiří Karásek ze Lvovic. Nedávno ještě kritik ocenil jeho *Endymion* jako dílo básnické harmonie, nyní demonstruje na *Ostrově vyhnanců* všechny neduhy starého umění. Karáskova poezie je představena jako umělá, míjející se s životem, cizelovaná, ale chladná. Jestliže nyní Kodíček říká, že taková poezie hledá svou působivost „v dokonalé formě, až k poslední čistotě slovní a metaforické vypracované dikci, v přesně váženém rytmu“, není to konstatování pozitivní, ale v posledku odsuzující. Karáskova lyrická metoda je pro něho kvintesencí všeho špatného, vší odvozenosti a neosobitosti, všeho, co je v rozporu s moderním duchem v literatuře. Jak říká, je to lyrika „hotová, nehybně zavřená, artistní a statická“.¹³³ Oproti tomu *Pták* Richarda Weinera se vyznačuje podle kritika značnou formální nedokonalostí, trpí mnoha debutantskými neduhy a nedotaženostmi, ale vedle toho Kodíček vysoce oceňuje básníka za to, „že probíjí se sám k sobě nikoliv odvozenými literárními formami, nýbrž živoucím a intenzivním vztahem k věcem samým a díváním se velmi samostatným. A to znamená více než formální dokonalost a podařenost básní [...]“¹³⁴ Zde je verbis expressis vyjádřen také posun, který učinil Kodíček kritik od svých publikačních počátků na cestě k programu nového umění. Dalším pojmem, kterým se nám tento posun manifestuje, může být „stylizace“. Ukázali jsme, jakou roli má pojem stylizace v Kodíčkových raných kritikách, jak souzní s oceňováním formální stránky díla. V roce 1913 už má tentýž termín ryze negativní konotace a je spojován jen s přetvářením starých a vyžitých forem a obsahů (v tomto smyslu také v polemikách s *Moderní revuí*).

Když přehlíží tvorbu básníků jdoucích směrem k novým obsahům a novým formám (kromě Theera a Weinera také Otokar Fischer), vidí, že dosud nepodali definitivní výsledky, že jsou spíše na půl cesty, ale zároveň také že dávají naději, že dojdou cíle. Cíl, k němuž podle Kodíčka mladé umění 20. století směřuje, je totožný s cílem, k němuž směřovalo každé umění; ovšem nové moderní umění k němu musí dojít vlastním způsobem a ze své vlastní přítomnosti. V této souvislosti se u Kodíčka, ale i u jiných autorů objevuje pojem „nového patosu“; ten je důsledkem zrušení starých hodnotových hierarchií a pojetí „vznešeného“ a jejich nahrazení novým, civilním vnímáním skutečnosti.

Vidíme, že během čtyř předválečných let se profil Kodíčka jako literárního kritika proměňuje. Musíme si uvědomit, že literární kritika je jen doprovodnou aktivitou k hlavní činnosti divadelně referentské, že je více méně okrajovým polem jeho působnosti. Kodíček prokazuje na poli literární kritiky celkem zřetelně názory, které odpovídají celkovému vývoji mladé generace a zraní konceptu „nové modernosti“. Nelze u něho vymezit nějaký zřetelný časový bod „zrodu“ nové koncepce, jde daleko spíše o pomalé, postupné formování nového kritického názoru. Jde o proces, v němž jsou jednotlivé dřívější postuláty spíš postupně přetvářeny než překotně pouštěny.

Podobné směřování jako literární kritika ukazuje i Kodíčková hlavní doména: kritika divadelní. Přes nepoměrnou kvantitativní dominanci divadelních referátů nad literárními

¹³² *Ibid.*, s. 220.

¹³³ *Ibid.*, s. 452.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 453.

recenzemi neukazují divadelní kritiky Kodíčkův modernistický zápal tak výrazně jako literární kritika a hlavně literární polemiky, jež s vervou sobě vlastní vedl proti *Moderní revui* a Šaldovi. Důvod je možno hledat především v situaci divadla v této době, která neposkytuje recenzentovi až na výjimky inscenace skutečně moderních dramát, ale zůstává ve znamení jednak klasického repertoáru, jednak divácky vděčných, ale umělecky nehodnotných komedií především francouzské proveniencí. Avšak podobu Kodíčkovy divadelní kritiky determinuje rovněž jeho zaujetí pro koncepci absolutního dramatu, které je zpřítomňováno v jeho kritické praxi především pojmem „dramatičnosti“. To mu uzavírá cestu k některým inovacím v dramatické tvorbě (lyrické drama).

Dramatičnost jako kritérium divadelní kritiky prostupuje celým Kodíčkovým předválečným kritickým dílem jako červená nit. Už v rozsáhlém posudku Mahenova *Janošíka* je východiskem jeho odmítnutí poznání, že hra nemá „dramatický styl“ a je „ven a ven vnějšková, sentimentální a nelogická“.¹³⁵ Tyto a podobné výtky pak dopadají v Kodíčkových referátech pravidlem na téměř veškerý repertoár pražských divadel, o nichž soustavně referuje ze své pozice divadelního referenta *Přehledu*. Ať už jde o Kolára, Zeyera a Vrchlického, Jirásku, Hilberta a Dyka, Maeterlincka, Ibsena nebo Gida a Claudela, vždy je základem kritického soudu poznání, že autorům a jejich dílům chybí dramatický cit. Přitom „jest ovšem těžko obsáhnouti kladnou definicí sám pojem ‚dramatického‘, jež cítíme jako napětí, pulsaci krve [...]“. Kodíček popisuje dramatičnost jako „akční a dynamické samovnímání jevů a věcí, duše a osudu, akční oproti citovému, dynamické oproti statické lyričnosti“.¹³⁶

Koncept absolutního dramatu (srov. JANOUŠEK 1989: 28-30) byl na počátku 20. století vnímán především jako účinná reakce na rozvolnění dramatických forem dramatem novoromantickým, symbolistickým a impresionistickým na jedné straně (uchýlení se k lyrismu, snovosti, pohádkovosti, hře dojmů) a dramatem realistickým a naturalistickým na straně druhé (výsek ze života, historické obrazy). Také Kodíček buduje svou kritickou koncepci právě v popření českého dramatu novoromantického a realistického (díla generace devadesátých let), jakož i v reakci na drama ibsenovské a shakespearovské, které na českém jevišti široce zdomácnělo. V tomto kontextu se v jeho kritikách z let 1911 a 1912 objevují četnější odkazy na teoretické dílo Paula Ernsta. Ernstův novoklasicismus byl svou snahou o navázání na klasicistické drama na počátku 20. století nejvýraznější koncepcí vycházející z představy absolutního (aristotelského) dramatu. V tomto smyslu jej také Kodíček recipuje – jako koncepci, která je na prvním místě dramaticky správná. Souvislost s novoklasicismem lze v Kodíčkově díle pozorovat především ve zvýraznění smyslu pro tragického hrdinu a pro dramatickou formu a její racionální výstavbu. Nejvyšším vrcholem dramatiky je pro něho tragédie, kterou chápe jako produkt architektonického či matematického úsilí.¹³⁷ Podstatnost logické výstavby a formové kázně zdůrazňuje Kodíček právě v opozici k Vrchlického trilogii *Hippodamie*, Jiráskovu *Janu Husovi* nebo Hilbertově *Patrii*.¹³⁸ Na neforemnosti těchto her, jež jsou postaveny jen na vnější divadelnosti a rozpadají se do epizodičnosti, dokazuje, že nemohou být tragédiami. S tím souvisí i odpor k ibsenovské tragédii, která rovněž nemůže být

¹³⁵ KODÍČEK, J. „Janošík Jiřího Mahena“, *Rozvoj* 4, 1910, č. 40, s. 4-5.

¹³⁶ TÝŽ. „K pojmu knižního dramatu“, *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 45.

¹³⁷ Srov. TÝŽ. „Jaroslav Vrchlický: Hippodamie“, *Přehled* 10, 1911-1912, s. 243-246.

¹³⁸ V. t. KODÍČEK, J. „Alois Jirásek: Jan Hus“, *Přehled* 10, 1911, s. 125-126. TÝŽ. „Jaroslav Hilbert: Patria“, *Přehled* 10, 1911, s. 115-116.

skutečnou tragédií, jelikož v jejím základě stojí psychologie postav a Kodíček s přímým odkazem na Ernsta říká, že „děj, který nevyrůstá ze situace, ale z psychologie, nemůže být tragický“.¹³⁹ Koncepce tragédie klasického založení črtaná v Kodíčkově kritickém díle spolupřipravovala cestu k pokusu o české novoklasicistické drama – ke *Svatému Václavu* F. Langer (podrobněji v příslušné kapitole).

Cesta k překonání novoklasicistických vlivů v divadelní kritice nebyla tak jednoduchá jako v oblasti kritiky literární. Důvodem k tomu bylo stále Kodíčkově přesvědčení o principiální správnosti novoklasicistického dramatu jako skutečně „dramatu dramatického“. Ale nakonec je zde odvrát od novoklasicismu uskutečněn podobně jako u Čapků skrze kategorii života. Už v jeho raných literárních kritikách je kategorie života, jak jsme ukázali, kategorií nejzákladnější. Nejinak je tomu v kritikách divadelních, v nichž se závažnými požadavky stávají životnost postav a především schopnost dramatika postavit drama jako stupňování životních sil. To je v protikladu k suché schematičnosti a popisnosti realistického dramatu, ale zároveň je to požadavek, na který narazí František Langer se svým *Svatým Václavem*.¹⁴⁰ Právě recenze Langerovy veršované tragédie ukazuje, jak se Kodíček rozchází s novoklasicismem. Kritikovi se nyní zdá, že formální správnost není naplněna skutečně životnými obsahy. V momentě, kdy je v myšlení mladé generace kategorie života konkretizována jako život přímo současný, je i v Kodíčkově kritickém díle (jednoznačně v letech 1913-1914) novoklasicismus jasně odmítnut jako „zpětné navazování“, jako směr, jehož praxe není v souladu s moderní vnímavostí a jenž svádí k „antikvisaci života“.¹⁴¹ Je ovšem příznačné, že tato slova adresoval novoklasicistickému dramatu až na jaře 1914 v referátu o Wedekindově *Lulu*, která mu představovala příklad nové cesty tragédie svázané se současným životem.

Stejně jako požadavek dramatičnosti je stálým základem Kodíčkovy divadelní kritiky, tak kategorie života je s ním plně integrována. Podle Kodíčka totiž může drama vzniknout pouze jako stupňování života, nikoliv jako jeho popis či napodobení, naopak skutečné drama je transformací života (je svézákonným uměleckým dílem, což je ostatně jedna ze základních premis generačního uvažování o umění obecně). Proto kritik hledá v dramatických kusech skutečné drama člověka a „skutečnost bytí“, a ne dějové peripetie nebo střet idejí. Nad Dykovým dramatickým dílem formuluje tuto představu takto: „[...] thema není ničím a duch vším, realita je vším, oddech světa je vším.“¹⁴² Podobně jako v Dykových dramatech i u většiny dalších posuzovaných dramatik vidí jen schémata místo postav, vnější dramatičnost a zaměření na efekt a předstírání, místo aby vše „žilo živým životem“.¹⁴³ Ačkoliv v polemických a programových textech byl Kodíček propagátorem přítomného zakotvení umění a jeho literární posudky učinily z kladného poměru k současnému životu jedno z nejdůležitějších kritérií, v divadelní kritice uplatňovaná kategorie života je tohoto výrazného akcentu prostá. V Kodíčkových divadelních kritikách je naopak vlastně po celé období před vypuknutím války život pojímán obecně, jako život sám o sobě, jako život

¹³⁹ TÝŽ. „Henrik Ibsen: Stavitel Solness“; *Přehled* 10, 1912, s. 433-434.

¹⁴⁰ TÝŽ. „František Langer: Svatý Václav“; *Přehled* 11, 1912, s. 172-174.

¹⁴¹ TÝŽ. „Dnešní literární snahy“; *op. cit.* TÝŽ. „Divadelní večer Sceny. Frank Wedekind: Lulu“; *Přehled* 12, 1914, s. 494-496.

¹⁴² TÝŽ. „Drama Viktora Dyka“; *Přehled* 12, 1914, s. 617-619.

¹⁴³ TÝŽ. „Jaroslav Hilbert: Patria“; *op. cit.*

„absolutní“¹⁴⁴, a podobně pojmy jako „lidství“ nebo „člověk“ se v jeho divadelních kritikách objevují v kontextech, které odkazují k jejich obecnosti, všelidskosti. Je to odraz situace v soudobé dramatičce, která byla soustředěna více na historické látky a až na výjimky nedokázala nalézt cestu k současnosti. Ale především to ukazuje, jak bylo těžké pro divadelní kritiku probojovat cestu k dnešku, pokud setrvala na pozicích v podstatě tradiční dramatiky a stavěla na žánrovém žebříčku nejvýše tragédii. Přitom – jak upozorňuje P. Janoušek (1989: 44) – současný svět neumí být tragickému hrdinovi rovnocenným partnerem, a zbavuje ho tak možnosti tragického gesta. Ideál tragédie ze současnosti tak byl jen těžko realizovatelný.

V tomto ohledu Čapkovy pojetí nového lyrismu, který vnáší do dramatu moderní citění světa, poskytovalo lepší možnosti pro rozvinutí moderního dramatiky. Naopak Kodíčkem opakovaně formulované pojetí života jako absolutního, jako jakési esence, funduje také jeho přesvědčení, že dramatičnost jakožto „cit“ nebo „cítění“ je coby základ dramatu trvalá a neměnná. V tomto smyslu také Kodíček polemizoval s Čapkovým referátem o moderních francouzských dramatech.¹⁴⁵ Čapek mu pak odpověděl, že „proti myšlence vývojové nemá se stavěti pojem správnosti“¹⁴⁶ (srov. JANOUŠEK 1989: 114-116). Jakkoliv Kodíček uznává cenu lyrických prvků v dramatu, jestliže vnášejí „moderní citové elementy“,¹⁴⁷ proměnu dramatu vidí přicházet jinde než v těch francouzských dramatech, která vyzdvihuje Čapek. Změny se podle něho nemohou dít v popření dramatismu jako primárního citu, ale dějí se v proměnách zobrazovaných skutečností a dramatických forem (a takové proměny u Gheona a Chennevièra nevidí, naopak dramatické formy jsou u nich spíše tradiční). Za příklad takových změn (tj. směřujících k moderní tragédii) považuje např. Wedekinda, který je dramatikem „kořenem a krví“. Důležité pro Kodíčka je, že Wedekindovo drama „postavilo se plně na půdu našeho nervoví, našeho citění, současného života, jehož pathetické možnosti objevilo a pozvedlo je zároveň v symbol všeplatný a všelidský“¹⁴⁸. A zároveň také oceňuje, jak intenzita dramatu je fundována čistě dramaticky, jak je jeho stavba založena na stupňování.

Největšího uznání v Kodíčkových očích docházejí vždy ti dramatikové, u nichž dokáže nalézt onen základní dramatický cit, ti, kteří dokážou drama myslet jako dynamické a akční, jako ve svých prvcích nutné, protože hluboce lidské. Kromě Wedekinda se tímto nejzásadnějším citem, jenž převáží mnohé chyby a nedostatky, vyznačuje např. také Arnošt Dvořák. Jeho *Krále Václava IV.* Kodíček ocenil jako jeden z příslibů obrody českého dramatického umění, jako možnou cestu k nové dramatické formě. Je ovšem dobově příznačné, že i Kodíčkem hledané nové dramatické formy jsou jen projektem, který je položen k řešení, ale jehož rozřešení dosud není zřejmé. Negace dobových žánrových forem v dramatu není podobně jako v případě lyrického básnictví doplněna pozitivní formulací, ale pouze nejistotou, výhledem, nanejvýš náznakem. Podoba změny, která má přijít, není dosud zřejmá, zřejmé je jen jisté roztřesení doby, která „nenašla dosud své formy dramatické“.¹⁴⁹

¹⁴⁴ TÝŽ. „Jaroslav Vrchlický: Hippodamie“; *op. cit.*, s. 245.

¹⁴⁵ [KODÍČEK, J.] „Ernst a Duhamel“; *Scéna 1. půlročník*, 1913, s. 235-236.

¹⁴⁶ ČAPEK, K. „Ernst a Duhamel“; *Scéna 1. půlročník*, 1913, s. 262-263.

¹⁴⁷ [KODÍČEK, J.] „Ernst a Duhamel“; *op. cit.*, s. 236.

¹⁴⁸ TÝŽ. „Divadelní večer Sceny. Frank Wedekind: Lulu“; *op. cit.*, s. 495.

¹⁴⁹ TÝŽ. „André Gide: Král Kandaules“; *Přehled 12*, 1914, s. 216-217.

Kodíčková divadelní kritika je v tomto období koncipována především jako kritika dramatického textu. Odpor k divadelní efektnosti je druhou stranou niterného dramatismu, který je postaven jako základ moderního dramatu a divadla. Úkolem režiséra i herců na divadle je podle Kodíčka sloužit básníkovi a dramatickému textu a jeho ideji. Odtud se rodí také jeho distance od novoromantické a secesní režie, tak jak ji představují Reinhardt v Německu a Kvapil u nás, pro její „nadměrné akcentování vnějších stránek divadla“.¹⁵⁰ Naopak jako jeden z prvních v českém prostředí vítá expresionistickou režii Františka Zavřela. Tři z jeho čtyř pražských inscenací v letech 1913-1914, o nichž psal (Dvořákova *Krále Václava IV.*, Wedekindovy *Lulu* a Dykova *Zmoudření Dona Quijota*), ocenil jako výjimečné režijní činy právě pro to, jak Zavřel usiluje podat na jevišti především práci s herci „nejvnitřnější styl“ inscenovaných dramát, a směřuje tak k onomu cíli, který mladá divadelní kritika vytyčuje, tedy k zniternění dramatu (oproti vnější divadelnosti starší režie).

Dramatická správnost traktovaná prostřednictvím kategorie dramatickosti (dramatismu) a úzce propojená s kategorií života je hlavní konstantou Kodíčkovy divadelní kritiky. Ale podobně jako v literární kritice, ba snad ještě ve větší míře, funguje zde jako výrazný doplněk nebo korektiv kategorie síly a vášně. Existuje jako stálý podtón analýz dramatického tvaru, nijak nezávislý na programových souvislostech, naopak daný jeho osobnostním kritickým ustrojením. Kromě toho, že tato kategorie má úzkou souvislost s kategorií života, u Kodíčka takřka všudypřítomnou, je v první řadě produktem jeho osobnostní kritické metody, která se ve vyhrocené podobě objevila již v juvenilních textech v *Rozvoji*. Kořeny vzývání síly u Kodíčka můžeme spatřovat ve vlivu F. Nietzsche, k němuž se přihlásil ve svém programovém textu jako k bořiteli staletých struktur,¹⁵¹ ale především ve vlivu, který na něj má Nietzscheův žák Ladislav Klíma. Kodíček patřil ke Klímovým obdivovatelům (a v pozdější době rovněž podporovatelům) a jako jeden z prvních upozornil širší veřejnost na jeho dílo už v roce 1910 v Horkého *Stopě* článkem *Autor knihy, jež nebyla čtena* (míněna Klímova zásadní práce *Svět jako vědomí a nic*).¹⁵² Pro Kodíčkovy interpretace Klímova filozofického díla (většina je až z 20. let) je příznačné zaujetí jeho doktrínou egodeismu a silné sebevědomé osobnosti a jejího výsostného činu. O kultu síly, jež Klíma převzal od Nietzsche, pojednává i ve svém prvním klímovském textu z roku 1910. Jeho formulace „Cena věci jest určena jedině *kvantem síly*“¹⁵³ odkazuje nejen ke Klímově filozofickému myšlení, ale velice trefně charakterizuje onen spodní tón vlastních Kodíčkových kritik. Síla a vášně se v jeho divadelních referátech neustále vracejí jako kritérium, které buď dotvrzuje nebo koriguje primární soud založený na poznání principiální dramatickosti. Je to kritérium, které zpředměťňuje osobnostní a subjektivistický rys Kodíčkovy kritické činnosti, jeho touhu postavit se dílu a změřit je vlastní osobností, pokud je toho toto dílo mocno a hodno. Jak toto kritérium v kontextu Kodíčkovy kritické praxe funguje, lze ukázat pars pro toto na referátu o Shakespearově *Králi Learovi* (u příležitosti Kvapilovy inscenace v Národním divadle v roce 1914). Nejdříve kritik analýzou děje a rozvržení postav dospěje k závěru, že základ *Krále Leara* není skutečně dramatický, ale pouze „historicko-scénický“, čímž naváže na své dřívější komentáře Shakespeara, které jsou

¹⁵⁰ TÝŽ. „Cesta“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 11.

¹⁵¹ TÝŽ. „Dnešní literární snahy“; *op. cit.*, s. 13.

¹⁵² TÝŽ. „Autor knihy, jež nebyla čtena“; *Stopa* 1, 1910, s. 711-712.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 712.

postaveny na přesvědčení, že moderní dramatika musí být nutně založena také na překonání shakespearovského typu dramatu.¹⁵⁴ Ale hned poté následuje zvolání: „Ovšem, co síly jest v literární výzbroji tohoto dramatu, zlobně tvrdého, rouhavého a nezásvětního!“¹⁵⁵ Podobné schéma konstrukce kritického soudu můžeme pozorovat např. také v referátu o Hilbertových *Psancích*, Ibsenově *Staviteli Solnessovi* i jinde. A opačně chybění síly či básnického elánu je poznání, kterým se dokonává zavržení většiny novoromantických a dekadentních dramatických prací – od Zeyerových *Radúze a Mahuleny*, přes *Gidova Krále Kandaula*, po Maeterlincka nebo Hardta. V posledně zmíněném posudku *Blázna Tantrise* charakterizoval autora jeho závislostí na Richardu Wagnerovi, ovšem s tím, že dokázal převzít toliko to, „co jest přechodnou daní romantismu a rytířské obřadnosti, ale wagnerovská vášeň tu chybí“.¹⁵⁶ Podobně v odsudečném nekrologu M. A. Šimáčka zhodnotil jeho dílo nejen se zřetelem k směrové pomýlenosti naturalismu, ale především se zřetelem k závislosti autora na směru, nad nějž se nedokázal povznést a vyniknout „silou vidění a koncepcí“ a „ohněm vášně“.¹⁵⁷

Vidíme, že kategorie síly či vášně může působit jako výrazný korektiv kritického soudu vycházejícího z pozic programových nebo z pozic primární dramatické správnosti tím, že odkazuje k něčemu, co je v umění věčné a neměnné a co zachovává hodnotu, i když ostatní aspekty byly přehodnoceny moderní dobou: totiž k básnické osobnosti a její básnivé síle. Kategorie síly tak představuje romantickou složku Kodíčkovy kritického díla; její fungování v kritické praxi potvrzuje, že Kodíček i v době vrcholících programových bojů proti generaci devadesátých let zůstal v jedné složce své kritické osobnosti v podstatě jejím žákem.

Literárněkritická, jakož i divadelněkritická činnost Josefa Kodíčka nám ukazuje svého původce jako osobitý kritický typ, blízký tomu pojetí kritika, jaké přinesla devadesátá léta. V literární kritice není Kodíčkovou kritickou metodou od počátku analýza, ale konfrontace s dílem v jeho celistvosti. Postupem času se začínají uplatňovat velmi výrazně programové aspekty, které sice neruší celkový ráz osobnostního soudu, ale zdá se, že jej přece jen poněkud oslabují. V divadelní kritice je analytický aspekt více přítomen: především jako hledání principiální dramatičnosti a inovace dramatických forem; je však výrazně doplňován kritériem síly, které představuje osobnostní a „diletantní“ složku jeho kritiky.

(3.6.) ERVÍN TAUSSIG (1887-1914) zahájil svou kritickou činnost mezi členy své generace nejpozději. Krátce spolupracoval s K. H. Hilarem, ale záhy se s ním rozešel a – jak vzpomíná Kodíček – „brzy potom datuje se naše přátelství a spontánní, současné rozhodnutí pro směr estetiky, jejíž projevy asi současně s Uměleckým měsíčníkem jsou známy z Přehledu, Scény a později z Volných směrů“.¹⁵⁸ Taussig byl Kodíčkovy blízký osobně i svými názory do té míry, že tato blízkost vedla A. Nováka k jejich posměšnému pojmenování „Amicus a Amillus“. Publikovali vesměs ve stejných časopisech; nejvíce z Taussigova kritického díla je uloženo ve *Scéně*, kterou s Kodíčkem v prvních dvou půlročních redigovali.

¹⁵⁴ Srov. KODÍČEK, J. „William Shakespeare: Zkrocení zlé ženy“; *Přehled* 12, 1913, s. 18-19.

¹⁵⁵ TÝŽ. „William Shakespeare: Král Lear“; *Přehled* 12, 1914, s. 436.

¹⁵⁶ TÝŽ. „Ernst Hardt: Blázen Tantris“; *Přehled* 12, 1913, s. 69-70.

¹⁵⁷ TÝŽ. „Šimáček“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 28.

¹⁵⁸ TÝŽ. „Ervín Taussig“; *Tribuna* 10. 8. 1924, č. 188, s. 1-2.

V počátcích své publikační činnosti byl Taussig ještě ovlivněn kritickými koncepcemi předchozí generace. Svědčí o tom nejen stati publikované v Hilarově *Divadle*, ale také např. jeho stať věnovaná otázkám herectví *Pro ryzost herecké masky*, již otiskl v roce 1911 v *Pokrokové revui*. Jako myšlenková východiska zde formuluje představy, které později v rámci své generace nejradikálněji popíral, jako jsou přesvědčení o jednotě tvůrce a jeho díla, kult génia, jakož i smysl pro tradici herectví jakožto výraz trvalosti člověka jako takového.¹⁵⁹

Ve svém vrcholném kritickém období, tj. v letech 1913-1914, se uplatnil především jako divadelní kritik. Náběh k dráze kritika literárního, započatý v létě 1914 na stránkách *Lidových novin*, byl přerušen a ukončen jeho povoláním na frontu hned na počátku války. Taussigovy divadelní kritiky se vyznačují zásadní myšlenkovou spřízněností s kritikami Kodíčkovými. Pokud oba referují o stejném dramatu (Kodíček v *Přehledu*, Taussig ve *Scéně*), jejich argumentace a závěry bývají shodné. Zcela ve shodě s Kodíčkem je i v Taussigově divadelní kritice hlavním kritériem dramatická správnost a z tohoto hlediska se rodí také shodné přesvědčení o úpadku českého divadla.¹⁶⁰ Také v Taussigových textech se operuje, byť ne tak často, s pojmem dramatičnosti jako s pojmem, kterým se vyjadřuje ona dramatická správnost a který postuluje podstatnost konfliktnosti, akčnosti a dynamičnosti v dramatu. V jednom ze svých programových textů Taussig k této otázce napsal: „Drama jest druhotné a divadlo jest primum“.¹⁶¹ Zdánlivě tato formulace stojí proti Kodíčkovu mínění, že primární je dramatický text, jehož ideji musí režisér i herci na divadle sloužit. Avšak Taussig míří tímto výrokem právě k témuž: k symbióze dramatu a divadla, a tedy také k tomu, co se jinak pojmenovává jako dramatismus či dramatičnost – k akčnosti dramatu, které má být nikoliv postaveno na dojmech a jednotlivých efektních scénách, ale právě nejpodstatněji myšleno jako sevřený útvar určený k předvedení na divadle (také v protikladu ke knižnímu dramatu). Přitom kritik o divadle sám říká: „[...] divadlo jest neměnný, jednoduchý, beznárokový aparát“.¹⁶² Tak i u Taussiga je dramatičnost postavena jako „podmínka neodvolatelná“.¹⁶³

Taussigova divadelní kritika je stejně jako u jeho generačních druhů zaměřena negativně proti novoromantickému a realistickému dramatu. Proti těmto útvarům je zastáncem absolutního dramatu („jen a jen drama“) a především tragédie jako nejvyššího dramatického žánru. Odtud také pramení důraz na životnost a lidskost dramatu, podobně jako u Kodíčka integrovaný s požadavkem dramatičnosti. Tak oba mladí kritikové interpretují nutnost či osudovost žádanou v rozvoji dramatického děje: jako vycházející z lidského života, ze samé jeho lidské podstaty (absolutní život). Z tohoto hlediska i Taussig radikálně odmítá ideové nebo náboženské či jiné „vnější“ motivace činů dramatických postav, a naopak žádá, aby drama vyrůstalo jen z toho, co je lidské, aby bylo postaveno na osudu člověka, „spoutaného v železný kruh života“.¹⁶⁴ Proto odmítá nejen Langerova *Svatého Václava*, ale také Zeyerova dramata nebo Karáskova *Cesara Borgiu* – proto, že místo životných postav přinášejí jen schémata, že jen naplňují předem danou „formu postavy“.¹⁶⁵

¹⁵⁹ TAUSSIG, E. „Pro ryzost herecké masky“; *Pokroková revue* 8, 1911, s. 121-124.

¹⁶⁰ Srov. TÝŽ. „Pražské období 1913-1914“; *Lidové noviny* 20. 6. 1914, č. 168, s. 2-3.

¹⁶¹ TÝŽ. „Jen divadlo!“; *Přehled* 12, 1914, s. 647.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ TÝŽ. „České divadlo“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 49.

¹⁶⁴ TÝŽ. „Frant. Langer: Svatý Václav“; *Rozvoj* 6, 1912, č. 48, s. 5.

¹⁶⁵ Srov. TÝŽ. „Cesare Borgia“; *Scéna* 1. půlročník, 1913, s. 72-75.

Kategorii života Taussig uplatňoval nejen v divadelní kritice, ale také ve svých polemikách a programových textech. Nejradiálněji ji v kontextu generačního prezentismu přetavil v základ kritické práce. V době vrcholících generačních polemik domyslel svůj programový manifest prezentismu *Umění aktivitou* (srpen 1913) v koncept literárního kritika jakožto kritika životního. Před tento nový typ kritika postavil náročný úkol. Kritik nemá soudit literární dílo z něho samého, natož ze sebe sama jako kritik impresionista, nýbrž sub specie jeho dobové a vývojové hodnoty, z hlediska jeho vztahu k soudobému životu. Neboť, „co hledá, jest doba, a oč mu jde, jest její aktuální tempo“.¹⁶⁶

Taussigovu (jinak ovšem dosti nepočetnou) kritickou činnost v roce 1914 můžeme interpretovat jako pokus o uskutečnění tohoto projektu životního kritika. Jeho texty jsou psány především se záměrem vytyčit význam díla nebo autora pro přítomnou dobu a pro vývoj. Tento význam pak leží většinou v jejich vztahu k životu. Tak je pojat nejen jubilejní článek k padesátinám J. S. Machara a A. Sova, ale třeba také referát o Claudelově *Zvěstování* (pro takováto knižní dramata zítřek „nemá nebo nebude mít“ smyslu)¹⁶⁷ nebo posudek Zeyerova *Radúze a Mahuleny*. Důležitou roli vždy v těchto textech hraje kategorie života chápaná jako život dne, život žitý a aktuální. Zde spočívá hlavní důvod razantního odmítnutí Zeyera jakožto „člověka, pro něhož život zůstal uzavřen desaterým zámekem“¹⁶⁸, zde také koření ocenění Macharova „civilního srdce“ a rovněž dvojí hodnocení Sovova díla: uznání pro sociálně vizionářskou lyriku, kde básníka inspiroval „vždy nový a vždy jiný život“, ale rezervovanost k těm dílům, v nichž se Sova nedokázal podle kritika zbavit idylismu a snovosti.¹⁶⁹

Taussigovo kritické dílo vrcholí a zároveň se ukončuje jeho dvěma jedinými literárními recenzemi: posudkem Weinerova *Usměvavého odříkání* a Sezimova *V soumraku srdcí* v brněnských *Lidových novinách*. Zatímco referát o Sezimově románu příliš prozrazuje dramatického kritika s jeho požadavky na konstrukci postav a jejich vzájemných konfliktů, na dramatický čin postavený místo psychologické charakteristiky apod., recenze Weinerovy druhé básnické knihy je nejnázornější realizací umělecké kritiky jako kritiky životní. V jejím základě stojí odsouzení básníků, kteří vyčerpávají své síly na „melancholickém postoji k životu“. Tímto vstupem kritik jedním rázem odmítl veškerou poezii: „Březinou počínaje vždy týž postoj k životu, a když již ne odmítání, tedy aspoň na půl odmítavé gesto ke všemu tomu, co a čím se žije kolem nás.“¹⁷⁰ Proti tomu staví Taussig básníky, kteří by dovedli najít cestu k životu (jejichž příkladem je mu Weiner), ale brání jim v tom literatura. Cesta k moderní lyrice tedy podle Taussiga leží v tom zmocnit se života dne a zmocnit se ho také nově a nezprostředkovaně. Toto pojetí je velmi blízké Langerovu a ještě více Čapkovu, s nímž ho také spojuje přesvědčení, že básníci by se měli učit u současných moderních malířů vůli k formě a „ekonomii výrazu“. U Taussiga je tento generační kritický „substrát“ doplněn zvláště navíc zřetelem k vývoji, který programově vytyčil jako základ kritického úkolu. O Weinerovi říká: „Jest teprve na cestě tam, kde si jej přejeme, a proto lze se jen zajímat o

¹⁶⁶ TÝŽ. „Problém kritiky“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 62.

¹⁶⁷ TÝŽ. „Claudel: Zvěstování“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 154.

¹⁶⁸ TÝŽ. „Zeyer: Radúz a Mahulena“; *Scéna* 2. půlročník, 1914, s. 231.

¹⁶⁹ TÝŽ. „Machar a Sova“; *Scéna* 2. půlročník, 1914, s. 188.

¹⁷⁰ TÝŽ. „Richard Weiner: Usměvavé odříkání“; *Lidové noviny* 24. 6. 1914, č. 172, s. 2.

otázku jeho příštích hodnot, pokud o nich tato kniha něco napovídá.¹⁷¹ V této větě je obsažena kvintesence Taussigovy životní kritiky: soudit ne dílo samo, ale vyzkoumat jeho hodnotu z hlediska vývoje, z hlediska zítřka. Ostatně také Sezimův román přes všechna selhání ve stavbě románového tvaru (jakožto v podstatě dramatického) je nakonec oceněn, protože je pokusem o nalezení vlastní a nové cesty k románu.¹⁷²

Taussigova kariéra jako literárního kritika byla ovšem ukončena jeho smrtí dříve než mohla skutečně začít, a tedy také výsledky jeho práce nedávají příliš představu, jakým směrem mohl kritik svou koncepci kritiky rozvíjet. Zdá se, že koncepce životní kritiky má hodně společného s kritickou metodou Čapkovou – hodnocení uměleckého díla sub specie zítřka je radikalizovanou verzí Čapkova zaujetí pro vše nové a hledající, stejně jako požadavek pozitivního poměru k životu dne je širě sdílený – u Taussiga jen opět vyhocený nebo snad jen vyhoceněji podávaný (nikdo jiný si nedovolil z tohoto kritéria odmítnout Březinu, naopak Březina bývá stavěn často vedle Whitmana jako příklad sociální a všelidské lyriky).

Rané literárně kritické dílo čapkovské generace vykazuje charakteristikou vývojovou dynamiku. Nejčasnější (velmi sporadické) kritické příspěvky jsou vesměs ve znamení spíše netvůrčího přejímání metod, názorů i frazeologie z díla významných kritických osobností generace devadesátých let. To umožňuje jinak značně nesourodé juvenilie z posledních let prvního desetiletí dvacátého století charakterizovat jako secesní. Následující etapa, kterou lze přibližně periodizovat do rozmezí 1910-1912, představuje organické navázání na předchozí vývoj v tom, že kritičtí mluvčí mladé generace se nadále podílejí na generačně širším projektu: na hledání pevného tvaru a řádu v literárním díle. To umožňuje v této fázi spatřovat vlivy novoklasicistické. Právě tyto tendence byly vnímány jako „lék“ na neduhy literatury fin de siècle a především její netvůrčí rozvíjení. Proto je tato etapa již ve znamení výraznějšího vymezování vůči předešlému vývoji (což je nejzákladnější společný jmenovatel – odpor vůči realismu, impresionismu a symbolismu a především dekadenci). Nejedno řešení také nyní nese na rozdíl od raných juvenilií pečeť osobitého přístupu. Ten pramení mj. z recepce avantgardních výbojů evropského výtvarného umění; ta ovšem nabude daleko většího významu až v následujícím období.

Bezpochyby nejvýraznější etapou kritického díla čapkovské generace (a to i v kontextu celoživotního vývoje) je období následující, které je ve znamení překonávání novoklasicistických vlivů a cesty k široce pojímané literární modernosti. Toto překonávání se projevuje v kritických projevech některými typickými posuny. Jako jedno ze základních axiomat zůstává přesvědčení, že úkolem nového umění je projev formou; avšak od představy o formě jako o pevné a předem dané se přechází k představě o formě jako nové a jiné, jako projektu, daném teprve k řešení; od principu pravidelnosti k principu změny. Proměnou prochází klíčová kategorie života: od života abstraktního, absolutního, bezčasového, jakožto principu, zbaveného vší „podurčeností“ se spěje k životu ve vší jeho šířce, k životu dne, k životu přímo současnému. A konečně poslední výrazný posun je spojen s pojmy stylizace a stylu; je to posun od stylizování a přetváření věčných a trvalých látek a námětů k novému,

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² TÝŽ. „Karel Sezima: V soumraku srdcí“; *Lidové noviny* 10. 7. 1914, č. 188, s. 2-3, 11. 7. 1914, č. 189, s. 2-3.

nezprostředkovanému poznávání světa, k novému poměru básníka k modernímu životu, kterým je specifické poznávání jakožto zažívání a přetváření. Na těchto základech je budován generační projekt modernistické kritiky. Nicméně byla to *vis maior*, která zabránila, aby v generaci vyrostla z těchto základů velká kritická osobnost, která by dokázala svým kritickým dílem vytvořit doprovod generačním snahám ve slovesném umění. Válka nejen kritické dílo tehdejšího literárního mládí přerušila, ale u části přímo ukončila. A to nejen tím, že zahubila nesporný kritický talent Ervína Taussiga. Mnozí autoři se již za nové situace po skončení války k literární kritice nevrátili (Langer, Thon, J. Čapek).

III. V nové situaci, v novém státě (1917-1939)

1. V nové situaci (1917-1924)

„Och, modré tulipány dekadence, proč jste znovu rozkvetly rudým květem?“

(M. Rutte)

(1.1.) Jak bylo řečeno, první světová válka znamenala hluboký zásah do českého literárního života; nejvíce přitom přirozeně postihla nejmladší literární generaci, jejíž příslušníci většinou jen málo převyšující dvacet let byli již na počátku konfliktu obětí odvodů do armády. Tento vnější zásah, který odvedl s výjimkou bratří Čapků¹ všechny účastníky předválečného mladého uměleckého dění na frontu, znamenal násilné ukončení jedné etapy jejich díla. Počátek války i v důsledku úplného či aspoň dočasného zastavení vydávání řady novin a časopisů tak znamenal faktické přerušení kritické činnosti předválečné mladé generace.

Možnosti obnovení kritické aktivity se naskytly jako důsledek uvolnění politického režimu Předlitavska po smrti císaře Františka Josefa I. a po krocích jeho nástupce Karla I. směřujících k obnově parlamentarismu. Nové otevření Říšské rady aktivizovalo českou politickou scénu a dalo tak mj. podnět k Manifestu českých spisovatelů, pokoušejícímu se formulovat zásady národní politiky ve změněné situaci. Tyto posuny pak našly také svůj odraz ve změně redakce mladočeských *Národních listů* v říjnu 1917, kdy se dosud loajálního listu zmocnili zastánci národní samostatnosti, vesměs spojení od března 1917 s týdeníkem *Národ*. Renesance *Národních listů* znamenala i změny v kulturní rubrice listu: literárního referátu se nově ujali Karel Čapek a Miroslav Rutte, výtvarnou kritiku obstarával Josef Čapek (v menší míře i Karel Čapek) a divadelní referát Otokar Fischer.

Tak se na konci předposledního válečného roku objevily možnosti obnovení kritického působení pro někdejší předválečné mládí – arci v mnoha ohledech radikálně změněné. Někteří příslušníci generace byli dosud na frontách světové války (např. Kodíček, Langer), Ervín Taussig již tři roky po smrti; na druhou stranu se svým kritickým dílem k obnoveným generačním snahám přidal Miroslav Rutte, před válkou příslušník okruhu *Moderní revue*, stoupenec jejího estetismu a autor novoromanticky a dekadentně laděných próz (*Smuteční*

¹ A. E. Filly, který nakonec emigroval do neutrálního Nizozemí.

slavnosti srdcí, 1911). Nové také bylo, že oproti předválečné etapě se nyní stal působištěm mladých kritiků nejvýznamnější český deník – už to vypovídá o nové situaci, v níž hlavní publikační prostor nebudou představovat umělecké revue, ale literární (a divadelní a výtvarná) kritika si najde cestu k symbióze s novinářstvím v nejvlivnějších listech (*Národní listy*, *Lidové noviny*, *Tribuna*, posléze také týdeník *Přítomnost*). Budou proto částečně oprávněná slova, která na adresu údajně „ztracené“ generace adresuje F. X. Šalda v polemikách roku 1924, že dovedla „obsaditi svými členy a stoupenci všechny velké žurnály, zorganizovati se v nevídanou v Čechách klaku“.²

Kromě *Národních listů* nacházíme v posledním roce války kritické texty bratří Čapků a M. Rutteho také v týdeníku *Národ*. Když v květnu 1918 rakouské úřady *Národní listy* zastavily, vznikla v červnu 1918 pod redakcí Miroslava Rutteho jako jejich náhrada v oblasti literatury *Cesta*, časopis programově otevřený všem proudům soudobého literárního dění, v kritické rubrice však zejména z počátku formovaný názory svého redaktora, jenž zde také v prvním ročníku otiskl většinu esejí později sebraných do knihy *Nový svět*.³

V téže době se zrodil další významný časopisecký podnik: *Červen*, redigovaný S. K. Neumannem, který se na počátku roku 1918 vrátil z balkánské fronty na léčení do Prahy. Právě *Červen* měl klíčový význam pro obnovení umělecké aktivity předválečné moderny – i když především v oblasti výtvarného umění, jež má jak v programových člancích, tak v reprodukcích původní tvorby jasnou převahu nad literaturou. *Červen* byl do značné míry vyústěním usilování čapkovského křídla moderny o vlastní uměleckou revue: o všechny časopisy, které měly potenciál stát se takovouto vyhraněnou tribunou, tato skupina přišla, ať šlo o *Umělecký měsíčník* (ovládnutý dogmatickými picassisty) nebo o *Volné směry* a *Scénu*, v nichž byli mladí kritici po jisté době zbaveni redakce. Již na počátku války projektují Čapkové v korespondenci s Neumannem nový časopis, který by měl představit moderní umění v onom smyslu, jak je Čapci i Neumann chápali: jako široký proud a jako souvislost umění literárního a výtvarného.⁴ V situaci protahujícího se válečného konfliktu idea musela na čas zapadnout, ale v březnu 1918 mohla být oživena právě zahájením vydávání *Června*. Založený časopis se tak mohl stát „opravdu realizací snah o vytvoření revue moderního umění, o které se zápasilo v letech 1913-1914“ (KAUTMAN 1967: 385). Priorita výtvarného umění v něm je jednak důsledkem již předválečného soustředění na výtvarnické otázky, jednak příznakem rychlejší obnovy za války utlumeného uměleckého života v oblasti malířství, jež se projevila v téže době zformováním skupiny Tvrdošijných, která pokračovala ve snaze o neortodoxní uchopení paradigmat moderního výtvarného umění (zatímco předválečná Skupina výtvarných umělců se za války prakticky rozklížila přechodem některých členů na pozice v podstatě tradiční). Přestože literatura byla v novém časopise ve stínu výtvarnictví (možná i díky existenci čistě literární *Cesty*), nelze tvrdit, že literárně

² ŠALDA, F. X. „Trojí generace. Kus české literární morfologie“; *Kritika* 1, 1924, s. 324-330, též in idem: *Kritické projevy* 12 (Praha: ČS, 1959), s. 270-278.

³ *Cesta* ovšem neměla ambici stát se generačním orgánem. V redakčním slově v prvním čísle se deklaruje, že časopis „bude tisknout příspěvky nejrozmanitější – vyjma články válečné a politické – neboť tak to bývá při cestách: vroubí je stromy i trávníky i keře a květiny“. Viz „Naším čtenářům a přátelům!“; *Cesta* 1, 1918, s. 2.

⁴ Viz zejm. dopis Čapků S. K. Neumannovi datovaný editory do února nebo března 1915 – *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*. S. Jarošová, M. Blahynka, F. Všetická (edd.) (Praha, NČSAV, 1962), s. 123-132.

kritické příspěvky „s hlavní linií časopisu nesouvisí“ (LANG 1974: 24). Naopak, stejně jako výtvarné umění vykazovalo individuální a svébytné receptce kubistického tvarosloví a odchylovalo se více či méně zřetelně od předválečné fáze českého kuboexpresionismu, tak v oblasti literatury jsou více recipovány takové tendence (expresionismus), které narušují předválečný civilizační optimismus; to se projevilo případně v samostatných prvotinách Karla Čapka (*Boží muka*) a jeho bratra Josefa (*Lelio*). Tyto posuny nalézají svůj odraz také v literární kritice, která se nově zejména v textech K. Čapka a M. Rutteho snaží o znovuzvážení předválečných východisek a jejich obohacení o nové impulsy, z nichž bezpochyby nejvýznamnější je filozofický pragmatismus.

To vše se v období prvního ročníku Června děje v rámci snahy o novou koncentraci moderny; v Červnu se opět setkává Neumann s Čapky, Hofmanem, Špálou, Zrzavým, Kodíčkem, Weinerem, nově s literárním kritikem M. Ruttem a výtvarným kritikem V. Nebeským. Sám Neumann se však již ke své umělecké publicistice z předválečných *Lidových novin* nevrací a soustředí se daleko více na publicistiku politickou. Právě v oblasti politické orientace také musíme spatřovat příčiny rozchodu Neumanna s čapkovskou generací, který byl uskutečněn druhým ročníkem Června, v němž již jména známá z ročníku prvního téměř absentují. Časopis se postupně vyhraňuje ke kritice společenského uspořádání nového státu, od třetího ročníku již výslovně z pozic rodící se komunistické levice (zatímco čapkovská generace věřila, že nový stát poskytne podmínky pro rozvoj „nového umění“ [KAUTMAN 1967: 388]). Rozchod generace s Neumannem je však dán také odlišným chápáním úkolů moderního umění. Neumann se snaží navázat na svůj koncept civilistické moderny a obohatit jej o zvýraznění sociální funkce a tendence umění, která u něho hrála významnou roli už od konce 19. století, a dochází tak k projektu proletářského umění jako kontinuity umění civilního. Revize společných východisek předválečné moderny, tak jak ji na počátku nové republiky podnikají přední kritici čapkovské generace (Čapek, Rutte a Kodíček), se děje ve zcela jiném směru, a jakkoliv je rovněž ve znamení zvýraznění sociální odpovědnosti umění, vychází z jiných impulsů (již zmíněný pragmatismus) a vede k jiným závěrům, které oproti proletářské kolektivitě směřují k posílení individuality, oproti revolučnosti k zvýraznění lidského rozměru světa a možnosti jeho zlepšování (pragmatistický meliorismus), proti jedné pravdě s pretencí spasit svět k pluralitě pravd, oproti civilizačnímu optimismu k obratu do nitra člověka a k tomu, co uchovává lidskost života v době, která život katastrofálním způsobem zmechanizovala, vyvlastnila člověku a zneuctila.

Byly-li to také politické důvody, které vedly ke krachu snahy o novou koncentraci předválečné moderny na úsvitě nového státu, byly to tytéž příčiny mimoumělecké (vyhraňování národně demokratické strany proti Hradu), které v roce 1921 vypudily bratry Čapky z *Národních listů* (zatímco Rutte zůstal členem redakce až do zániku listu v r. 1941) a vedly k jejich přechodu do nově budované pražské redakce brněnských *Lidových novin*. Zde (a posléze od roku 1924 také v *Přítomnosti*) se setkali s Ferdinandem Peroutkou, který se svou novinářskou činností v oblasti literatury připojil ke generačním snahám již dříve v *Tribuně*. *Tribunu*, deník vlastněný českými židy, Peroutka řídil od roku 1919 do roku 1923, pak přešel do *Lidových novin*; kromě jeho občasných exkursů do literatury zde kulturní rubriku obstarával pravidelným divadelním referátem Josef Kodíček; výtvarnou kritiku do listu psal jiný z příspěvatelů Června Václav Nebeský.

(1.2.) Na přelomu desátých a dvacátých let zůstává hlavním představitelem generační kritiky a ztělesněním její kontinuity **KAREL ČAPEK**. Za války dokončil studia doktorátem z estetiky a po epizodické kariéře šlechtického vychovatele učinil na podzim roku 1917 osudové rozhodnutí, když se stal redaktorem *Národních listů*; novinářství se stalo jeho zaměstnáním až do smrti. Pro jeho činnost kritickou bylo zásadní, že právě úkoly novinářské velmi záhy převážily nad úkoly kritickými – zejména když přešel do *Lidových novin*, kde již literární referát obstarával Arne Novák.

Na jednu stranu se Čapkova literární kritika v mnoha ohledech vyznačuje kontinuitou, rozvíjí východiska, která byla zformulována v rozsáhlých programových diskusích před světovou válkou; na druhou stranu je však, pokud čteme Čapkovy texty z dvacátých let, zřejmé, že „průbojnost jeho dřívějších statí [...] se přece jen oslabila“ (POHORSKÝ 1985: 652). Předně je to důsledek proměny žánrové: po válce začíná absentovat programový nebo polemický esej, nejvýraznější žánr předválečného údobí, pěstovaný všemi příslušníky generace. Manifestace programu (a i programovost jako taková) jako by už po válce u Čapka nebyla tak aktuální jako dřív. Místo ní nastupuje žánr novinové recenze, jejíž nevelký rozsah je determinován možnostmi denního listu; a většina Čapkova kritického díla v poválečných letech je tvořena právě referáty, jejichž téma do značné míry určují závazky kulturního redaktora. Toto je novum v Čapkově publicistice, které nutně oslabuje programotvorné ambice jeho kritiky. Ale byl zde ještě jeden, a důležitější aspekt, který narušil výbojnost jeho kritik (ohlašuje se možná už těsně před válkou): lekce pragmatismu⁵ vede k tomu, že Čapkův kritický soud se výrazně relativizuje a individualizuje.

Kontinuitu Čapkova myšlení o literatuře po válečném hiátu je možno sledovat v první řadě na jednom z nejdůležitějších kritérií předválečné moderny, totiž na kritériu *života*. Ukázali jsme, že pro vrcholnou fázi předválečnou je charakteristické, že pojem života se u všech kritických mluvčích mladé generace specializuje ve smysl živé přítomnosti a vyhraňuje se do polemického rozporu s tím užíváním téhož pojmu, které odkazuje k věčným, hlubokým hodnotám stojícím údajně v rozporu s bídou všednosti. Toto polemické vyhranění kritéria života znovu Čapek vyhrotil na konci roku 1917 v posudku Tučného protišaldovského pamfletu, když postavil proti Šaldově „ideji života“ charakteristicky opět „život zde a nyní, bezprostředněžitý a aktuální“.⁶ Zde zvučně rezonuje jedno z fundamentálních hesel předválečné moderny, aby i v následujících letech Čapkova kritického působení bylo představou živou a nosnou. Mnohé recenze hledají a nacházejí v posuzovaných dílech život v jeho různých podobách, onen „život zde a nyní“, tedy život opět ve smyslu živé přítomnosti. Tuto tendenci oslavovat rytmus života dějícího se, kterou lze exemplárně ukázat např. na recenzi Šrámkova *Těla*, chvály jeho „lyrismu životnosti“, přívalu „živých a detailních

⁵ Čapkovo seznámení s filozofií pragmatismu se datuje ještě do doby před válkou (seminární práce o něm je z roku 1914). D. Uhle (2005: 6) o této době soudí, že „v situaci, kdy se Čapek potřeboval vymezit vůči estetikám symbolismu a dekadence, mu pragmatismus pomáhal ujasnit si vlastní názory, zformulovat a odůvodnit vlastní estetické pozice“. Avšak vliv pragmatistické filozofie na Čapkovy postoje v programových diskusích let 1913-1914 nelze přeceňovat (což lze ukázat např. na tom, že před válkou v Čapkově pojmání vztahu ke skutečnosti chybí později tak typický meliorismus).

⁶ TÝŽ. „František Tučný: F. X. Šalda čili problém českého umění“; *Lumír* 45, 1917, s. 285-287, též in idem: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS, 1984), s. 435-437. Citát na s. 437.

přítomností“,⁷ můžeme považovat u Čapka již za trvalou. Je tedy zřejmé, že v tomto ohledu vyznačuje Čapkovu uvažování o životě pevná kontinuita v tom, že o něm umí uvažovat toliko jako o přítomnosti, o tom, co je kolem nás a v nás, co je nám dáno k prožívání. O. Králík (1972: 23) přesně zpozoroval, že „přítomnost je velké zařikadlo Čapkovu, nikdy není syt opakování tohoto slova“. V tom nakonec muselo seznámení s pragmatismem jen utvrdit toto jeho staré přesvědčení: když sledoval různé směry v novější filozofii (v tom i pragmatismus a bergsonismus), shledal, že všechny se obracejí k životu jakožto životu „práce, tvorby a neustálého uskutečňování“, a právě proto v nich také spatřil uloženu naději, že vznikne „skutečná filozofie přítomnosti“.⁸

A přesto právě v případě kritéria života provedl Karel Čapek nejzávažnější revizi svých předválečných východisek. V roce 1920 napsal do *Cesty* rozsáhlou recenzi o nejdůležitějším Bergsonově spisu *Vývoj tvořivý* (1907, česky 1919), v níž znovu ocenil Bergsonovu filozofii života, jež tak výrazně ovlivnila předválečnou modernu, ale zároveň ukázal její meze v tom, že život v jejím pojetí je pouze život biologický. Proti této filozofii, jež oslavuje život, postavil vizi filozofie, která by byla s to udělat více, totiž „fedrovati a oslaviti člověka“.⁹ Hlavní výtku, kterou tedy Čapek adresuje Bergsonovi spolu s podceněním úlohy intelektu, je to, že „nebyl práv člověku“, jelikož jej vyložil pouze jako „průchodní bod“ životního proudu, a ignoroval tak lidskou osobnost.¹⁰ (Přitom je charakteristické, že Čapek, když takto hovoří o člověku jako objektu filozofie, neopomene dodat, že to může ovšem být jedině člověk „ted' a tady“.)

Téhož roku pak své výtky proti předválečnému (ale i poválečnému) vitalismu dále rozvinul v recenzi souboru Neumannových předválečných statí *At' žije život!*, v jednom z nejdůležitějších textů svého poválečného kritického působení, v němž do značné míry vyvrcholily tendence zrozené z válečné zkušenosti. V roce 1914 v korespondenci oceňoval výjimečný popularizační přínos Neumannových fejetonů pro nové umění; v roce 1920 však nad jejich knižním sebráním uslyšel v hesle „at' žije život!“ ozvěnu strašlivého „po nás potopa“. To, co stojí mezi Neumannovými programovými manifesty (a kritikovou mladostí) a jejich posuzovatelem v roce 1920 jako hráz, která brání v souhlase a srozumění, je ovšem světová válka, její přiznaný vliv (přiznačně je recenze zahájena také sebereflexivním „sám v mnohém snad změněn“). Kritikovi titulní slova Neumannovy knihy „dnes znějí velmi divně po takovém masakru“; vidí totiž, že „život je znehodnocen; je téměř podlomen v samotném našem nitru“.¹¹ Zde se Čapkovu vrátila myšlenka, kterou Neumannovi adresoval už v prosinci 1917 v osobní korespondenci. Tenkrát Čapkové vysvětlovali Neumannovi smysl svých *Božích muk* a *Lelia*. Josef Čapek tehdy napsal, že válka „znehodnocuje svět, a tu je lépe vrátit se do sebe; duše je v člověku to nejsvobodnější a *nejvlastnější*“. A Karel se připojil: „Válka

⁷ TÝŽ. „Román o těle“; *Národní listy* 23. 12. 1919, č. 299, s. 1-2, též in idem: *O umění a kultuře II* (Praha: ČS, 1985), s. 104-108. Citát na s. 105.

⁸ TÝŽ. „Filozofie přítomnosti“; *Národní listy* 7. 9. 1919, č. 212, s. 9-10, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 94-99. Citovaný pasus na s. 99.

⁹ TÝŽ. „Filozofie Bergsonova“; *Cesta* 2, 1920, s. 864-868, 881-885, 902-906, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 159-187. Citát na s. 187.

¹⁰ *Ibid.*, s. 182-183.

¹¹ TÝŽ. „At' žije život!“; *Národní listy* 26. 11. 1920, č. 325, s. 1, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 222-225. Citáty s. 222-223.

vrhla člověka strašně do jeho vlastního nitra; a když byl člověk nejhůř stísněn, cítil v sobě něco neheroického ovšem, vyděšeného a smutného, ale přece svobodného a nezotročitelného, vlastní duši.¹² Čapek v roce 1920 už nerozumí tomu, jak byl (moderní) život všeobecně mladými chápán před válkou – také a především ve své extenzivnosti a rušnosti, jako ono „nové dobývání“, „celý nevyčerpatelný souhrn nových sensací“¹³ (sám tehdy pociťoval moderní život jako „divokou půdu“ a poměr k němu se mu tehdy zdálo charakterizovat „jakési dychtění“). Válka Čapka obrátila proti vnějšnosti života a přivedla ho k „duši“ jako k metafoře života uvnitř člověka, nezneužitelného a člověku nezczitelného. Vypěstovala u něho přesvědčení, že právě v tomto vnitřním, v duši, je ukryta a uchována lidskost života, která je ohrožena. V roce 1920 říká: „Přetrháno je husté, soudržné předivo osobního života; zato je nakupena náramná hromada Života a vzdává se jí bizarní úcta.“ A znovu v roce 1921, když píše o Ruttově *Strachu z duše*, oceňuje, jak je zde vyzdvižena „duše, osobní a vnitřný život, osobní štěstí, osobní a jedinečná mravní hodnota, dnes zatopená přívalem kolektivismu, vitalismu, materialismu“.¹⁴ A proti tomu všemu se v Čapkovi ozývá úkol zachraňovat, „úkol znovu navazovati ty nejjemnější a nejpevnější souvislosti lidské existence“.¹⁵

Dříve (před válkou) stál život jako hodnota sama o sobě samozřejmá, jevil se mladým jako něco tak mocného a dravého, že esenciálně nezpochybnitelného, neoddiskutovatelného. A to válka musela změnit. Když Josef Kодиček vzpomínal desátého výročí smrti Ervína Taussiga, napsal: „*Děni*, byť krvavé, zdálo se nám čestnější než hniloba dlouhého míru. [...] Jakýsi sportovní duch v nás převažoval. Již přišlo několik lehce raněných a ještě jsme dostávali humorné lístky z fronty. Fantazie byla slabá, aby si představila to, co bude. A za několik dní. Ervín Taussig mrtev. Jako rána palicí do hlavy, tak nás tato zvěst přesvědčila o strašném blbství surového osudu. A bylo nám jako bychom byli *ztratili nevinnost dosud nešťěstím nedotčeného mládí a bezelstné cítění své bezpečnosti a nedotknutelnosti*. Musí přijít nemyslnost a smrt?“¹⁶ Po válce se život tedy pro tuto generaci stává hodnotou v jistém smyslu nesamozřejmou: danou k uchovávaní, k práci a zlepšování. To můžeme pozorovat už od roku 1917, kdy Čapek vyzdvihl „úsilovnou péči o udržení života“ nad „dobrodružné rozšíření lidských možností a schopností donekonečna“.¹⁷

Před válkou jsme sice viděli Čapka odsuzovat Flaubertův nihilismus a vyhlašovat pozitivní poměr ke světu a životu jako primum nové moderny, ale právě další Čapkova setkání s Flaubertem ukazují, jak se tato dříve proklamovaná, ale jen *neurčitá* nutnost pozitivního vztahu k životu v nové situaci proměňuje, rozšiřuje, prohlubuje. Podruhé ve své kariéře literárního kritika se Čapek s Flaubertem setkal v roce 1918, kdy napsal předmluvu k první verzi *Citové výchovy*. Jeho text opět vyznívá distancí od Flaubertova „nihilizujícího zoru“ (stejně jako o rok mladší recenze *Bouvarda a Pécucheta*); tentokrát nejen, že jsou proti Flaubertovi zase postaveni autoři, kteří našli jiný poměr k životu (zde konkrétně Whitman),

¹² Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 189, 191-192.

¹³ KODÍČEK, J. „Členská výstava Mánesa“; *Lidové noviny* 27. 6. 1914, č. 175, s. 3.

¹⁴ ČAPEK, K. „Z literatury filozofické“; *Národní listy* 21. 1. 1921, č. 20, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 236-240. Citát na s. 237.

¹⁵ TÝŽ. „Ať žije život!“; op. cit., s. 225.

¹⁶ KODÍČEK, J. „Ervín Taussig“; *Tribuna* 10. 8. 1924, č. 188, s. 2. Zvýraznil M.T.

¹⁷ ČAPEK, K. „Opomenutý referát“; *Národní listy* 23. 12. 1917, č. 349, s. 2, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 461-464. Citát na s. 461.

ale tento lepší pohled na život je už konkretizován jako činný: ne jen očekávání od života, ale „abychom *my sami* něco uskutečnili, něco dali životu“.¹⁸ Nihilismus a nevíra v život jsou pochopeny jako důsledek pasivního přístupu, zatímco aktivita, hledání možností „aspoň částečných úlev a praktických uspokojení“ jsou znakem důvěry ve svět, důvěry, která je rovněž vírou v to, že svět a život v něm je zlepšitelný, že je zde pro lidskou práci.

Pokud se vrátíme k referátu o Neumannově knize *At' žije život!*, vidíme, že zde obdobně postavil proti snaze něco probouvat úkol „vedacos zachraňovat“ a proti volání po „lepší“ smysl pro „dobré“.¹⁹ Právě v tomto kontextu, tam, kde hovoří o uchování a zlepšení života, se objevuje v Čapkově myšlení o literatuře a umění od roku 1918 nová dominanta jeho uvažování o umění: člověk, lidské individuum nikoliv jako místo, kudy bergsonovsky jen proudí neosobní život, ale jako místo, kde život jest a děje se, kde se uchovává v tom smyslu, jak o tom oba bratři psali v citovaném dopise Neumannovi z prosince 1917. Chápání života, které bylo obecné před válkou, se Čapkovi najednou zdá také abstraktní, vidí, jak je zneužíváno proti životu. Proti životu jako ruchu vnějšnosti, a také proti tomuto abstraktnímu životu a životu jako heslu tedy postaví člověka jakožto život osobní, a tedy konkrétnější.

Protože hodnotu má jenom to, co je osobně, niterně prožito, stává se člověk také primum literatury, stává se „strašlivě vážnou věcí pro literaturu, něčím, co nutno zachrániti stůj co stůj“. Čapek pozoruje, že ta světová literatura, „která se mi zdá hodna víry“, se svým moralismem snaží k člověku dojít.²⁰ Ve stejném smyslu, v jakém odmítl Neumannův „křik po životě“, nakonec už v roce 1918 reagoval na provolání o socialistické literatuře²¹ a rok nato na výzvu Romaina Rollanda k dělníkům ducha: spatřil v ní mnoho obecnosti a frázi, odmítl řeč o lidstvu a místo toho určil jako „nejvyšší úkol umění“ ono „hledati cestu k člověku“.²²

V Čapkově představě cesty umění k člověku, v představě umění, které se podílí na zachraňování člověka, slyšíme stále ozvěnu pragmatistického meliorismu. Z této představy se na počátku dvacátých let rodí přesvědčení o nutnosti tendence v umění. V roce 1924 napsal: „Co se mne týče, nebojím se ani slova ‚tendence‘; myslím, že v tomto dosti dezolátním stavu světa má vážný a vznětlivý člověk až dost pohnutek k tomu, aby nestál nad melou jako neplatící divák [...]“.²³ Tendence v umění není u Čapka spojena s žádnou ideologií či životní filozofií, ale s vírou v to, že umění musí stát na straně člověka. Onomu „zachraňování člověka“, o kterém Čapek stále hovoří, musíme rozumět jako zachově těch hodnot, které se uchovávají v lidském nitru, v duši, navzdory a proti tlaku vnějšího světa, hodnot, které jsou – jak řečeno – člověku nezczizitelné. Čapkův přechod od předválečné verze vitalismu k člověku chce být cestou od abstraktního ke konkrétnějšímu, od vnějšího k niternému; zde se rodí humanismus, který pracuje k onomu „zachování základních, jakýchsi prvotních hodnot“

¹⁸ TÝŽ. „Citová výchova“; in FLAUBERT, G. *Citová výchova* (Praha: A. Hynek, 1918), též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 474.

¹⁹ TÝŽ. „At' žije život!“; op. cit., s. 224.

²⁰ *Ibid.*, s. 224.

²¹ ČAPEK, K. „Literatura a socialism“; *Cesta 1*, 1918, s. 387-388, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 550-553. Citát na s. 552-553.

²² ČAPEK, K. „Výzva k dělníkům ducha“; *Kmen 3*, 1919, s. 68-69, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 83-86. Citát na s. 86.

²³ TÝŽ. „Josef Čapek“; in *Josef Čapek. 40 reprodukcí* (Praha: Aventinum, 1924), s. 5-13, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 502-511. Citovaný pasus na s. 507.

(POHORSKÝ 1985: 659), kterým musíme rozumět vlastně jako *lidskosti života* samé. (Analogicky je možno poukázat na jeho drama R.U.R.: lidstvo je zničeno, ale lidskost sama byla uchráněna.)

Proměny, o kterých byla řeč, mají dalekosáhlé konsekvence v Čapkově kritickém díle na konci desátých let a na počátku let dvacátých. Důraz na člověka, na to vniterné, jde v tomto ohledu ruku v ruce s recepcí pragmatismu. Pragmatismus sehrává závažnou roli předně v řešení otázky poznávání skutečnosti, která byla jednou z důležitých otázek již v jeho předválečné kritice. Čapek totiž zásadně chápe pragmatismus jako filozofii, která se důtklivě zabývá otázkou poznání, a sice ne jeho podstatou, ale jeho fungováním.²⁴

V květnu 1914 pochválil Čapek v dopise S. K. Neumannovi jeho nové verše a vyložil své přesvědčení, že „nejmodernější věci jsou ty, které nejpřesněji a nejjasněji trefí skutečnost“.²⁵ Na těchto slovech by bezpochyby nic neměnil ani o pět let později. Již před válkou, poučen v tom kubismem, postavil Čapek jako základní kritérium pro hodnocení literárního díla jeho úsilí poznat moderní, současnou skutečnost – poznat spíše ve smyslu zažití; v témže smyslu tehdy také uvažoval o novém významu lyrismu. Tento substrát Čapkova myšlení o literatuře (a šířeji umění) není na konci desátých let porušen, ale je doplněn a modifikován. Ve své brožurce věnované filozofii pragmatismu z roku 1918 (vzniklé přepracováním seminární práce z r. 1914) odlišuje pragmatismus od pozitivismu takto: „Ze všech empirických faktů vybírá pozitivismus jen fakta vědecká, totiž kontrolovaná odbornými vědami a formulovatelná exaktně naukově. Proti tomu pro pragmatism platí stejně fakta, jichž nelze zvát vědeckými; jsou to faktické tužby, potřeby, úkoje a úmysly lidí; je to úplná zkušenost se svým zcela nevědeckým, praktickým, osobním rázem.“²⁶

Odpor k pozitivistickému chápání poznávání skutečnosti v předválečné etapě byl u příslušníků nové moderny živen především Bergsonovým rozlišením intelektu a instinktu a jeho zdůrazňováním intuice a její funkce v umělecké tvorbě, což našlo svůj zřetelný odraz v programových textech mladých; odtud také čerpala mladá generace své přesvědčení, že moderní skutečnost je třeba poznat ve smyslu prožití či zažití. Zvýraznění role zkušenosti je také jedním z konceptů, kterými pragmatismus polemizuje se spekulativním idealismem. K. Čapek v roce 1918 vyjadřuje význam zkušenosti takto: „Pravdivé pro nás je poznání, které se shoduje s naší zkušeností, tedy také s našimi záměry a potřebami, s naší činností a uhajováním života.“²⁷ Role poučení pragmatismem pro konstrukci kritického instrumentária spočívá na jedné straně v posílení odporu k pozitivnímu poznání (a tedy také k estetice naturalismu a popisného realismu), na straně druhé ve využití klíčového pojmu zkušenosti („úplná zkušenost“). Přitom je zřejmé, že využití pojmu zkušenosti znamená oproti předválečné etapě posílení zřetele k tvůrci, totiž k individuálnímu zažívání světa. Tím se váhy vnitřního napětí mezi zřetelem k individualitě tvůrce a touhou po novém obecném stylu (které bylo charakteristické pro vrcholnou fázi Čapka kritika jako generačního mluvčího) definitivně překlony na stranu tvůrčí individuality. Ne již obecný dobový styl, ale osobnost tvůrce, jeho lidské nitro, duše tvořícího člověka a stvořené dílo je horizontem Čapkova myšlení o

²⁴ ČAPEK, K. „Pragmatism“; *Červen* 1, 1918, s. 136-137, též in idem: *OUK I*, op. cit., s. 538-543. Citát na s. 539-540.

²⁵ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 95.

²⁶ ČAPEK, K. *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* (Olomouc: Votobia, 2000), s. 14-15.

²⁷ TÝŽ. „Pragmatism“; op. cit., s. 540.

literatuře. V tomto ohledu je kritický soud oproti předválečnému období výrazněji individualizován. Toto přesvědčení mělo zásadní význam pro proměnu Čapkovy kritické činnosti; avšak zároveň právě pragmatistické pochopení lidské zkušenosti umožnilo podržet značnou míru kontinuity v tom, že stále je položen silný důraz na poznávací poměr tvůrce ke skutečnosti, oproti vizím umění jako božského vnuknutí a bezprostřední inspirace.²⁸

Čapkovy recenze jsou podobně jako před válkou naplněny především uznáním pro tu literaturu, která se neomezuje na vyjádření vlastního já, ale naopak se snaží poznávat realitu světa. V opozici lyriky jako sebereflexe a jako poznávání skutečnosti vyjádřil Čapek své stanovisko a svůj příklon k pólu poznávání opět už v roce 1918 v recenzích několika básnických knih autorů starší generace. Předně v referátu o Neumannových *Nových zpěvech* shrnul podstatu Neumannova básnického naturelu do parafráze slavného Descartesova výroku: „Všechno jest, tedy jsem.“²⁹ Neumannovy verše jako by Čapkovi v roce 1918 zhmotňovaly jeho předválečnou vizi poezie, v níž se básnické já rozpouští v představě světa, v níž vítězí „život živý“ nad „životem žitým“. Nad Neumannovou sbírkou proto říká: „Žítí, to jest žítí uprostřed toho všeho. Žítí tak hluboce a zmocněně, to jest prožívat tyto věci a děje na světě s láskou a radostí.“³⁰ Podobně v recenzi Sovových *Zpěvů domova* vyjádřil odstup od té části sbírky, která se vyznačuje abstraktním patosem, ale naopak ocenil krajinný lyrismus prvního oddílu, který představuje svým viděním rodné země „pohledem hospodáře“ novum české poezie, a to v tom, že země je *zažita* jako domov.³¹ V témže smyslu vyznívá distance od Theerova tvůrčího typu v referátu o jeho dramatu *Faethón*, kde je „tvořit jen ze sebe“ obrazem umění od života odvráceného, umění, které chce být „osamělý, sobecký let k absolutnu“.³²

Stejně jako neodpovídá Čapkově představě umění jako poznávání sebereflexivní lyrika a uzavření básníka do vlastního já, které se poznávání světa vzdává, tak se jí přičítá také naturalismus, i když naturalismu jde právě a jedině o objektivizovaný obraz reality. Zde právě začíná hrát důležitou roli lidská zkušenost jako protiváha objektivního, metodického, a tedy i *odlidštěného* poznání, jaké pěstuje naturalismus. Při příležitosti šedesátých narozenin K. M. Čapka Choda vymezil takovýto přístup k realitě jako vnikání „do života jako do neznámé pevniny“; proti tomu pak postavil umění, které „vyhledává zkušenosti, při kterých si řeknete: Ano, to jest život, jak jej znám a jak v něj bez iluzí důvěřuji“.³³ Proti vnější pravdě, pravdě vědeckého, pozitivního poznání postavil Čapek pravdu zkušenosti, pravdu zažitou, „pravdu životní“³⁴, která je pro umělecké dílo něco mnohem cennějšího. Cesta k pravdivosti, a tudíž i

²⁸ Srov. TÝŽ. „Josef Čapek“; *op. cit.*, s. 505. Sám o sobě napsal Karel Čapek: „Poznávat, toť velká a neukojitelná vášně; mám za to, že proto píši, abych poznával.“ Viz ČAPEK, K. „Karel Čapek o sobě“; *Rozpravy Aventina* 1, 1925, č. 1, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, *op. cit.*, s. 586-588. Citovaný pasus na s. 587.

²⁹ TÝŽ. „Tedy jsem“; *Národní listy* 11. 5. 1918, č. 107, s. 1, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 524-527. Citát na s. 526.

³⁰ *Ibid.*

³¹ ČAPEK, K. „Zpěvy domova“; *Červen* 1, 1918, s. 227-228, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 560-563. Citáty na s. 561, 563.

³² TÝŽ. „Otakara Theera Faethón“; *Červen* 1, 1918, s. 256-257, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 565-567. Citát na s. 567.

³³ TÝŽ. „Karel Matěj Čapek Chod“; *Národní listy* 21. 2. 1920, č. 51, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, *op. cit.*, s. 139-144. Citovaná pasáž na s. 140.

³⁴ TÝŽ. „Knihy básní“; *Národní listy* 9. 7. 1920, č. 187, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, *op. cit.*, s. 196-199. Citát na

hodnotě uměleckého díla tedy u Čapka vede jedině srkze jeho posvěcení lidskou zkušeností. Proto musejí v tomto ohledu ztroskotat romantické prózy Růženy Svobodové, je-li v nich lidská zkušenost nahrazena pouhými „představami o životě“³⁵. Proto také nemůže Čapka uspokojit ani naturalista Vachek, jenž vytváří ve svém románě absolutní charakter, čímž nakonec nutně ztrácí pravděpodobnost,³⁶ kterou Čapek chápe jednoduše jako shodu s prostou lidskou zkušeností.

Odpor k naturalismu v Čapkově kritickém díle přelomu desátých a dvacátých let má i svůj pozitivní rub: postupně upřesňovanou koncepci nového realismu. Jedno je mu přitom samozřejmé: že tento realismus je odlišný od toho realismu, proti němuž bojoval už od roku 1911 (srov. BERNŠTEJNOVÁ 1989). Fakt, že používá termín realismus, neznamená rehabilitaci onoho starého realismu 19. století; slouží spíše kritikovi ke zvýraznění nutnosti, aby se umění nějak postavilo skutečnosti světa, ve kterém žijeme. V polemice s E. Rádlem to říká takto: „nemám nic proti realismu, protože nemám nic proti realitě.“ Ale vzápětí připojuje svou starou parolu *proti* realismu, jen aktualizovanou: „Avšak tato realita, tato skutečnost chce být nejen věcně poznána, nýbrž také povznesena a posvěcena, přiblížena lidské lásce, oživena pro štěstí lidské [...]“³⁷ Čapek takovému realismu říká různě: realismus pietní³⁸, intimní, realismus obyčejnosti.³⁹

Zde vidíme posun oproti předválečné kritické etapě. Svou roli v něm hraje právě pragmatistická recepce zkušenosti. Lidská zkušenost se světem totiž není jeho pouhým poznáním, ale je i stavem důvěry v svět. Právě takto pochopená důvěra ve svět je základem onoho pietního realismu, realismu, který realitu (realitu ovšem v širším smyslu než toliko realitu předmětnou) nejen zpodobňuje, ale i přibližuje lidské lásce. To znamená, že ukazuje svět ne nahlédnutý lhostejným (nebo dokonce nihilistickým) pohledem, ale svět, který má být člověku místem pro život, a proto svět, jež lze milovat. Čapek vychází z toho, že takovýto vztah ke světu je obsažen základně v lidské zkušenosti. Proto někdy také hovoří o roli srdce v poznávání skutečnosti: svět nahlédnutý srdcem je světem zažitým, světem, jak jej *důvěrně* známe; oproti tomuto dílu srdce pak staví ono naturalistické „dílo očí“⁴⁰ – poznání vnější a vůči skutečnosti lhostejné. Učitelem pietního realismu je Čapkoví Charles Louis Philippe, jehož román *Bubu z Montparnassu* vyložil jako dílo „v mnohém ohledu pro moderní literaturu směrodatné“. Směrodatnost Philippova románu hledá v onom zvláštním vztahu k realitě, jenž není jen jejím opsáním, ale „posvěcením“, protože nalezením prosté krásy života; „hleděl na člověka s neochabující, hlubokou vážností, nikdy nehřeše pohrdáním, zběžností nebo nepravdivostí“.⁴¹ Příznačně se zde, v charakteristice Philippova přístupu k realitě, objevuje

s. 197.

³⁵ TÝŽ. „Růžena Svobodová“; *Národní listy* 2. 1. 1920, č. 2, s. 2-3, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 111-114. Citát s. 111.

³⁶ TÝŽ. „Emil Vachek: Sup“; *Národní listy* 12. 3. 1920, č. 71, s. 1, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 145-147. Citát s. 146.

³⁷ TÝŽ. „Je věda romantická?“; *Národní listy* 4. 1. 1920, č. 4, s. 9, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 114-119. Citovaná pasáž na s. 119.

³⁸ TÝŽ. „[Z nových překladů]“; *Národní listy* 10. 8. 1919, č. 188, s. 9-10, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 88-91. Citát na s. 89.

³⁹ TÝŽ. „Karel Matěj Čapek Chod“; *loc. cit.*

⁴⁰ TÝŽ. „[Z nových překladů]“; *op. cit.*, s. 90.

⁴¹ *Ibid.*, s. 89.

kritérium pravdivosti – zdánlivě kritérium převzaté z tradice realistické kritiky, avšak ve skutečnosti kritérium zcela nové, s výraznou pragmatistickou fakturou, v němž se odráží primární úloha lidské zkušenosti (a tedy i *citu*, onoho srdce) v poznávání reality našeho světa.

V této souvislosti je třeba upozornit na jeden podstatný aspekt Čapkova chápání poznávání světa jako základny umění. Je to aspekt, který vyznačuje kontinuitu Čapka jako modernistického kritika i v etapě, jež je ve znamení koncepce *nového* realismu. Je to klíčová úloha, jaká je připisována *tvoření* (tvaru), chápání umění jako umělé reality. Stejně jako žádá od člověka aktivní poměr k životu, tak po umělci chce, nejen aby viděl a cítil, ale aby tvořil. Když Čapek hovoří o poznávání světa, nikdy je nemyslí pasivně, ale naopak toto poznávání myslí zásadně jako tvoření. „[...] je nutno formovat věci, aby zvniterněly. Chceš-li je *poznat*, nestačí ti omalovat jejich povrch; musíš začít sám je *utvářet*.“⁴² To, co takto říká, platí nejen pro výtvarné umění, ale stejnou měrou pro literaturu. Právě v tomto smyslu musíme vyložit slova, kterými odmítl Vachkova *Supa*: „Čím více by básnil, tím byl by blíže pravdě.“⁴³ V Čapkově představě o *jinak napsaném* Vachkově románu rezonuje požadavek nepovrchního poznávání reality právě jako jejího utvoření. Tak na přelomu desátých a dvacátých let Čapek pokračuje ve svém předválečném programovém úsilí výtvarně kritickém, pro něž bylo podstatné najít cestu k věcem ne takovým, jaké se jeví pozorovateli (což činil realismus a impresionismus), ale takovým, jaké jsou *podstatně*, jak Čapek říká: vnitřně. A nyní zde ve sféře slovesného umění jsou zvýrazněni úplné lidské zkušenosti a významu „vidění“ srdcem jen poněkud jinou cestou k témuž, co se žádalo před válkou, totiž k uměleckému dílu jako stvořené, umělé, autonomní realitě, jako formě, která zde není jen sama pro sebe, ale proto, aby vyslovila skutečnost světa. Takto může dokázat podle Čapka literární dílo zpřítomnit realitu jinak, než ji vidíme zběžně. Ne náhodou oceňuje na Philippovi také to, že nehřeší nikde *zběžností* – moderní umělecké dílo nám vždy umí ukázat skutečnost neběžně, tj. nově, objevně. Nad jedním z takovýchto děl, nad Neumannovými *Novými zpěvy*, to formuluje takto: „Učiniti skutečnost něčím novým a nebývalým, to jest to největší, co může poezie vykonat [...]“⁴⁴

Avšak proti tomu novému, neběžnému uchopení reality, proti uměleckému přístupu, který dokáže věci zbavit symbolického, odtazižitého či vžitého významu a vdechnout jim tak jejich pravou *věcnost*,⁴⁵ staví nejen zběžné, povrchní zacházení se skutečností, ale také její deformaci, která hrozí narušit poměr člověka k ní; i zde stojí v pozadí Čapkův odmítavý postoj ke všemu, co se přičí lidské zkušenosti.⁴⁶

V tomto kontextu musíme také nahlédnout, jak Čapek pracuje s pojmem všednosti. Jak jsme viděli, tento pojem byl aktuální již před válkou (např. v Kodíčkově „šedivosti“). A zůstává aktuální i nadále, má-li vyjádřit, že umění nemá rozlišovat mezi skutečností

⁴² ČAPEK, K. „Předpoklady“; in *Musaion*, sv. 1, 1920, s. 28-32, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 154-158. Citovaná pasáž na s. 158. Zvýraznil M. T.

⁴³ TÝŽ. „Emil Vachek: *Supa*“; op. cit., s. 146-147.

⁴⁴ TÝŽ. „Tedy jsem“; op. cit., s. 527.

⁴⁵ Srov. TÝŽ. „Chaplin čili o realismu“; *Lidové noviny* 2. 1. 1925, č. 2, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 553-555. Citát na s. 555.

⁴⁶ Viz TÝŽ. „Richard Weiner: Škleb“; *Kmen* 3, 1919, s. 20-21, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 69-70. Citát na s. 70. TÝŽ. „Z nové poezie“; *Národní listy* 26. 3. 1920, č. 85, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 149-154. Citát s. 150.

vznešenou a nízkou, mezi životními hloubkami a mělčinami (tak to říká v roce 1913 Šalda),⁴⁷ ale má poznávat a vyslovovat celý svět, také ve smyslu oné *úplné* lidské zkušenosti, tedy i v podobě Philippovy prostitutky z Montparnassu. Ale zároveň jeho vidění této reality musí být – jak mnohokrát zdůrazňuje – neběžné, nové, objevitelské, tedy *nevšední*. Dívat se nevšedně na všední věci – to je výzva, kterou Čapek adresuje umělcům.⁴⁸

Zmíněná individualizace kritického přístupu a zdůraznění osobního zažití má za následek, že kritický soud je často relativizován. Už v prvních referátech z roku 1918 lze pozorovat velmi zřetelně nástup „benevolentního“⁴⁹ posuzování uměleckých hodnot. Jeho výtvarné referáty prokazují v předválečné době nevídané pochopení nejen pro různé osobní poetiky (Zrzavý), ale i pro tvorbu vysloveně regresivní a tradicionalistickou. Když v dubnu 1918 posuzoval výstavu konzervativní Jednoty umělců výtvarných, díla zde vystavená ohodnotil velmi loajálně. Následně zdůvodnil konstrukci svého kritického soudu. „Jsem už tak bojovná povaha, že jsem věnoval svou lásku jen tomu, co kdy v minulosti či přítomně neslo a řešilo konflikt života. Ale současně vím a chápu, že obecenstvo, jež chce svůj požitek, nechce konfliktu. Potřebuje tedy umění jiného než já sám [...]“.⁵⁰

Zmíněný referát o výstavě JUV s citovanou deklarací kritikova přístupu jednak poukazuje k Čapkově pojetí kritiky jako úkolu odborného, vědeckého, jednak ukazuje, jakým směrem jsou jeho analýzy uměleckých děl vedeny. Už ve vrcholném období předválečném se Čapek představil jako kritik analytik, věnující pečlivou pozornost například veršové výstavě básní. Toto jeho založení bylo u něho během války studií estetiky jen posíleno a vyžrálo na počátku jeho nové kritické etapy v podobu kritiky, která rozlučuje poznavatelský úkol kritiky od osobního vkusu a zájmů. V tom představuje kritický typ zcela odlišný od Josefa Kodíčka, u něhož naopak po válce dochází k zesílení impresionistického založení jeho kritické osobnosti. Přitom tato koncepce odborné kritiky vede Čapka dvěma směry: jedním je snaha analýzou textu dobrat se autorské intence a následně posoudit dílo právě skrze tento původní autorský záměr, popřípadě ukázat jeho meze; druhý směr analýzy vede k potenciálnímu vnímateli (čtenáři). Oba tyto směry se v Čapkových referátech proplétají: přitom první často směřuje ke zkoumání autorova vývoje a proměn jeho poetiky (příkladně v recenzích výboru z Tomanova díla nebo Rutteho *Zjasněných očí*), k interpretačním ponorům do textů. Čapek se dokáže výjimečně ponořit do textu a rekonstruovat autorský úmysl, potažmo autorovu „životní filozofii“ (POHORSKÝ 1985: 658). V tom je posun oproti období vrcholících programových bojů před světovou válkou. Čapek nyní už nesměruje za programem: ten přestává být zcela důležitý, není-li to „program svobody pro každého, důslednosti, čistoty a vytrvání“,⁵¹ ale za autorskou individualitou. Už nad svými *Božími muky* a bratrovým *Leliem* napsal: „O

⁴⁷ Srov. TÝŽ. „Filozofie přítomnosti“; *op. cit.*, s. 99.

⁴⁸ Srov. TÝŽ. „Je věda romantická?“, *loc. cit.*

⁴⁹ TÝŽ. „Případ Jednoty umělců výtvarných“; *Cesta 1*, 1919, s. 996-997, též in idem: *OUK II*, *op. cit.*, s. 29-34. Citát na s. 32.

⁵⁰ TÝŽ. „Jednota umělců výtvarných“; *Národní listy* 30. 4. 1918, č. 98, s. 1, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 519-521. Citát na s. 521.

⁵¹ TÝŽ. „Výstava několika tvrdošijných s heslem ‚A přece!‘“; *Národní listy* 26. 3. 1918, č. 71, s. 1, též in idem: *OUK I*, *op. cit.*, s. 500-501. Citát na s. 501.

programu nemůžeme mluvit; obě knihy jsou subjektivní, osobní [...].“⁵² To, co realizoval ve vlastním uměleckém díle, nachází svou paralelu v kritické činnosti, kde se hlavním úběžníkem stává autorský subjekt. V tom je, jak řečeno, kritický rozbor oproti předválečné fázi individualizován, a tedy do jisté míry také psychologizován. O. Králík (1972: 17) o Čapkových referátech z tohoto období říká: „[...] překvapí a někdy skoro zmučí strašně intimní znalostí tvořícího umělce. Byl jsem někdy skutečně zaražen, když jsem v čísle novin ze začátku dvacátých let četl článek nebo pouhý referátek Čapkův, v němž je posuzovaný autor přímo svlečen.“ To by bylo možno ukázat na mnoha referátech zejména o lyrických knihách na přelomu desátých a dvacátých let (a nejtypičtěji na posudcích knih Šrámkových). Takovýto přístup volí dokonce i v případě epigonů dekadence; přitom ostrý odsudek, jaké na adresu dekadence směřovala předválečná moderna, chybí. Tento Čapkův přístup totiž leckdy vede také k rezignaci na vyslovení soudu o díle, resp. na přímou konfrontaci s dílem. Často místo jednoznačného soudu nastupuje jen implicitně vyjadřovaná distance od určitého typu tvorby (jak byla vyslovena také v referátu o JUV) a preference jiného; závaznost soudu je tak značně oslabována, a soud je tak relativizován. Kupř. v recenzi postdekadentního *Zlatého oblaku* Lomikara Kleinera se tak děje závěrem-nadějí, že „milovník slova může se státi milovníkem věcí“.⁵³ Poučení pragmatismem vede tedy Čapka kritika také k tomu, že svůj soud o díle staví často jakoby vedle díla, zdráhá se svou pravdou negovat pravdu autora posuzovaného díla, verbis expressis jej odsoudit, stále si je vědom toho, že „není jen jedna cesta umění“⁵⁴. Proto také mnohdy zůstává jen u analýzy a interpretace a nedovrší svou kritiku soudem nad dílem.

Druhý směr analýz – zřetel ke čtenáři – se přirozeně s analýzou autorské intence a „životní filozofie“ doplňuje, už v tom, že pragmatisticky zkoumá přínosnost či užitečnost umění pro praktický život. Můžeme to pozorovat ve výše citované pasáži z referátu o výstavě JUV, kde je příznačně poznaná potřeba konzumenta umění postavena nad kritikův vyhraněný osobní vkus. Otázku funkce a účelu uměleckého díla tedy řeší Čapek konceptem „individuálního účelu“ (POHORSKÝ 1985: 659). Tento koncept je odrazem ústředního postavení člověka (jakožto lidské osobnosti) v Čapkově myšlení o literatuře, konstruovaného, jak jsme viděli, z válečného zážitku znehodnocení života. Umění se má podle Čapka obracet k člověku; ve zmíněné polemice s Rollandovým manifestem Čapek příznačně postavil proti Rollandově představě odpovědnosti umění před lidstvem jeho poměr k člověku. A pro člověka, říká Karel Čapek, „není dílo světovou nebo kulturní událostí, nýbrž *životním setkáním*“.⁵⁵ Tento přístup paradoxně na jedné straně může vést k posílení relativizace hodnot a jejich rozlišování (v potlačení potřeby vyjádřit kritikův soud vkusu na úkor potřeb člověka jakožto vnímatele díla), na druhé straně se ale také může zároveň v tomto bodě střetávat s latentní tendencí Čapkových recenzí nesoudit, a to tam, kde vyžaduje vyslovit se k dílu, které v kritikových očích hrozí zpochybnit hodnoty života. V tomto kontextu se představa „individuálního účelu“ umění dobře doplňuje s Čapkovým chápáním tendence literatury,

⁵² Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 190.

⁵³ TÝŽ. „Knihy veršů“; *Národní listy* 24. 4. 1919, č. 97, s. 1-2, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 54-59. Citát na s. 56. V témže referátu podobně přistupuje rovněž ke klasicizujícím veršům B. Knoesla.

⁵⁴ TÝŽ. „Josef Mánes“; *Musaion*, sv. 1, 1920, s. 76, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 158-159. Citát na s. 159.

⁵⁵ TÝŽ. „Výzva k dělníkům ducha“; *loc. cit.* Zvýraznil M. T.

syntetizuje-li v sobě pragmatistickou lekturu zlepšování světa (meliorismu) a pravdivosti jakožto praktické užitečnosti.

Podstatná pro nás je otázka, jak tento humanismus jakožto přiznaná tendence kromě obecných proklamací vystupuje v literární kritice. Lze říci, že Čapka ve dvacátých letech posunuje stále více do pozice kritika etického, pro něhož se stávají klíčovými otázky působení díla na vnímatele a stav společnosti. Literatura podle Čapka „má vytvářet lidi, má usilovat, aby měla vliv na samu skutečnost“⁵⁶. Jak tomu rozuměl, ukazuje také jeho koncepce „pietního realismu“. Z jiné strany to ukazuje rovněž recenze románu Boženy Benešová *Člověk*: našel-li v románu člověk Boha, ale nenašel-li člověka, je to pro Čapka „závěr, který *není* vykoupením“.⁵⁷ A nejvýrazněji v referátu o Šaldově *Stromu bolesti*, kde kritik nepřijímá knihu, v níž bolest znehodnocuje jsoucno; „je to mrazivá černá tůň zrcadlicí hvězdy, hořká a opuštěná, k níž život pítí nepřijde“.⁵⁸ Zde, nad Šaldovou básnickou sbírkou, postavil Čapek proti Šaldovu idealismu znovu své přesvědčení, že klad nemůže být mimo svět, ale jedině zde, musí to být klad, který slouží lidskému životu ve světě. Potažmo tak postavil proti Šaldovi i Antonína Sovu, u něhož i bolest, protože je *prožitím* (příznačně stojí proti sobě *prožití* a *idealismus*), ústí v lásku ke skutečnosti – „rok po roce miluje Sova svět něžněji a dojatěji“.⁵⁹

S takto vytvořeným kritickým instrumentáři se Čapek staví k nastupující mladé generaci wolkerovské a jejímu dílu. V *Národních listech* a posléze v *Lidových novinách* měl příležitost již od roku 1920 recenzovat některé prvotiny nejmladších (I. Suka, M. Jirka, L. Vladyky a J. Wolker). Na konci desátých let ještě Čapkovými texty občas probleskne generační aspekt (zejména jako obhajoba úsilí vlastní generace), byť zdaleka ne tak výrazně jako před válkou; nástup mladé poválečné generace však tento zřetel vymazává. Když sleduje básnické dílo nejmladších, vidí v něm především navazování na Šrámka, naivní radost ze života a mládí. Mladá poezie se mu nezdá vybočovat z poválečných tendencí v české lyrice, které spatřuje v obratu od básnického já ke světu, věcem a rodné zemi a v oslavě života na zemi („píseň nová, silně zvonící chválou a radostí, pozemská a múzická“).⁶⁰ S tímto přesvědčením mohl také doprovodit premiéru svého *Loupežníka* slovy, že „dnes zhruba není v názorech, zájmech a životě sporu mezi mladými a starými“.⁶¹

Čapkovy kritiky knih nejmladších básníků jsou proto plné pochopení pro až naivní mladistvou rozkochanost nad životem a oceněním její cesty za věcmi tohoto světa; na druhou stranu kritikovi příliš nekonvenuje pro tuto poezii mnohdy charakteristický improvizací a impresionistický ráz a ukazuje ve svých kritikách meze takovéto literatury. Nad básněmi Miloše Jirka to vyznívá upozorněním, „že užívání není ještě prožití“,⁶² tedy pro Čapka

⁵⁶ TÝŽ. „Místo kritiky“; *Národní listy* 24. 12. 1920, č. 353, s. 1, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 227-230. Citát na s. 230.

⁵⁷ TÝŽ. „Božena Benešová: Člověk“; *Lidové noviny* 21. 5. 1921, č. 250, s. 9, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 288-290. Citát na s. 290.

⁵⁸ TÝŽ. „František X. Šalda: Strom bolesti“; *Lidové noviny* 22. 5. 1921, č. 252, s. 7, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 290-292. Citát na s. 292.

⁵⁹ TÝŽ. „Dvě hrdinné knihy“; *Lidové noviny* 6. 1. 1922, č. 10, s. 7, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 363-364.

⁶⁰ TÝŽ. „Z nové poezie“; *loc. cit.*

⁶¹ TÝŽ. „Poznámka autorova k premiéře *Loupežníka*“; in idem: *OUK II*, op. cit., s. 144.

⁶² TÝŽ. „Knížky básní“; *Národní listy* 20. 8. 1920, č. 229, s. 1, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 203-207. Citát na s. 204-205.

typickým zdůrazněním úplné lidské, hluboké zkušenosti oproti jen povrchnímu „užívání“, tj. smyslovému opojení povrchem věcí, které nemůže být jejich poznáním v nejsilnějším smyslu slova. V tomto ohledu nejvýše mezi mladými knihami ocenil Wolkerova *Hosta do domu* jako výraz „něžné moudrosti“, která se sklání k lidem a k věcem. Na Wolkerově básnické sbírce Čapek nejvíce ocenil „pravé náboženství lásky“ – „uvidět Boha jako člověka, hledat ho v člověku a lidských věcech“.⁶³ Wolkerova poezie pro Čapka představovala určité uskutečnění „intimního“ realismu v tom, jak nahlíží skutečnost a věci, jak je přibližuje člověku a jak vůbec ve středu básníkovy myšlenkového světa stojí sám člověk.

Vývojové proměny tvorby mladé generace, zejména rozvoj proletářského umění, však musely Čapka od mladé generace vzdálit. Už nad Neumannovým *Ať žije život!* a v jiných textech z téže doby varoval Čapek před kolektivismem jakožto před utlačení lidského individua. Kolektivnost jako princip umění nemohl Čapek z pozic svého individualistického humanismu vůbec akceptovat („nová modla, barbarská jako Baal“),⁶⁴ byl něčím, co se zcela přičilo dominantám jeho myšlení o literatuře po světové válce. V roce 1921 proto také shledával, že se mladá poezie vyznačuje rysy školy a jenom „zřídka vyzírá něčí tvář“⁶⁵ (čímž zajímavě varioval výtky, které na jeho vlastní generaci a její dílo adresoval před válkou F. X. Šalda). V roce 1922 pak ve svém příspěvku v anketě *Mostu* o mladé literární generaci rozvinul tuto myšlenku v představu o „neodpovědné hromadnosti“, která je v přímém protikladu s tím, co v umělecké tvorbě požaduje Čapek – tedy s „odpovědností svého vlastního poznávání“, s osobním zažitím světa.⁶⁶ Obraz umělce hledajícího pravdu „na svou pěst“, tzn. z vlastní lidské zkušenosti, z niterného prožití, jenž je ideálem Čapka kritika v poválečné etapě, nemůže naplnit ta tvorba, která chce sloužit předem dané ideologii. Služba ideologii znamená pro Čapka vzdání se toho nejdůležitějšího: individuálního poměru ke skutečným světu. Toto nebezpečí pro mladou poezii Čapek předvídal již nad Horovým *Stromem v květu*, když konstatoval, že „patos lidské víry“ místy „zbavuje básníka jeho bezprostřednosti ve styku s věcmi“⁶⁷. V anketě *Mostu* je již považuje patrně za akutní, když vyzývá básníky, aby bezpochyby naléhavé a aktuální sociální otázky řešili bez „pohodlných doktrín“, nýbrž „poctivě“, „těžce“, a především „osobně“.⁶⁸

Miloš Pohorský (1985: 647) o Čapkových kritických textech publikovaných v *Národních listech* soudí, že „postupovaly v celkem nevýrazném stylu a málo hovořily k otázkám, které Čapek zřejmě sám pokládal za hlavní“. O člancích posléze tištěných v *Lidových novinách* dále usuzuje, že „už neměly takovou podnětnost jako před válkou (ibid.: 657). Celkově se mu Čapkovo místo v kritickém diskursu první poloviny 20. let zdá osamocené. Jistě je přesné pozorování, že oproti předválečnému období nemá Čapkova kritika tolik průbojnosti; nakonec přestává být hlavním místem, kde se Čapek autorsky vyjadřuje; počátek 20. let je naopak, jak

⁶³ TÝŽ. „Jiří Wolker: Host do domu“; *Lidové noviny* 13. 10. 1921, č. 511, s. 7, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 334-336. Citáty na s. 336.

⁶⁴ TÝŽ. „Ať žije život!“, op. cit.

⁶⁵ TÝŽ. „Knihy básní“; *Národní listy* 11. 2. 1921, č. 41, s. 1, 18. 2. 1921, č. 48, s. 1, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 242-247. Citát na s. 243.

⁶⁶ TÝŽ. „O literární příští“; *Most* 1, 1922, s. 125, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 399-401. Citát na s. 401.

⁶⁷ TÝŽ. „Z nové poezie“, loc. cit.

⁶⁸ TÝŽ. „O literární příští“, loc. cit.

ukazují čapkovští monografisté, etapou nebývalého Čapkova tvůrčího rozmachu na poli dramatu a prózy, kde si tehdy třicetiletý autor záhy získává světovou známost. Tato skutečnost a sama konstrukce literární kritiky jako objektivistické, bez touhy ostře vyhraňovat hodnoty, bránily rozmachu kritického díla v té míře, jakou známe především z let 1912-1913. Avšak jistě se neblíží pravdě Pohorského přesvědčení, že se Čapkovy texty nevyslovují k otázkám, které považoval sám jejich autor za podstatné. Je zřejmé, že zde je naopak v Čapkově kritickém díle podniknut pokus o konstruování kritiky, která by byla s to vyjadřovat se prostřednictvím dialogu s literárními díly ke klíčovým otázkám soudobého umění a vůbec společenského života (ať je to otázka funkce a působení umění, nebo otázka vztahu umění ke skutečnosti). Činí tak způsobem, který zachovává hlavní dominanty předválečného boje o novou modernost, ale zároveň přináší četné posuny a nové akcenty, z nichž nejvýraznější je individualizace kritického soudu – ať ve směru k autorské individualitě, nebo ke čtenáři. Představou literatury jakožto slova „od člověka k člověku“ rozhodně nestál Čapek osamoceně, ale naopak se postavil do čela jednoho proudu v literární kritice, který je spojen s generací, jež posléze byla nazvána pragmatickou. Její generační kritické úsilí se vydalo na prahu nové republiky jiným směrem než nastupující avantgarda. Literární historii, která nahlíží na literární život dvacátých let prizmatem této avantgardy, se pak nutně musí zdát, že Čapek jako kritik stojí stranou hlavních uměleckých otázek své doby a jakoby na jejím okraji; ale čtení autorů, které tato část literární historie pomíjela (Rutte, Kodíček, Peroutka), ukazuje, jak Čapkovy myšlenky dokážou rezonovat v textech zcela odlišných kritických typů a jak se zde vytváří určitá podoba generační kritiky.

(1.3.) Není v tomto ohledu žádnou náhodou, že zmíněné čapkovské „od člověka k člověku“ zaznívá také z několika textů **MIROSLAVA RUTTEHO** (nar. 1889 v Praze, zemřel 1954). Rutte debutoval jako kritik a básník již na konci prvního desetiletí 20. století (nejdříve básněmi a povídkami). Povaha jeho tehdejší tvorby jej ovšem odcizovala autorům spojeným s předválečným zápasem o nové umění. V referátu o jeho básnické prvotině jej také J. Kodíček celkem oprávněně nazval „necudným epigonem“ *Moderní revue*.⁶⁹ V tomto listu také Rutte (podepisující se v té době Mirko Rutte) uložil nejzávažnější texty svého kritického mládí.⁷⁰ V nich se projevil jako epigonský kritik družiny *Moderní revue*, vzývající vášeň, barbarskou sílu, rozjitřené nitro a oceňující exotické a bizarní rekvizity novoromantické poezie a dramatu – a pohrdlivě se vysmívající střízlivosti realismu Svobodových románů. V referátu o Svobodově knize *Až ledy popluží* (která je zároveň polemikou s F. X. Šaldou) ukázal závislost na Procházkových kritikách prózy v tom, že celou recenzi pojal jako kritiku stylu, jehož zásadní vadou v kritikových očích je, že je málo hledaný a příliš všední.

První světová válka (v aktivní službě byl v letech 1914-1915) vedla k jeho rozchodu se skupinou českých dekadentů a novoromantiků. Již v prosinci 1914, když K. Čapek informoval v dopise Neumanna o tom, jak odvodý zasahují do pražského literárního života, zmínil, že mezi odvedenými je i „Mirko Rutte (Havelský, psával do *Moderní revue*, ale teď se z něj stal

⁶⁹ KODÍČEK, J. „Dva novoromantikové“; *Rozvoj* 5, 1911, č. 23, příl. s. XXXXVII.

⁷⁰ Srov. RUTTE, M. „Knihy veršem. Rudolf Medek, Půlnoc bohů“; *Moderní revue* 26, 1913, s. 23-24. TÝŽ. „Belletrie prósou. F. X. Svoboda, Až ledy popluží“; *Moderní revue* 26, 1913, s. 29-32. TÝŽ. „Jean Lorrain, Pan de Bougreton“; *Moderní revue* 26, 1913, č. 234-235. TÝŽ. „Divadlo“; *Moderní revue* 27, 1913, s. 42-46.

sympatický člověk, na kterého jsem po smrti Taussigově v duchu počítal)“. Následně se Neumann v lednu 1915 dotazoval v dopise Viktoru Dykovi, zda má v Lumíru nějaké Ruttovy rukopisy; „slyšel jsem totiž, že se dal na nějaké lepší cesty, a jsem na to zvědav“. Když se pak Ruttovo jméno objevuje v korespondenci Čapků Neumannovi znovu (v listopadu 1917), je to již „náš přítel dr. Miroslav Rutte“.⁷¹ Sám Rutte později rekapituloval svou proměnu takto: „Léta 1915 až 1918 byla bojem o záchranu otráveného organismu. **Jedy:** Martenův slovní gongorismus a esthétská pósa k životu i k umění, Procházkův dogmatický skepticismus, jenž rozleptával všechnu sebedůvěru a radost z práce a zabraňoval bezprostřednímu styku se skutečností. **Protijedy:** Světová válka a první prožití kolektivity, pragmatismus a Bergson, vzpoura vlastního mládí, Walt Whitman a Charles Louis Philippe, biograf, horolezectví a lyže...“⁷²

F. Götz (1930: 294) charakterizuje Rutteho především jako „kritika generace tzv. pragmatistické“. Poukazuje tím k vývojovým východiskům jeho nové kritické etapy, která jsou spojena s konkordantními kritikami knih bratří Čapků a snahou formulovat principy nového umění v duchu filozofie pragmatismu. Avšak Ruttova koncepce na přelomu 10. a 20. let byla širší než generační: usilovala vyslovit obecné principy, které měly být základem nového umění jakožto *nového světa*, proměněného zážitkem války. V tomto smyslu se stal Miroslav Rutte v letech 1918-1920 jedním z nejvlivnějších kritiků, svým rozsáhlým kritickým dílem, zčásti také zpřístupněným knižně v souborech *Nový svět* (1919) a *Strach z duše* (1920), ovlivňujícím podstatně rovněž mladou generaci. To, co bylo přirozeným důsledkem poválečného hledání nové orientace, vykládala ovšem marxistická literární historie jako eklektické a demagogické měšťácké svědectví (viz DOSTÁL 1975: 57-67).

Klíčový význam pro konstituování Ruttova vlivu na soudobou literární situaci mělo vydání jeho *Nového světa* (s podtitulem *Studie o nové české literatuře 1917-1919*) v roce 1919. V této knize autor sebral některé své kritiky z uvedených let tištěné předtím v *Národních listech*, *Cestě* a *Červnu*. Přitom se kniha rozpadá do dvou částí: první oddíl tvoří programové eseje, které vycházely v prvním ročníku *Cesty* a do knihy byly zařazeny pod souhrnným názvem, jenž dal nakonec i titul celé knize. Další dva oddíly obsahují medailony současných českých spisovatelů či kritiky jejich knih (výjimkou je zamyšlení nad dílem H. G. Schauera, vůbec první Ruttův příspěvek do *Národních listů* v říjnu 1917).

Ruttovy programové eseje jsou, jak řečeno, snahou vyložit principy nového umění. Způsob, jakým tak činí (tj. jejich popularizační charakter), je přibližují předválečným fejetonům – esejům Neumannovým, knižně vydaným až následujícího roku (srov. OPELÍK 1986: 287). Ruttovými programovými esejemi i jeho kritikami z konce 10. let prostupuje jeden výrazný aspekt zcela osobní, na který nás upozorňuje jeho pozdější reflexe vlastního myšlenkového přerodu. Je to *aspekt vývojový*, výrazná dominanta programových úvah i jeho posudků nových prozaických a básnických prací; můžeme v něm vidět paralelu Neumannovy koncepce vyzrání moderny – od moderny hypochondrické k moderně civilistické, s tím však, že Ruttovo „nové“ či „mladé“ umění je mnohem širší než Neumannova koncepce civilistická. Jeho základem je kritikovi obrat ke skutečnosti a k životu – důsledek krize

⁷¹ Viktor Dyk, *St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 109, 39, 184.

⁷² RUTTE, M. „Jak jsem stal spisovatelem a co z toho povstalo“, *Rozpravy Aventina* 1, 1925, s. 28.

idealismu, na nějž je mu lékem pragmatismus spojený s vitalismem⁷³ (srov. výše přiznaný vliv pragmatismu a Bergsona na vlastní „záchranu“).

Ruttovy filozofující eseje z *Nového světa* nepředstavují svého autora jako osobitého myslitele, spíš než pokusem o vnesení nových témat či přístupů do literární kritiky těsně poválečné jsou pokusem o to *syntetizovat* inovace předválečné moderny a výdobytky bojů o nové umění se zážitkem války, s těmi přehodnoceními, která se zdála ve změněné situaci jako nezbytná. V tom představují jeho programové texty odraz totožného úsilí Karla Čapka, stýkají se s Čapkovým myšlením o literatuře v zásadních tendencích, jakož i v mnoha podrobnostech.

Nejzávažnějším z poučení, která formují Ruttovo uvažování o literatuře, je ovšem filozofie pragmatismu. Úkol, který kritik ukládá umění, je stejný, jaký si klade na sebe filozofický pragmatismus: zápas o víru „v člověka, v život, v naši dobu“.⁷⁴ V této trojici azimutů nového umění zaznívá stejně předválečný prezentismus mladé generace jako její vitalismus, ale také, příznačně postavena na první místo, nová dominanta myšlení této generace – člověk. Zatím ovšem vitalismus a obrat k člověku nejsou postaveny proti sobě, jak se to děje na počátku 20. let u Čapka. Naopak: zatímco už koncem desátých let lze zaznamenat u Čapka první náznaky pozdějších disonancí (člověk jako osobnost x vitalismus, kolektivismus), Ruttovy eseje psané v polovině roku 1918 jsou jakýchkoliv disonancí prosty, oslava proudícího neosobního života zde není v kontrastu s vírou v člověka, člověk zde není utlačován kolektivitou, ba naopak: právě v davu hledá kritik neporušený instinkt života (což je výsledek recepce unanimismu).⁷⁵ V takto harmonizovaném světě je potom pochopitelné kritikovo nezvratné přesvědčení o nutnosti vítězství „mladého umění“, o tom, že přímo před jeho očima „rodí se nová kultura“. Tak dospívá Rutte k vizi obdobné předválečné vizi o novém dobovém stylu; paradoxně v době, kdy příslušníci předválečné moderny o iluzi možnosti nového obecného stylu přicházejí, Rutte vidí rodit se novou kulturu, „která jednou historikům bude se jevití právě tak osobitou a ostře vyhraněnou, jako nám jeví se dnes gotika nebo renaissance“.⁷⁶ Přerozenému kritikovi se zdá, že lidská společnost se ocitla na prahu *nového světa*.

V základu Ruttovy ideje nového světa je představa o „novém hodnocení života“: pro Rutteho je osobní cesta od dekadence k tomuto novému hodnocení života jen vyjádřením vývojového posunu celé literatury, ale také filozofie, a dokonce praktického života. Pokud Rutte charakterizuje, v čem toto nové hodnocení života spočívá, slyšíme v tom ozvěnu myšlenek pragmatismu; vidíme zároveň, jak velmi blízko stojí Rutte v letech 1918 a 1919 Karlu Čapkovi. Pro Rutteho je klíčová nenaivní důvěra v život a svět – optimismus, který „je intuicí srdce, jež pocítilo, že přes všechnu svou bídu a utrpení je život žádoucí“, oplodněný ovšem přesvědčením o nekonečné možnosti jeho zlepšování, „meliorace světa“.⁷⁷ Zde má – podobně jako u Čapka – své místo i tendence v umění, která se i u Rutte rovná účelnosti ve smyslu humanismu. Co ovšem Rutteho od Čapka odlišuje, je ona vize nového světa, nové kultury, tušení zásadní proměny nejen umění, ale celé lidské společnosti.

⁷³ TÝŽ. *Nový svět* (Praha: O. Štorch-Marien, 1919), s. 7, 10.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 23.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 31.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 21.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 26.

Zajímavé je, jak se v Ruttových textech velmi často vyskytuje „srdce“: mnohem častěji než u Čapka; odkazuje ovšem k témuž, ba lze říci, že u Rutteho se „vidění srdcem“ stává synonymem pro cítění jako nepovrchní poznávání světa, pro vlastní lidskou zkušenost: protikladem k chladnému rozumu. Už zde vidíme, že stejně jako Čapek Rutte zdůrazňuje na novém umění jeho příklon ke skutečnosti. „Poesie skutečnosti, poesie všednosti, poesie faktů – toť ony tři složky, o něž prohlubuje [...] naše doba látku básnictví.“⁷⁸ Když pak vymezuje skutečnost, říká, že skutečnost je „náraz živého člověka a živé věci“; neříká se tím nic jiného, než co často opakuje Čapek: že poznávání skutečnosti je jejím prožíváním. A pokud dále dodává, že „nové umění slučuje věci a člověka v jediný, nedělitelný proud“, je to především ohlas bergsonismu, ale zároveň kubistické metody rozkladu reality a s největší pravděpodobností i poučení z recepce Čapkových *Božích muk*.

Stejnou shodou s Čapkem zní Ruttovo přesvědčení, že úkolem básníka je ukázat skutečnost vždy nově, nezvykle; že neexistuje všednost, ale „všední mohou být jen oči, jež se dívají“.⁷⁹ Právě ona nevšední všednost (viz výše o „poezii všednosti“ vs. neexistuje všednost) se stává jakousi erbovní devizou tohoto proudu literární kritiky; stejně jako před válkou, i nyní je představou poukazující k civilnosti umění, která stojí stále především v polemickém vyhocení proti pěstování kultu Umění, jež je připisováno okruhu Šaldově i *Moderní revue*. Nové je to, že civilnost bývá po válce čím dál tím častěji chápána jako „demokratičnost“ – i když např. Rutte hovoří také o civilnosti mladého umění, jednu z kapitol své knihy už nazývá „Demokratičnost umění“.

Jak bylo řečeno, Ruttův *Nový svět* přináší jen málo nového, názory, které programové eseje knihy vyslovují, byly vesměs buď již probojovány (i v mnohem vyhocenější formě) před válkou, nebo byly tak jako myšlenky pragmatismu vneseny do českého literárního života přece jen dříve Karlem Čapkem. Nelze sice přímo konstatovat závislost Ruttovy recepce pragmatismu na Čapkově brožuře nebo jeho jiných textech, nicméně je zřejmé – jakkoliv může být Ruttovo seznámení s pragmatismem samostatné –, že Rutte rozumí pragmatismu v podstatě stejně jako Čapek a i jeho aplikace na umělecké otázky se vyznačuje výraznou shodou.⁸⁰ *Nový svět* tedy nepředstavuje v poválečné literární situaci žádný programový *průboj*, ale přesto není bez významu: ba naopak. Ruttovy programní eseje se snaží z různých zdrojů sestavit obraz nového umění. Syntetizuje proto Bergsonovu filozofii života (neosobní život jako proudění, kritika intelektu a důraz na „instinkt života“), Jamesův pragmatismus (myšlenka meliorace světa, důvěra v život a člověka, zdůraznění role zkušenosti), předválečný civilismus (odmítání estetismu a zdůraznění role umění „na této zemi“), poučení z unanimitismu, jakož i moderních výtvarných směrů. A právě v tom je význam Ruttovy knihy na přelomu desátých a dvacátých let: jakkoliv je mnohdy neoriginální, je to jediný, a proto také jedinečný pokus sumarizovat to, co bylo řečeno v jiné situaci (před válkou), a to, co

⁷⁸ *Ibid.*, s. 38.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 36.

⁸⁰ Některé rezonance jsou skutečně pozoruhodné: K. Čapek (1917): „Co se mně líbí na mé knížce, je *realita*, která je těmi psychickými událostmi zduchována a nabývá magického, tajemného rázu, jaký má skutečnost třeba pro dětské oči.“ (*Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, op. cit., s. 191.) M. Rutte (1918): „Je třeba, abychom stanuli opět před věcmi s vytržením dítěte: neboť pro dítě není samozřejmostí, nýbrž všechny věci, jež potkává, jsou hlubokými zázraky, jimž nutno oddaně vzdáti srdce.“ (RUTTE, M. *Nový svět*, op. cit., s. 37.)

přinesla válečná zkušenost a co nikdo jiný (z různých důvodů) nechtěl vyslovit ve formě programních textů. A to vše na pozadí oné vize, která dala knize jméno, vize *nového světa*.

Jakkoliv se může *Nový svět* z odstupu zdát knihou, která neukazuje nové cesty, v dobové situaci byla vnímána zcela jinak. A. M. Píša, jeden z předních kritiků nastupujícího mládí, Ruttemu v roce 1920 v dopise napsal: „Svým dílem básnickým i svojí essayistickou prací instinktivní i kritickou jste v čele mladé naší generace literární, jako její vůdce a učitel.“⁸¹ Podobně soudí v recenzi knihy Jan Vrba: „[...] a konečně nesmíme zapomínati, že za těmito větami skutečně stojí hnutí mladých. Je tu jakási obdoba případu Šaldova za dob ‚Noviny‘ [...]“⁸² Vliv *Nového světa* je nepochybný např. v *Aleji srdcí* Josefa Knapa, lze jej shledat v prvních programových statích Karla Teigehe, jakož i Götzově *Anarchii v nejmladší české poezii* (SVOBODA 2002: 55-64). I mladý Julius Fučík si do svého zápisníku poznamenal slova chvály (DOSTÁL 1975: 58). *Nový svět* spolu s redaktorstvím v *Cestě*, kterou Rutte otevřel také mnoha prvním veršům mladých básníků, vytvořily jeho specifické místo v literárním poli, které dosud nebylo rozděleno generační bariérou. Stal se zprostředkovatelem moderních tendencí v české literatuře, svou nadmíru rozsáhlou recenzní a esejistickou činností orientoval mladé potenciální literáty v situaci, která byla deformována první světovou válkou. Válečné období, v němž tito mladí dospívali, znamenalo takové podlomení literárního života, jež znemožnilo organický vývoj předválečné moderny, a tedy i zbavilo mládež možnosti se s jejími průboji seznámit. Ale ještě jeden aspekt je důležitější: mladí mohli v Ruttově *Novém světě* vidět totéž, co nejsilněji naplňovalo jejich úvahy o umění a světě v časně poválečné době: onu vizi *lepšího světa*, který musí nahradit současný svět plný nespravedlnosti (jakkoliv tuto vizi většinou chápali přece jen jinak než Rutte). V tom tedy leží Ruttův význam a tady koření jeho vůdčí úloha v tomto velmi krátkém úseku literárního vývoje; a to i proto, že jiní autoři střední a starší generace na nové programové dobývání rezignovali, anebo – Neumann – vydali své předválečné programové texty až později.

Jak rychle byl tento Ruttův význam erodován vývojem uvnitř mladé generace, ukazuje již druhá jeho esejistická kniha, jen o rok mladší *Strach z duše*. Nejstarší z esejů shrnutých do knihy je dokonce starší než programová část *Nového světa* – z března 1918 (je to smetanovský esej *Dárce radosti*);⁸³ ovšem klíčové texty souboru (*Tvůrci a doba*, *Internacionalismus a dělníci ducha* a titulní *Strach z duše*) pocházejí až z konce roku 1919 a z roku 1920. *Strach z duše* je dvojím svědectvím o rozklížení velmi vratké jednoty, která existovala mezi „mladými“ a „nejmladšími“ na konci desátých let. Na jedné straně klíčové eseje knihy jsou už polemikou s politizací a komunizací nejmladší literatury, na straně druhé recepce souboru ukázala vyhraňování programu proletářského umění; P. Janoušek (1983: 126) upozornil v této souvislosti na Píšovy polemiky s Ruttem jako na „stati poměrně krátké, ale významné postavením, jež zaujaly v procesu nutné světonázorové diferenciaci v české poválečné kultuře“.

Strachu z duše dominují dva pojmy: srdce a duše. „Srdce“, jak jsme ukázali, hrálo podstatnou roli již v *Novém světě* a shodně s tím, jak je užíváno u Čapka, sloužilo k vyjádření

⁸¹ Z dopisu cituje Rutte v pozdější polemice s Píšou – viz RUTTE, M. „Pověry a skutečnost“; *Cesta* 3, 1921, s. 800. Píša v replice přiznává pravost citátu – viz PÍŠA, A. M. „K metodě a morálce buržoasní polemiky“; *Červen* 4, 1921, s. 216.

⁸² VRBA, J. „Dvě knihy Miroslava Rutte“; *Pramen* 1, 1920, s. 179-180.

⁸³ V rozporu s tím je podtitul knihy, který zní *Essaie 1919-1920*.

lidské zkušenosti se světem v kontrastu s pouhým pozitivním či intelektuálním poznáním, které ukázalo, že není mocno života. V tom si svůj význam i v novějších Ruttových esejích podržuje. Novým prvkem je, že pragmatistický esej o pravdě (*Pravda, která tančí*) je už svým zařazením v knize hned za protimarxistický *Paradox marxismu* postaven do konfrontace s ním – pragmatistické pojetí tančící pravdy (tj. pravdy, která se nejvíce podobá životu) je konfrontováno s leninským dogmatismem. Pragmatistická pravda života, který se nemůže mýlit, je pravdou lidského srdce, jež „je všechno smíšeno z dobra a zla, jež se v něm střídají a pronikají, a tvoří právě horkost jeho života“.⁸⁴

Slouží-li obraz lidského srdce ke zdůraznění významu individuálního lidského zažití světa také oproti dogmatu ideologie („zkušenost srdce“)⁸⁵, je význam „duše“ analogický, v tom smyslu, jak o ní hovoří bratři Čapkové už v roce 1917. Duše je synonymem osobního, vnitřního člověka života, který se zdá i M. Ruttemu ohrožen kolektivismem, marxismem i soudobou sociální revolucí.⁸⁶ Ruttův pohled na Leninovy myšlenky ukazuje nebezpečí toho, jak pod heslem humanismu „vlastně je přezírán a podceňován člověk“ – to jest: jak je utlačena jeho duše.⁸⁷ Je to naprosto stejný kontrast, který rozechvívá na samém počátku dvacátých let Karla Čapka i Miroslava Rutteho: rozpor mezi člověkem a společenskými silami, které leckdy pod hesly života usilují jej znásilnit, zmechanizovat nebo vymazat – ať je to válka nebo třeba leninismus a jeho revoluční praxe. V tomto souboji o to lidské v životě se oběma jeví jako poslední útočiště, jako to, co se těmto tlakům moderní doby nepoddává,⁸⁸ lidská duše: synonymum vnitřního života.

Tato shoda se ukázala i na Ruttově recenzi Neumannova fejetonního souboru *At' žije život!* Rutte zde na Neumannovo zvolání reaguje stejně jako K. Čapek. I pro něho už není život „cosi dokonalého a spolehlivého, čemu stačí se pouze podívat a klanět“, ale naopak „cosi zmateného a nespravedlivého, co teprve musí být vykoupeno oddanou láskou nesčetných srdcí, očištěno vírou a zlepšeno trpělivou prací“. I jeho závěr nad Neumannovými manifesty nového umění je totožný s Čapkovým: „[...] je především třeba jediného: vrátit na svět *Člověka* [...]“.⁸⁹ Návrat člověka na svět – a do umění –, tedy jeho osvobození od různých utlačení, je především chápán jako osvobození jeho duše,⁹⁰ a potažmo jako návrat duše do umění. To je také hlavní myšlenka Ruttova *Strachu z duše*, myšlenka, která zní z kritických textů této generace jako ona snaha spíše zachraňovat než dobývat.

Ale u Rutteho má užívání pojmu duše ještě jiné konsekvence; duše je prostředkem postupné tradicionalizace jeho kritických přístupů. Východiskem je tady přesvědčení – které je ovšem akcentováno všemi kritickými mluvčími generace tváří v tvář kolektivismu –, že „není umění mimo osobnost“.⁹¹ Jen Rutte v rámci své generace od tohoto východiska pokračuje k rehabilitaci heroické koncepce tvorby. Zatímco u Čapka je duše synonymem vnitřního života jakožto uchovatele věčných hodnot lidství, u Rutte je už věčná duše sama o

⁸⁴ RUTTE, M. *Strach z duše* (Praha: O. Štorch-Marien, 1920), s. 47.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 73.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 9.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 36.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 79.

⁸⁹ RUTTE, M. „O nové umění“; *Cesta 3*, 1921, s. 426.

⁹⁰ TÝŽ. *Strach z duše*, op. cit., s. 41.

⁹¹ *Ibid.*, s. 10.

sobě: „věčná, neukojená, romantická duše člověka“.⁹² Duše tak přestává být *pouhým* jménem pro vnitřní, osobní život, ale stává se zároveň horizontem věčnosti. A v tomto kontextu také ukládá kritik umělci novou úlohu: musí mu jít vždy o „poměr k absolutnu“.⁹³ „Nastoupiv k útoku na pevné půdě své doby, tvůrčí umělec útočí vždycky na nekonečno. Miluje svou dobu, protože jest místem, na němž může se bít, opřen o rámě druhů, protože mu dává sílu, odvalu a lásku. Miluje ji, protože ji spolutvoří svými slovy, svou touhou a utrpením. Leč tato láska *nesmí ho svést*, aby se schoval před otázkami duše do svých smyslů a do vnějších tvarů. Poesie, již ovládl *strach z duše*, uniká absolutnu: leč právě básník, jenž miluje svou dobu nejhloběji, dychtí *odpovědět absolutnu* její řečí.“⁹⁴

V této klíčové pasáži eseje *Strach z duše* (a potažmo celé knihy) rozehrává několik motivů, které jsou charakteristické pro jeho myšlení o literatuře: přitakání k vlastní současnosti spolu s přesvědčením, že umělec ji nejen zrcadlí, ale i spoluvytváří; odpor k poznání jen povrchu oproti cestě za věčností věcí; ale vedle toho zde rezonuje i šaldovské přesvědčení, že básník musí svou dobu, v níž je ukotven, překročit, a jak říká Rutte, „odpovědět absolutnu“. Strach z duše, jež vidí kritik v současné tvorbě zejména mladých básníků, tedy není jen úprkem před osobním zažitím ve jménu kolektivismu (jak jej interpretuje ve své recenzi K. Čapek)⁹⁵, je i strachem z otázek, jež klade člověku absolutno. Tady se začíná rýsovat Ruttův náhled na poezii, který se projevuje v jeho recenzentské činnosti: poezie se má vyslovovat především k „věčným“ otázkám člověka a nemá sloužit potřebě dne (ať jakožto tendenční poezie proletářská, ať jako hédonistický poetismus). Takovéhoho úkolu, který je postaven před poezii, tedy směřovat k nekonečnu, vyslovit z materiálu dneška věčné, je ovšem mocen jen básník, který „musí zůstat hrdinou a bojovníkem tváří v tvář nekonečnu“.⁹⁶ Příznačně je tvorba u Rutteho nyní vyložena prostřednictvím šaldovského „tvůrčího činu“: „přítomnost, zachráněná navždy před tím, aby se stala minulostí, to znamená tvůrčího činu, společné všem dílům, jež se zrodila z plnokrevnosti své doby a nezemřela s ní.“⁹⁷ Ovšem, na rozdíl od Šaldy zůstává Ruttovou myšlenkovou dominantou *láska* k životu dne. Tak vedle Čapkova hledání nového realismu existuje u Rutte snaha dobrat se charakteristik nového romantismu.

Stejná východiska přivedla Rutteho na jiné cesty než ostatní kritické mluvčí generace: k představě umění jako výrazu duše, jež se sice na jedné straně obrací s láskou a důvěrou ke skutečným světu, usiluje je prožít, ale na druhé straně se vztahuje k absolutnu, uvědomuje si metafyzický horizont bytí. Zde se formuje snaha usmířit romantický dualismus ducha a hmoty, věčného a pomíjivého. Ruttovi je navrácení člověka do literatury nejen příkazem humanismu jako tendence umění, ale je i příležitostí k ohledávání člověka, které se u něho děje poměřováním s nekonečnem, vztahováním k absolutnu; to je mu možností, jak se může vyjevit lidské jakožto „věčně lidské“.

⁹² *Ibid.*, s. 96-97.

⁹³ *Ibid.*, s. 8.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 93. Všechna zvýraznění M. T.

⁹⁵ ČAPEK, K. „Z literatury filozofické“; *op. cit.*, s. 237.

⁹⁶ RUTTE, M. *Strach z duše*, *op. cit.*, s. 91.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 91. Srov. Šaldovo: umění „tvoří, to znamená organizuje chaos přítomné chvíle v nový zákon, v nový výraz, v nový rytmus“. Srov. ŠALDA, F. X. *Boje o zítřek* (Praha: Melantrich, 1950), s. 98. Rovněž Rutte hovoří o tom, že umělec musí vytvořit nový řád.

Ohlas *Strachu z duše* poukázal na proměny literární situace od doby vydání *Nového světa*, a to jednak ve vyhraňování odlišnosti diskursů čapkovské generace a nastupující mladé generace wolkerovské, jednak ale také v diverzifikaci nastupující generace, jež dostala svůj výraz též v polemikách mezi *Devětsilem* a *Literární skupinou* (srov. J. SVOBODA 1973; 2002: 55-64; JANOUŠEK 1983). F. Götz ještě Ruttovu knihu vysoko ocenil, shledal, že se z ní mohou mladí básníci „hodně učiti“ a přirovnal ji jejím významem k Šaldovým *Bojům o zítřek*.⁹⁸ Zásadním mezníkem byl rozsáhlý referát A. M. Píši v *Červnu*: tím, že vyznívá varováním mladé generace před Ruttovým vlivem: „Ale nutno se jim vyvarovati těch, kteří klamně vůdčími světly přivést by je mohli na scestí a zpět s pouti jednou započaté a veliké.“ Podle Píši vyznačuje úsilí mladé generace vůči Ruttemu „hluboký, zásadní, nepřekonatelný rozpor“,⁹⁹ a proto je třeba, aby mladí jeho vliv v sobě potřeli. Podkladem tak razantního odsudku je Píšovi přesvědčení, že soudobá situace nejen umělecká je dějištěm střetu dvou světů: světa starého, měšťáckého, a světa nového, revolučního – a „Rutteovými ústy vyslovuje se tu obecná úzkost třídy, úzkost před tím, co přijde a zvítězí“. Píšova recenze je výrazem toho směřování mladé generace k proletářskému (revolučnímu) umění, proti němuž se Ruttovy eseje bouří; je produktem tendenční třídní kritiky, před níž Rutte varuje. Proto také kritika vyvolala Ruttovu repliku a ta následně další článek Píšův: avšak tato polemika potvrdila jen to, co Píša deklaroval vlastně už ve svém prvním textu a co zopakoval na závěr své dupliky: že „stojíme na dvou protilehlých stanoviscích, mezi nimiž věru není smíru“.¹⁰⁰

Polemika mezi Ruttem a Píšou se stala na počátku dvacátých let prvním střetem mezi nastupující generací a jejími předchůdci; po různých výtkách, více či méně implicitních, které směřovaly na revoluční a kolektivistickou orientaci mladých ze strany M. Rutte, K. Čapka nebo J. Kodíčka od roku 1920, se zde poprvé otevřeně konfrontovaly dva mimochodné diskursy. Píšovy texty brzy následovaly také programové statě Karla Teigehe, které začaly konflikt starého a nového světa, který je jejich sdíleným myšlenkovým východiskem, vyhrocovat daleko více generačně. Tyto texty tedy v roce 1921 již ostře vyznačily distanci, která na přelomu let 1922 a 1923 a pak zejména v roce 1924 vyústila do generačních polemik.

Polemika o *Strach z duše* je, jak řečeno, konfrontací dvou diskursů, které se nemohou dorozumět, podobně jako jí byly z velké části předválečné diskuse o novém umění. Shodně je vyznačují operace s pojmy či kategoriemi jen zdánlivě sdílenými, ve skutečnosti však sémanticky protikladnými. Tak je polemika mezi Píšou a Ruttem především sporem o povahu přítomnosti (o rozhraní starého a nového světa) a o člověka.

Upozornili jsme, jaký význam mělo v předválečné době přijetí přítomnosti jako základny, z níž má umění růst a na niž se má vracet, jakož i na to, že toto přesvědčení není po válce opuštěno. I ve *Strachu z duše* je pro Rutteho zásadním požadavkem, aby básník stál na půdě dneška, byť oproti *Novému světu* je tu požadavek, aby slovy své přítomnosti odpovídal na otázky věčnosti. Rutte říká: „Rozkročen pevně na své zemi, pln milostivé víry ve svou dobu, ukován jejími kladivy a nadlehčen její veselostí, musí státi [básník – M.T.] jako stráž,

⁹⁸ GÖTZ, F. „M. Rutte: Strach z duše“; *Niva* 9, 1920-1921, č. 2, s. 39. Podobně opět J. Vrba („Strach z duše“; *Pramen* 2, 1921, s. 81-83).

⁹⁹ PÍŠA, A. M. „Kniha ze strachu a o strachu“; *Červen* 4, 1921, s. 59.

¹⁰⁰ TÝŽ. „K metodě a morálce buržoasní polemiky“; *op. cit.*, s. 231.

zahleděná do daleka.¹⁰¹ Když Píša přiloží toto Ruttovo kritérium na něho samého, říká něco zdánlivě stejného, přece však jiného: „Tedy i na něm jest, aby dal se ukovati kladivům přítomnosti, aby byl nadnášen její nadějí.“¹⁰² Pro Rutte je přítomnost „jedním z nespočetných vtělení lidské duše a touhy“, je mu dějištěm zápasu člověka „o smír vlastního srdce“ – zápasu, který je věčný a věčně se opakuje – a tedy žádá po básníkovi, aby miloval svou dobu jako místo, kde se *nově* děje něco *odvěkého*, a v tom smyslu je také jeho úkolem, aby tento horizont onoho dění a zápasu vyslovil. Metafora básníka jako strážce zahleděné do daleka vyjadřuje tuto výraznou dominantu Ruttova myšlení o literatuře: uvědomit si v přítomném odlesk věčného a vyslovit jej.

Když však žádá Píša porozumění době, zaznívá slovo, které Rutte neříká: naděje. Pro Píšu je přítomnost nikoliv místem, kde se má hledat věčné, ale příslibem něčeho nového, podstatného, co převrátí řád světa; přítomnost je tak především místem naděje, touhy, víry, snu – velmi konkrétního snu o společnosti, jež bude spravedlivá. Je to tato „víra, v níž žijeme a tvoříme“, čím mladému kritikovi „naplňuje se duch času“.¹⁰³ Tedy žít přítomnost znamená Píšovi žít vírou v budoucnost, která bude lepší, vírou v nový svět. Pokud tady Píša (ale i literární historie – J. SVOBODA 2002: 56) hovoří v případě druhé Ruttovy esejistické knihy o jeho ústupu od *vize nového světa*, je to pravda jen částečná. U Rutteho i v roce 1918 byl nový svět vizí, která se již uskutečňovala, nebyl mu jen nadějí na proměnu společnosti, ale byl mu proměnou uskutečňovanou filozofií a uměním; a v témže smyslu také ve *Strachu z duše* je myšlenka, kterou Píša nemůže přijmout, totiž že současná sociální revoluce „byla již dávno před válkou probojována uměním“.¹⁰⁴ Pro Píšu a mladou generaci totiž teprve válka je „propastí, již nelze překročiti“,¹⁰⁵ válka rozděluje starý a nový svět. Zatímco pro Rutteho a jeho generaci před válkou rodí se nové umění, rodí se moderna, tedy onen zlom, který přes všechny revize determinuje jejich myšlení o literatuře a umění,¹⁰⁶ pro generaci nastupující po válce je zlomem až doba, kterou oni sami žijí a kterou vnímají jako naději nového uspořádání lidské společnosti.

Proto Píša říká, že Rutte patří „v řady těch, kdož bijí se za starý svět, kdož měřítky včerejška hodnotí dnešek, jimž toliko v minulosti skrývají se plodné zárodky vývojové“.¹⁰⁷ Tak je mladými postupně do starého světa odkázána celá jeho generace, stejně jako všichni, kdož neuvěřili v „utopickou vizi světa“, jíž mladá poválečná generace na počátku dvacátých let žila (ibid.: 55). Zde se vyjevuje rozdíl, který je nesmiřitelný: pro jednu generaci je přítomná doba dobou, jež ohlašuje nové uspořádání lidských věcí – a umělci je proto uloženo vyjádřit především tuto naději a víru, jíž doba žije; pro druhou generaci je zde přítomnost jako svět, který je nám dán k životu, k práci, k zlepšování (protože, jak zaznívá už před válkou, ale

¹⁰¹ RUTTE, M. *Strach z duše*, op. cit., s. 91-92.

¹⁰² PÍŠA, A. M. „Kniha ze strachu a o strachu“; op. cit., s. 44.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ RUTTE, M. *Strach z duše*, op. cit., s. 7. Ovšem na druhé straně skutečně myšlenka, že přítomná doba znamená novou kulturu charakteru ostře slohového, není u Rutte později již aktuální.

¹⁰⁵ PÍŠA, A. M. „Kniha ze strachu a o strachu“; op. cit., s. 23.

¹⁰⁶ V polemice proti Píšovi Rutte říká: „Naopak, je-li co překvapujícího a nepředvídaného na světové válce, je to právě fakt, jak nepatrně zasáhla tato ohromná katastrofa do mravního a ideového organismu života, jak nedovedla porušiti jeho setrvačnosti ani kontinuity.“ (RUTTE, M. „Pověry a skutečnost“; op. cit., s. 800-801.)

¹⁰⁷ PÍŠA, A. M. „Kniha ze strachu a o strachu“; op. cit., s. 44.

také znova po ní: není nám nakonec dáno nic jiného, než tento svět „teď a tady“ – umělci je pak dáno vyslovit svou dobu, její skutečnosti (třeba i jako odpovědi na věčné otázky, jak říká Rutte).

Podobně vyjevuje rozdíl mezi dvěma antagonistickými diskursy kategorie člověka. Způsob, jakým mladá generace rozumí této kategorii, odvozuje Píša opět příznačně od zážitku války: válka „donutila nás vidět člověka ne jako jedince volného a svobodného, ale jako družně pokornou a vázanou částku množství, s nímž raduje se a trpí“.¹⁰⁸ Ovšem, jak jsme ukázali, i u starší generace je to válka, již je připisována zásluha o návrat člověka do umění; avšak proti člověku jako „spoluúdu množství“, jak jedinec existuje po válce člověk pro Píšu, je to pro starší kritiky člověková duše, jeho niterný život, jeho individualita, co se má navrátit po válečném kataklyzmatu do světa a do umění jakožto to, co uchovává lidskost života. V ten smysl také Rutte odpověděl na Píšovy výtky: „Záchranu a obrození lidstva možno uskutečnit jen od jedince, nikoliv od davu. Člověk duchovně roste a sílí jen osobními zkušenostmi, to jest pravdou, již sám zakusí, láskou, štěstím a bolestí, jež sám prožije, jako jeho tělo může růsti jen potravou, již samo ztráví.“¹⁰⁹ Přímo generačně typicky se zde u Rutte objevuje důraz na osobní zkušenost, na vlastní prožití, na pravdu ve smyslu pravdy životní – tedy konstanty uvažování tohoto proudu literární kritiky o člověku jakožto tvůrci, který tvoří ze svého setkání se skutečností světa „teď a tady“. Oproti tomu Píša říká: „Chceme proniknouti k člověku, k jeho duši a čiré podstatě jeho obecného lidství, zbavujeme ho všeho, čím jej ověsil a zatížil individualism. Tak nám žije a tak ho tvoříme.“¹¹⁰ Důraz na kolektivnost se zde promítá do zcela jiného rozumění pojmu duše: ta je pro Píšu duší lidského kolektivu, jenž v sobě obsahuje to, co je na člověku lidské („obecné lidství“); tvorba je pak konstruována „mimo osobnost“, ale zároveň směřuje k člověku, tj. umění má vyjít od oné „souvztažnosti člověka s obcí téže víry a lásky“,¹¹¹ z tohoto stanoviska má nazírat a zobrazovat svět.

Rutte se ve svém polemickém textu vysmívá absurditě kolektivního člověka s kolektivním tělem a kolektivním žaludkem; Píša zase obviňuje Rutte, že plete pojmy osobnost a jedinec a činí z nich synonyma, jimiž nejsou.¹¹² Dorozumění tedy není možné. Leží proti sobě myšlenka, že lidské se uchovává jedinec v člověku jakožto osobnosti, v jeho niterném, osobním životě (a kolektivismus je pak nutně barbarský Baal, jak říká K. Čapek), a zcela protichůdný názor, že člověk je člověkem jen jako část kolektivu, že lidské jakožto obecně lidské může být jedinec ve společenství a v něm se uchovává, zatímco individualita toto lidské popírá ve jménu vlastního růstu a vlastní síly. Tento střet nemůže ovšem žádná polemika vyřešit, může zůstat toliko výpovědí o konfrontaci dvou diskursů, jež hovoří jinou řečí.

Třetí kritická kniha Miroslava Rutte *Skrytá tvář* (1925) shrnuje texty z let 1918 (nejstarší je úvodní kritika románu Felixe Tévera z léta 1918) až 1924. Soubor je v jistém smyslu dovršením tendencí v jeho kritickém díle po první světové válce. Na jedné straně jej vyznačuje rezignace na úhelový žánr prvních dvou knih, programový esej (který je zastoupen

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 43.

¹⁰⁹ RUTTE, M. „Pověry a skutečnost“, *op. cit.*, s. 801.

¹¹⁰ PÍŠA, A. M. „Kniha ze strachu a o strachu“, *op. cit.*, s. 57-58.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 43.

¹¹² PÍŠA, A. M. „K metodě a morálce buržoasní polemiky“, *op. cit.*, s. 217.

v knize jen textem *O svobodu ducha*), a soustředění na interpretační kritiky literárních děl; na druhé straně ohlas *Skryté tváře* potvrdil (po generačních polemikách roku 1924) definitivní rozchod kritika s mladou generací, jíž byl ve svých poválečných počátcích průvodcem.¹¹³

Jediný pokus o programový esej, zmíněný text *O svobodu ducha*, nejrozsáhlejší z textů v knize tištěných, vyšel původně v roce 1922 v *Cestě*.¹¹⁴ Toto časové určení je důležité v tom, že svazuje tento text úzce s polemikou o *Strach z duše*, jakož i s diskusí o proletářském umění v roce 1922. V tomto kontextu jde Ruttův text zcela ve směru esejů otištěných ve *Strachu z duše* – ale v situaci roku 1922 je už otevřeně vyhraněný proti komunizaci (mladé) literatury a proti programům proletářského umění. Je to obhajoba tvůrčí svobody jakožto neomezené svobody individua „hlásati pravdu, vykoupenu vlastní duší a svědomím“¹¹⁵. Tak stojí proti komunistickému kolektivismu v Ruttově myšlenkovém světě individualismus jako prvotní podmínka umění – jelikož svědomí i pravda existují jen v individuu. Příznačně je tato myšlenka vyjádřena kontradikcí „vnitřní pravdy člověka“ (o jiné pravdě pragmatisté neuvažují) a komunistického dogmatu. Postavit dogma nad tuto vnitřní pravdu, což podle Rutteho činí komunismus, znamená tedy jít proti podstatě uměleckého tvoření. Jako další příslušníci jeho generace, i Rutte tváří v tvář proletářské poezii posiluje důraz na tvůrčí individualitu, na umění jako výraz osobnosti vztahující se ke světu. V momentě, kdy požaduje, aby se básník stal hlavně strážcem a svědomím své doby,¹¹⁶ ztrácí se současně u Rutteho ochota nadále uvažovat v umění o tendenci jako jeho nutné součásti. Proti básníkovi jako agitátoru, kterého podle kritika požaduje proletářské umění, stojí zde básník ani ne jako čapkovský zachraňovatel mnoha věcí, ale jako ona stráž zahleděná do daleka, poměřující člověka s nekonečnem, neboť to je jediná míra, která může vypovědět o člověku a jeho světě to zásadní. V tomto smyslu je Ruttemu umění „svým způsobem náboženské“¹¹⁷.

Vlastní recenzní praxe Miroslava Rutteho není pouhou aplikací hláсанých programových zásad na živý literární materiál; naopak je velmi ošidné vnímat konkrétní posudky literárních děl na pozadí Ruttových programových textů. Ošidnost přímé paralely mezi programovými esejí a konkrétní kritikou ukazuje případ střetu s K. M. Čapkem Chodem. V březnu a dubnu 1919 otiskl Rutte v *Národních listech* stručný přehled literárních novinek, které nemohly být v listu z důvodu nedostatku papíru apod. podrobně recenzovány. Mezi nimi zmínil i Čapkův román *Antonín Vondřejc*, jež charakterizoval nevírou v boha a člověka, kde život je „chmurná, groteskní maškaráda“.¹¹⁸ Zopakoval tak svůj soud o románu, který vyslovil již dříve v článku v *Cestě*, jež také pojal v upravené podobě do *Nového světa*.¹¹⁹ Autor románu,

¹¹³ Srov. GÖTZ, F. „Miroslav Rutte jako kritik“; *Národní osvobození* 18. 10. 1925, č. 285, s. 5. TÝŽ. „Miroslav Rutte, Skrytá tvář“; *Tvorba* 1, 1925-1926, s. 40-41. Podle Götze nedovede Rutte svou kritickou metodou proniknout ke „kořenu doby“; není schopen podat „názor na samé základy dneška“. Dále viz FRED. „Obháje reakce v umění“; *Rudé právo* 6. 4. 1926, č. 82, s. 7. Recenzent pokračuje v linii Pišovy kritiky *Strachu z duše*: „Rutte jest vychvalovačem všeho, co jest staré, nebo zdánlivě moderní. [...] Vůči všemu mladému a novému dovede jen haniti a kritisovati.“

¹¹⁴ RUTTE, M. „O svobodu ducha“; *Cesta* 4, 1922, s. 643-647, 662-666, 676-679.

¹¹⁵ TÝŽ. *Skrytá tvář* (Vyškov: Fr. Obzina, 1925), s. 183.

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 190.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 188.

¹¹⁸ RUTTE, M. „Trochu retrospektivy II“; *Národní listy* 10. 4. 1919, č. 86, s. 1.

¹¹⁹ TÝŽ. „Ejhle, člověk“; *Cesta* 1, 1918/19, s. 517-519. Srov. TÝŽ. *Nový svět*, op. cit., s. 93-107.

Ruttův redakční kolega, se proti kritikovým slovům v *Národních listech* ohradil a odmítl údajně „negativný a vehementní odsudek tohoto mého životního díla“.¹²⁰ Čapková interpretace Ruttových slov je logická, je-li opřena o Ruttovy soudobé programové texty, v nichž se jako klady vyznávají důvěra a láska k životu a světu a optimismus nového umění. Ale Rutte Čapkovi odpověděl, že soudí-li, „že autor je nevěřící pessimista, neponižuji ani nehodnotím tím umělecké stránky knihy; vždyť přece i nevěra může mít gigantický vzмах, může být krutou tvůrčí silou. [...] Pan K. M. Čapek-Chod ví velmi dobře, že můj poměr k jeho dílu nikdy nebyl a není ani negativní, ani odsuzující“.¹²¹

Nad dílem, které přes nesporné kvality představuje protiklad toho, co hlásají Ruttovy programové eseje, se ukazuje povaha Ruttovy kritické praxe. Stejně jako kritickou činnost Karla Čapka ji vyznačuje „pragmatistická“ neochota postavit proti dílu vlastní pravdu: jen málokdy vyznačuje Ruttovy kritiky jasná negace, ale stejně je jim cizí vyznavačské nadšení. Jako kritik je Rutte především interpretem, jen zřídka soudcem. To ostatně zaznamenala již soudobá reflexe Ruttova kritického díla. Pavel Fraenkl (1929-1930: 386) v přehledu vývoje české literární kritiky charakterizoval Rutteho jako kritika impresionistického: „k dílu přistupuje především jako intuitivně vnímavý napodobitel nálady, pozorný vykladač myšlenek a pouze řídký hodnotitel“.

Pro Rutteho jako recenzenta znamenají jeho programové eseje určité vyznání víry, které spíš pojmenovává kritikovo interpretační usazení, než aby představovalo hotová kritéria aplikovaná v konkrétní kritické praxi na živá díla přítomnosti. Ruttova kritéria jsou jednak nejobecněji dána jeho filozofickým založením, jednak se rodí vždy zčásti nad dílem, nebo lépe řečeno nad básníkem. Onu první složku v určitém smyslu vyjadřují jeho programové texty – ale proti vyhraněnosti programových esejů stojí v recenzní praxi postuláty nové literatury mnohem méně ostře a konkrétně, mnohem obecněji a uvolněněji, jak bylo lze pozorovat na střetu s Čapkem Chodem. Jde zde především o všudypřítomnou kategorii života a s ní úzce svázané chápání vztahu tvůrce ke skutečným světu a k člověku. Toto interpretační pozadí pojmenoval sám kritik, když vyložil vývoj nejnovější české literatury jako „návrat ke skutečnosti a k člověku“.¹²²

V letech 1917-1918, do nichž lze přibližně datovat první fázi jeho obnovené kritické činnosti, je Rutte jako kritik nejvíce ovlivněn pragmatismem, tak jak jej recipoval v úvodním oddíle *Nového světa*. Ústřední myšlenkou, která prochází jeho recenzemi a kritikami publikovanými v tomto období v *Národě*, *Národních listech* a *Cestě* je myšlenka (pragmatistického) usmíření. Tato představa, kterou načrtává nejlépe v referátu o Čapkových *Božích mukách*, je Ruttovi především vyjádřením onoho pohybu literatury od subjektivismu, od „hříchu samoty“¹²³ k usmíření básníka se skutečností světa. Nejde – podobně jako u Čapka – pouze o to skutečnost poznat, nýbrž je tu i „živá potřeba milovati“.¹²⁴ Když říká Rutte skutečnost, myslí tím na prvním místě vnější skutečnost, „věci“ světa. V tomto smyslu tedy interpretuje vývoj současné literatury: jako opuštění pověstné věže ze slonoviny, estétské výlučnosti a současně nedůvěry ke skutečným světu a jako cestu k těmto skutečnostem,

¹²⁰ ČAPEK-CHOD, K. M. „V rubrice literatura...“; *Národní listy* 12. 4. 1919, č. 88, s. 2.

¹²¹ RUTTE, M. „K poznámkám K. M. Čapka-Choda“; *Národní listy* 13. 4. 1919, č. 89, s. 3.

¹²² RUTTE, M. „Československo“; in *Nové evropské umění a básnictví* (Praha: Orbis, 1923), s. 109.

¹²³ TÝŽ. *Nový svět*, op. cit., s. 67. (Esej „Básník mládí“; pův. *Cesta*, 1918-1919)

¹²⁴ TÝŽ. „Úmyslné neporozumění“; *Národ* 1, 1917, s. 46-48.

k důvěře, „aniž zapomíná pochybností“.¹²⁵ Toto směřování k pozitivnějšímu pohledu na svět vidí kritik u většiny starších autorů, jejichž díla posuzuje v posledních dvou letech války: jeho konkretizací je mu Dykův činný nacionalismus, splynutí básníkovy osudu s trpělivým lidstvím u Tomana, Neumannova poezie přítomnosti a života „en masse“; ale naději na takový vývoj spatřuje i v Tilschové *Synech*, ve Šrámkově lásce k životu, jež dosud není také vírou. Je vůbec charakteristické, že i tam, kde nemůže Rutte pochválit nový poměr ke skutečnosti, neodsuzuje, ale chce v prvé řadě spatřovat naději – např. v posudku prvotiny M. Hennerové (Pujmanové) stojí vedle odhalení vady impresionismu, že „nesbližuje se s věcmi hlouběji“, také poznání skutečného autorčina temperamentu, který přece směřuje „k hovoru prostému, teplému a důvěrnému“.¹²⁶

Přestože v Ruttových kritikách je hledání nového, tj. pozitivnějšího, důvěrného vztahu k realitě světa, zcela ve shodě s programovými texty, jedním z nejvýraznějších tónů, povaha skutečnosti jako kritické kategorie tím není vyčerpána zcela. Ukazuje to již referát o *Turbině* K. M. Čapka Choda (1917); stejně jako později nad *Antonínem Vondřejcem* zde konstatování pesimistického prizmatu autorova a poznání, že romanopiscův poměr k životu „postrádá v *Turbině* ethického přízvuku“¹²⁷, není důvodem k odmítnutí díla. Vedle odhalení Čapkova pesimistického zoru totiž stojí obdiv kritika pro autora, který dokázal skutečnost tak detailně poznat a v jehož románě mají místo „všecky skutečnosti světa“. Podobně hodnotí také dílo A. M. Tilschové – na jedné straně vítá její dozrávání k „pozitivnější víře v život“, na druhé straně i její starší práce oceňuje pro jejich nevšední ponor do skutečnosti.¹²⁸

Ovšem ani útěk od těchto „skutečností světa“ do světa snu a romantických chimér není důvodem k negativní kritice. Jakkoliv, jak řečeno, je „skutečnost“ pro Rutte především ona „skutečnost světa“, jakkoliv podle něj moderní umění přímo dychtí „uvěřit ve vnější svět“¹²⁹, je tu i jiná skutečnost, která má také domovské právo v umění: skutečnost snu. Jen je třeba, aby sen nebyl uvědomován jako sen, aby žil v srdci jako „znovu se přibližující a unikající skutečnost“, aby takto zrozený romantismus nebyl pasivní, ale naopak vedl k aktivitě.¹³⁰ Tento přístup ke snu jako skutečnosti v srdci odkazuje k Ruttovu oblíbenému pojmu srdce, který – jak jsme ukázali – slouží k pojmenování lidské zkušenosti, především zažití reality světa básníkem. Na rozdíl od Čapka Rutte přesouvá důraz ze samotné skutečnosti právě na toto zažití, na onu zkušenost lidského srdce.

Kategorie skutečnosti tak slábne v Ruttově myšlení o literatuře na váze: ztrácí se ve své objektivní existenci a svou platnost si zachovává jako kategorie subjektivní, existující skrze básníkovu prožití, v jeho srdci. Rutte jako kritik je tak rozkročen: na jedné straně vyznává návrat ke skutečnosti, ke skutečnosti vnější – a to také ve smyslu důvěry v náš svět, na druhé straně ale při setkání s literárními díly, která této představě o umění jako návratu ke skutečnosti neodpovídají, zdůrazňuje jako kritérium jejich hodnocení hloubku prožití, onu

¹²⁵ TÝŽ. *Nový svět*, op. cit., s. 159. (Esej „Bratři Čapkové“; pův. *Národní listy* 1917)

¹²⁶ TÝŽ. „O nových knihách“; *Národní listy* 12. 1. 1918, č. 11, s. 3. Zvýraznil M.T.

¹²⁷ TÝŽ. „Společenský román v době válečné“; *Národ* 1, 1917, s. 124.

¹²⁸ TÝŽ. „Město“; *Cesta* 2, 1920, s. 769-771. Srov. TÝŽ. „Společenský román v době válečné“; op. cit. TÝŽ. *Nový svět*, op. cit., s. 108-124.

¹²⁹ TÝŽ. „Oči, skutečnost a duše“; in *Musaion*, sv. 2, 1921, s. 66.

¹³⁰ TÝŽ. „Vůně nedostupná“; *Cesta* 1, 1918-1919, s. 77. Srov. TÝŽ. „O nových knihách“; *Národní listy* 24. 11. 1917, č. 323, s. 1-2.

zkušenost srdce. Ukazuje se, že ačkoliv Rutte s Karlem Čapkem sdílí stejné východisko ve zdůraznění návratu umění ke skutečnosti, jeho pojetí na rozdíl od Čapkova nemůže fungovat bezpečně jako kritérium v literární kritice. Na rozdíl od Čapka je u Rutteho kategorie skutečnosti v konfrontaci s konkrétními díly tak rozšířena a rozmlžena, že nemůže získat takové postavení v jeho kritické praxi jako u Čapka. Lze říci, že Rutte jako programový kritik zdůrazňující skutečnost je Čapkovi mnohem blíže než jako hodnotitel konkrétních děl. U Čapka je chápání umění jako poznávání skutečnosti výraznou dominantou od počátků jeho modernistické kritiky v letech 1912-1913 a spěje – i prostřednictvím pragmatistické kategorie zkušenosti – postupně ke stále nápadnějšímu zdůrazňování významu reality světa jako zdroje umění a ke koncepci nového realismu. U Rutte je shodná kategorie lidské zkušenosti, traktovaná především skrze pojem srdce, prostředkem, který posunuje důraz ze samotné skutečnosti na její zažití, na silně subjektivizovaný prvek autenticity prožitku básnickovy duše, a spěje nakonec k představě nového romantismu.

Posuny v Ruttově myšlení přibližně od roku 1919 vyrůstají ze specifické interpretace východisek, která sdílel s K. Čapkem, především z „pragmatistické“ kategorie zkušenosti a z představy návratu k člověku, k jeho duši. Tyto posuny oba kritiky postupně navzájem vzdalují.

Jak bylo řečeno, kategorie zkušenosti je Ruttem interpretována ve směru subjektivního prožití. Jako taková nabývá značné důležitosti podobně jako u Čapka při hodnocení díla nejmladší básnické generace. Ve shodě s Čapkem Rutte shledává, že v produkci začínajících básníků často schází „osobitá individualita“ a že mnohé v jejich knihách je jen vnějškové, „aniž došlo v jejich vlastním nitru“.¹³¹ V mnoha referátech také zdůrazňuje kritik význam osobní „horké zkušenosti“¹³²; v tomto smyslu také po básníkovi požaduje, aby zakoušel svět „nahým srdcem a nahými smysly“.¹³³ V tomto souzní Ruttovy myšlenky s Čapkovými. Avšak všimneme-li si, že Čapek hovoří v této souvislosti o odpovědnosti osobnostního *poznávání*, vyjeví se nám odlišná cesta, kterou se Rutte vydává při zkoumání básnickovy *zkušenosti*. Pro Rutteho je básnickova zkušenost ne Čapkovo neustále opakované „poznávání“ skutečnosti, nýbrž ono její zakoušení, prociťování, jeho zkušenost je vždy důrazně živelná, založená na intuici a bezprostředním prožití. Odtud také jeden z nejfrekventovanějších pojmů v Ruttových textech: srdce jako nástroj tohoto prociťování světa, a právě proto také místo, kde sídlí lidská zkušenost. Podle Čapka je umělci, který chce poznávat svět, potřeba užít „všech nástrojů pozorování, zjišťování, kontroly, věcné zkušenosti i formální logiky“; u něho platí, že „oříšek věcí nerozlouskneš inspirací, ale řádnými nástroji rozumu“.¹³⁴ Naproti tomu pro Rutteho rozum v umění je nebezpečím, stojí jako protiklad jeho chápání tvorby jako díla srdce; je s to narušit bezprostřednost básnického prožívání světa. Ruttovým ideálem v poezii je „bezprostřední lyrismus“, schopnost básníka co nejbezprostředněji vyjádřit zkušenost svého srdce, svého nitra či duše, tedy své vlastní prožívání života (a světa). Do takto pojímané poezie jako světa cítění a prožívání má myšlenka přístup jen tehdy, dokáže-li ji básník proměnit „v živý děj“¹³⁵, tj. dát jí charakter prožité, procítěné zkušenosti. Z této pozice Rutte

¹³¹ TÝŽ. „Nové knihy lyriky“; *Cesta* 3, 1921, s. 598-601.

¹³² TÝŽ. „Stojaté vody“; *Národní listy* 6. 5. 1921, č. 123, s. 1-2.

¹³³ TÝŽ. „O nových knihách“; *Národní listy* 24. 11. 1917, č. 323, s. 1-2.

¹³⁴ ČAPEK, K. „Josef Čapek“; *op. cit.*, s. 505.

¹³⁵ RUTTE, M. „Hořící keř“; *Cesta* 1, 1918/19, s. 828-829.

nenachází pochopení pro intelektuální poezii Macharovu nebo také Šaldovu, v níž filozof stojí nad básníkem; neboť jak říká nad Macharovými verši, „báseň je především písni rozechvělého srdce“.¹³⁶ Svůj ideál bezprostředního lyrismu formuloval kritik nad Wolkerovým *Hostem do domu*, když napsal, že „jeho verše budou tím plnější a modernější, čím *prostěji* a *bezprostředněji* dá v nich promluvit svému *srdci*“.¹³⁷ Z této pozice, jak bylo řečeno, hodnotí Rutte rovněž proletářskou poezii (ať jde o Neumanna, Seiferta, Pišu nebo jiné básníky): vidí v ní dogmata a myšlenky, které nejsou prožity, které jsou do umění přineseny z vnějšku, místo aby vycházely z básníkovy nitra. Ocenění se mezi básníky pěstujícími proletářskou poezii dočkávají u Rutte toliko J. Hora a J. Wolker. Charakteristicky kritik u těchto básníků oceňuje ty básně, v nichž zapomínají na úlohu agitátorů a tlumočnicků politické tendence a svou revoluční víru vskutku prožívají. Zejména v Horově poezii sleduje zápas politické tendence projevující se volní poezií (kterou neuznává) se skutečným básníkem, který v Horovi je a který se projevuje především tam, kde utíká od davu ke svému nitru, kde se vrací ke smutku individualismu (jak ani skutečnému básníkovi nelze jinak), kde „lidské srdce se svým neklidem a touhou přerůstá hranice politického programu“.¹³⁸

V kritických posudcích prozaických textů se důraz na bezprostřednost básnického vidění projevuje často varováním před intelektualismem a přesvědčením, že „konstruktivní intelekt“ nesmí převážit básnické vidění srdcem. Charakteristicky se tak už na počátku dvacátých let srazil s Karlem Čapkem; jeho kritické posouzení *Továrny na Absolutno* tímto předznamenává zásadní konfrontaci kritika a jeho přece jen oblíbeného autora na konci dvacátých let nad *Povídkami z jedné kapsy*. Nad *Továrnou na Absolutno* Rutte rozlišil u Čapka „lyrický intelektualismus“, který „vytvořil nejkrásnější díla Čapkova“, a „intelektualismus kombinační“, který začal ve *Věci Makropulos* a *Továrně na Absolutno* nebezpečně převažovat.¹³⁹ Podobně jako v případě komunistických básníků zde stojí výtku myšlenky přicházející zvnějšku, místo aby se rodila zevnitř člověka. Avšak varování před intelektualismem zaznívá od kritika také nad dílem Durychovým (dramata), Šaldovým (*Loutky i dělníci boží*), Kličkovým aj. Obdobně v retrospektivním pohledu na dílo Boženy Benešové vyzoroval zřetelný pokrok, který se projevuje v novějších povídkách v podobě „méně konstruktivnosti a více živelné, bezprostřední lidskosti“.¹⁴⁰ Stejným směrem je vedena recenze *Větrníku* K. M. Čapka Choda: proti autorově snaze dokázat racionalitu umělecké tvorby je nalezením a obhajobou toho citového, nevypočitatelného v umění.¹⁴¹

Ruttovo vzývání citu a intuice v umění, které má patrně kořeny ve filozofii H. Bergsona s jejím podceňováním intelektu (proti němuž se příznačně ozval K. Čapek, když obhajoval člověka jako úplnou lidskou osobnost), vyrůstá – jak jsme ukázali výše – z přesvědčení, že rozum není práv životu. Proto také v Ruttově kritické praxi je ono neustálé ohledávání lidského srdce a jeho cítění hledáním života. To je nejdůležitější prvek jeho boje proti intelektualismu a konstruktivnosti v literatuře: rozum nedokáže do díla vnést život, to dokáže

¹³⁶ TÝŽ. „Básník a dějiny“; *Národní listy* 24. 6. 1921, č. 171, s. 1. TÝŽ. „Z nové lyriky“; *Národní listy* 1. 4. 1921, č. 89, s. 1.

¹³⁷ TÝŽ. „Z mladé lyriky“; *Národní listy* 29. 7. 1921, č. 206, s. 1.

¹³⁸ TÝŽ. „Dvě knihy básní“; *Cesta* 2, 1920, s. 670-672. V.t. TÝŽ. *Skrytá tvář*, op. cit., s. 192-204.

¹³⁹ TÝŽ. *Skrytá tvář*, op. cit., s. 142-143.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 110.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 53-58.

jedině intuice a cit, Ruttovým slovem srdce. Život je pro Rutteho jednou z podstatných kategorií na přelomu desátých a dvacátých let; je mu tím, co je nedopočitatelné, neredukovatelné, mnohohlasé – a právě proto se mu pragmatisticky stává mírou všech věcí, je tím, co musí ověřit pravdu. Hledání života tedy u Rutteho splývá v kritikách básnických knih se zkoumáním bezprostřednosti lyrické výpovědi, toho, zda vychází přímo z básníkovy srdce, z jeho nitra (v němž se především uchovává život, jak ukázal ve *Strachu z duše*) a jeho tuh a vášní, jeho žité víry. V referátech o výpravné próze se toto hledání projevuje v první řadě jako kritika jednotlivých postav; kritik prozkoumává hrdiny próz, ponořuje se do jejich „vnitřního života“ a zjišťuje, kde jsou bezpečně vedeny „pudem života“, kde dozrává život, a kde naopak jde o pouhé konstrukty „bez života“, o „hluché květy“. Charakteristicky se tato tendence projevila v referátu o Šaldových *Loutkách i dělnících božích*, jejichž nedostatečnost vyložil kritik především na postavách, které nejsou „živé“, ale jsou stvořeny pro slova, jsou „přednášeči básně“.¹⁴²

Na *Strachu z duše* jsme viděli, jak od roku 1919 je ústřední pojem Ruttova kritického instrumentária doplněn o jisté novum – o duši, která se stává jednak synonymem pro vnitřní život lidské osobnosti: tím srdce doplňuje, ale zároveň překračuje v tom, že je chápána (na rozdíl od Čapka) jako věčná. Tím se stává právě „duše“ klíčem k pochopení rozdílného vývoje kritiků, kteří v letech 1917-1918 stáli velmi blízko sobě. Ukázali jsme již, jak chápání tohoto dobově důležitého pojmu Rutteho a Čapka rozlišovalo. Přitom východisko je opět shodné – je to onen návrat k člověku, o němž Rutte hovoří jedním dechem spolu s návratem ke skutečnosti v nové literatuře. Pro oba kritiky tedy znamená návrat k člověku zároveň návrat k duši. Ale pro Rutteho je výzvou k poměření člověka nekonečnem, je zdrojem přesvědčení o nutnosti zduchovení literatury, což kritik chápe ve smyslu jejího doslova náboženského významu. Nad mnohými básnickými knihami levicové avantgardy z počátku 20. let volá Rutte po překonání materialismu a přetavení jejich sociální tendence v sociální zbožnost.¹⁴³ V tomto kontrastu mezi dogmatem, politickým programem a sociální zbožností, tedy ve volání po znáboženštění sociálních idejí, se odráží Ruttovo chápání zduchovení umění. Na jedné straně zde rezonuje ideál bezprostředního lyrismu, představa, že v umění nemá místo myšlenka, pokud není prožita, pokud není zkušeností srdce – protože skutečná náboženská víra touto zkušeností srdce je; na druhé straně je to poukázání na onen horizont absolutna, ke kterému se lidská duše – a duše básníkovy především – musí vztahovat; v tomto smyslu poměrování člověka nekonečnem je pro Rutte umění náboženské. Po roce 1920 se stává onen horizont absolutna jedním z nejdůležitějších elementů Ruttovy kritické činnosti. Projevuje se jako odpor k marxistickému materialismu, impresionistickému senzualismu nebo poetickému hédonismu, je především voláním po uvědomění si *věčného* pod pomíjivým, je cestou ke „kořenům života“¹⁴⁴ oproti prchajícím chvílím. Nad proletářskými verši J. Seiferta to kritik vyslovil jako nutnost básníku nebýt nadšeným fanatikem své víry, ale být především svědomím své doby.¹⁴⁵

¹⁴² RUTTE, M. „Společenský román v době válečné“; *op. cit.*, s. 304.

¹⁴³ TÝŽ. „Lyrická žeň“; *Národní listy* 1. 12. 1922, č. 329, s. 1-2.

¹⁴⁴ TÝŽ. „Lyrická žeň“; *Národní listy* 16. 3. 1923, č. 73, s. 1.

¹⁴⁵ TÝŽ. „Město milované a nenáviděné“; *Národní listy* 10. 2. 1922, č. 41, s. 1-2.

A v průsečíku těchto představ bezprostřední, živelné zkušenosti lidského srdce, věčné duše tážící se po absolutnu, metafyzického účelu umění a jeho náboženského významu se konstituuje od přelomu desátých a dvacátých let (zejména od *Strachu z duše*) u Rutteho nový, „obrozený“ romantismus, jak o něm byla již řeč. Je to kritikovo tušení a hledání iracionálního za racionalismem moderní civilizace, metafyzického za hmotným, spirituálního na dně materialistického přístupu ke světu. Obnovené metafyzické touhy lidské duše působící v umění jsou onou *skrytou tváří* české literatury počátku 20. let, která stojí v titulu třetí Ruttovy kritické knihy. Tváří skrytou proto, že často neuvědomovanou, potíranou, projevující se v díle mnohdy „přímo proti vůli a přesvědčení autorovu“,¹⁴⁶ jak se kritik snaží ukázat na *Větrníku* K. M. Čapka Choda, ale také na proletářské poezii Josefa Hory.

Význam Miroslava Rutteho jako kritika na konci desátých a v první polovině dvacátých let leží daleko spíše než v jeho snaze o programovou kritiku, kterou se stal na krátký čas vlivným průvodcem nastupující wolkerovské generace, v jeho konkrétních setkáních s literárními díly. V této své roli není kritikem normativním, který by přikládal literární díla na metr svého uměleckého programu – je naopak poněkud v rozporu se svou činností programovou chápavým interpretem děl naprosto různé observance. Pokud v literární tvorbě vyzdvihuje intuici a cit na úkor rozumu, jeho vlastní kritická metoda jako by tomu odpovídala. Na rozdíl od Karla Čapka, s kterým sdílí společná východiska, nesměruje jako kritik ke kritice odborné, v níž má hlavní podíl analýza literárního díla. Rutte je naopak typem syntetického filozofického kritika, který spoléhá na svou kritickou intuici a užívá všech nástrojů vcitování, aby pronikl do fikčního světa literárního díla a aby poměřil tento svět (a potažmo autorovu „životní filozofii“) se světem přirozeným. Projevuje se to mnohdy až minuciózním pozorováním jednotlivých postav posuzovaného díla, jejich souzením jako živých lidí a snahou vlastním interpretačním výkonem dotvořit, „dobásnit“ stvořený svět uměleckého díla a nad ním vyslovit soud, opřený o pragmatistické přesvědčení o nutnosti důvěry ve svět jako zlepšitelný. V posudcích lyrických knih je charakteristický důraz na autenticitu básnického vyjádření ve smyslu nezprostředkované zkušenosti „básnického srdce“. Zde kritik vychází z přesvědčení, že primárním zdrojem uměním je umělcovo srdce a jeho duše, která musí vyslovit ve svém poměru ke světu a životu zároveň vědomí své nesmrtelnosti, uvědomit si onen horizont věčnosti. Tyto úvahy o podstatně náboženském charakteru umění od roku 1919 vzdalují Rutteho dále Karlu Čapkovi; v protikladu k Čapkovi, který směřuje ke zvýraznění významu skutečnosti v umění a stále více také k jeho tendenci, u Rutteho přes stálé zdůrazňování skutečností světa převažuje přesvědčení, že primární v umění není poznávání těchto skutečností, ale jsou to lyrické potřeby duše. Odtud se také rodí slábnoucí ochota uvažovat v umění o tendenci a s tím související stále patrnější odklon od otázek dneška k otázkám „věčným“, které mají představovat určité pozadí pro aktuální dění. V tomto smyslu volá Rutte básníky k tomu, aby se stali svědomím své době.

Přes tyto odlišnosti spojuje Rutteho s Čapkem začasto „pragmatistická“ neochota soudit; dokáže se jako interpret ponořit do děl té nejodlišnější poetiky a ideového východiska, ale neumí ostře vyhraňovat a rozlišovat hodnoty, nechce odmítat díla, která přinášejí určité hodnoty, jakkoliv tyto hodnoty mohou být protikladné jeho vlastní „životní filozofii“ – jak to

¹⁴⁶ TÝŽ. „Několik poznámek k filosofii kritiky“, *Cesta* 8, 1925, s. 113.

ukazuje případ díla Čapka Choda. Z určitého hlediska se tento typ kritiky může jevit až jako „naprostý zápor a sestup“ a jako kořen „velké krize české kritiky“ (FRAENKL 1929-1930: 386). Nepopiratelná relativizace hodnot a potažmo literárně kritických soudů má svůj rub v centrálním postavení člověka (jako tvůrce i jako čtenáře), které umožňuje literární díla chápat jako – jak říká Čapek – „životní setkání“. Tento důraz na sdělnost literatury, který je těmto kritikům společný, vede také Rutteho k interpretacím, které často neústí v ano ani ne, ale v poměření světa literárního díla naším světem, v hledání a nalézání oněch možných a prospěšných životních setkání. Ale vždy se ozve kritické „ne“ tehdy, když tento potenciál kritik nespátří, nejcharakterističtěji nad prvními básnickými sbírkami poetismu. Nad Seifertovým *Na vlnách TSF* kritik rozpoznává, že básnická anténa je naladěna na příliš krátké vlny, „po nichž nedejde poselství od člověka k člověku“.¹⁴⁷

(1.4.) Zcela odlišný kritický typ než Rutte, ale i Čapek představuje radikální bojovník za nové umění v předválečné době **JOSEF KODÍČEK**. Většinu první světové války strávil na bojišti, od roku 1918 tiskl své sporadické výtvarné kritiky v *Národu* a *Červnu*. Jeho hlavním působištěm se stal od počátku roku 1919 nově založený deník českých židů *Tribuna*, kde obstarával divadelní referát z pražských scén až do počátku roku 1927, kdy se stal dramaturgem Vinohradského divadla a soustavně divadelní kritiky zanechal. Kulturním redaktorem *Tribuny* však zůstal až do zániku listu na konci roku 1928, věnoval se výtvarné kritice (převzal ji roku 1926 od Václava Nebeského), otázkám kulturní politiky aj. Od roku 1924 tiskl své významnější texty především v Peroutkově *Přítomnosti*.

Po válce navázal Kodíček jako kritik na předválečná východiska své divadelní kritiky, jak je formuloval spolu s Ervínem Taussigem ve *Scéně*. Přes přerušení dané vojenskou službou byla v rámci celé generace jeho kritická činnost nejorganičtěji navázána na předválečné kritické úsilí – a to i v kategoričnosti a jisté generační a programové vyhrocenosti soudů, jež byla u Kodíčka typická pro celé jeho kritické dílo od nejranějších počátků po nejpozdější texty ze čtyřicátých let.

Navázání na předválečné období se projevuje především v pokračujícím boji proti novoromantismu a symbolismu a potažmo proti reinhardtovskému pojetí divadla (ať už v případě samotného Reinhardta nebo J. Kvapila) s jeho vnější extenzivností, patetičností a ornamentálností. Stejný boj jako před válkou je také od roku 1919 znovu veden proti divadlu a dramatu vycházejícímu z realismu a naturalismu, který je Kodíčkovi stále především „lhářem ze řemesla“. Proti umění, které odvozuje svůj účín a svou pravdivost od povrchu věcí staví Kodíček „vnitřní umění, jehož pravdivost tkví v ryzosti a plnosti formového citu a v komplexnosti a váze vnitřního zažití“.¹⁴⁸ Představa tohoto „vnitřního umění“ je na přelomu desátých a dvacátých let zřetelným navázáním na předválečné usilování o niterný dramatismus. Koncepce tohoto niterného dramatismu byla, jak jsme ukázali dříve, připravena recepcí novoklasicismu jako vrcholného stádia úsilí o absolutní drama, ale posléze byla rozvíjena již bez souvislosti s novoklasicismem směrem k ideálu tragédie ze současnosti, která by dokázala očistit dramatický děj od všeho vnějšího a jen divadelního a podat niternou tragiku současného hrdiny. V tomto smyslu také okruh *Scény* přivítal raně expresionistické

¹⁴⁷ TÝŽ. *Skrytá tvář*, op. cit., s. 252.

¹⁴⁸ KODÍČEK, J. „Šest postav hledá autora“; *Tribuna* 14. 10. 1923, č. 240, s. 1-2.

režie Františka Zavřela v jejich úsilí podat režijně niternost dramatu. Rozvíjení těchto impulsů, jež programaticky připravovala předválečná *Scéna*, vidí Kodíček v režijním díle K. H. Hilara. Hilarovo režijní umění, ovlivněné expresionismem, je mu na prahu dvacátých let v kontextu českého divadla výjimečným počinem evropské úrovně, je to pro něho „krok v evropskou avantgardu“.¹⁴⁹ Kodíček se stává trvalým kritickým průvodcem Hilarovy režijní činnosti, sleduje vytrvale jeho inscenace; mnohé z nich se také stávají příležitostí formulovat zásady současného divadelnictví a dramatiky. Neboť – přes uznání režijního umění Hilarova – vidí na počátku dvacátých let Kodíček bídu českého divadla, kterému se nedostává toho podstatného, tj. skutečného českého dramatického díla.

Hledání a nenacházení dramatu bylo jedním z výrazných prvků Kodíčkovy předválečné kritické etapy; totéž se vrací po válce. Avšak zde dochází k výrazné revizi předválečného východiska. Zatímco před válkou byl klíčovým pojmem pro Kodíčkovu hledání dramatu dramatismus jako primární cit, jako věčná a neměnná podmínka dramatu jako takového, v poválečné době přichází opuštění vyhraněné opozice dramatismu a lyrismu. Ve změněné situaci i lyrismus získává domovské právo v dramatu; nová lyrika už není a nemůže být „něčím soukromým“, ale naopak zmocňuje se současného světa a jeho „věcí širokých“ v jejich totálnosti.¹⁵⁰ Zde je patrný vliv Čapkovy předválečné koncepce lyrismu a jejího místa v dramatické tvorbě, s níž tehdy Kodíček polemizoval. V poválečném období je Kodíček jako divadelní kritik mnohem více než před válkou otevřen lyrickému dramatu (možná i vlivem recepce Čapkovy *Loupežníka*)¹⁵¹; to, co před válkou vždy našlo u něho jen odsudek jako nedramatické, nachází nyní ocenění, pokud lyrismus je vyslovením nového tónu, nového citu světa,¹⁵² toho, co často nazývá také hudbou, tedy pokud lyrismus zprostředkuje vstup reality soudobého světa do dramatu.

Tak stojí v Kodíčkově myšlení o dramatu dvě možnosti dramatu: jedna připravená předválečným rozvíjením koncepce absolutního dramatu, která nachází odraz i po válce v neustávajícím hledání Dramatu, v přesvědčení, že takovéto drama se může zrodit jedině tam, kde je bytostné vidění světa jako zápasu dvou sil; druhá postavená na přesvědčení, že lyrismus dokáže přinést do dramatu celý svět v jeho niterné skutečnosti. Jsou to dvě cesty k onomu „vnitřnímu umění“, umění, které se zbaví všeho zbytečného, aby zkoncentrovalo smysl skutečnosti v díle jakožto činu. Už tato rozeklanost Kodíčkovy pohledu na moderní dramatikou poukazuje na jeho kritický typus, jemuž je cizí jednak všechna normativnost, jednak analýza jako postup umělecké kritiky. Žádné kritérium, které Kodíček formuluje při setkání s uměleckými díly, nemá u něho svou absolutní platnost. Naopak: každé kritérium, každý požadavek vznesený na umělecké dílo má u Kodíčka vždy své „ale“, svou výjimku, vždy v sobě obsahuje možnost své relativizace. I každý pozitivní soud je u něho podmíněn četnými výhradami. Volá ve svých kritikách po zjednodušení a zvnitřnění, ale ozve se proti tomuž, děje-li se „na úkor plastičnosti, vůně, dechu“¹⁵³; oceňuje protiklasičnost jako příznak moderního dramatu, ale zároveň volá po obrodě abstraktní linie v podstatě klasické, atd.¹⁵⁴

¹⁴⁹ TÝŽ. „Konec divadelní saisony“, *Tribuna* 8. 7. 1923, č. 157, s. 1-2.

¹⁵⁰ TÝŽ. „Verhaerenovo ‚Svítání‘“, *Tribuna* 9. 11. 1920, č. 262, s. 1-3.

¹⁵¹ TÝŽ. „Karel Čapek: ‚Loupežník‘“, *Tribuna* 4. 3. 1920, č. 55, s. 2-3.

¹⁵² TÝŽ. „Vinohradské divadlo“, *Tribuna* 14.1. 1920, č. 12, s. 1.

¹⁵³ TÝŽ. „František Zavřel: ‚Vzpouza‘“, *Tribuna* 14. 9. 1923, č. 214, s. 1.

¹⁵⁴ TÝŽ. „Činohra Vnohradského divadla“, *Tribuna* 30. 5. 1919, č. 101, s. 5. TÝŽ. „Činohra na Královských

Kodíček na rozdíl od Čapka a Rutteho nikde neodvozuje své pojetí umění a kritiky od pragmatismu, ale ve své kritické praxi je v mnohém velmi blízký Čapkovu a Ruttovu relativismu. Je to relativismus, který vyrůstá ze stejného základu a míří k témuž smyslu, ale jeho projevy v kritické praxi jsou přesně opačné. Zatímco u Čapka a Rutteho mnohdy vede vědomí o relativnosti všech pravd k porozumění pro různé podoby umění a potažmo k rezignaci na kritický soud v jeho závaznosti, u Kodíčka opačně stojí vždy v popředí vyhraněný a absolutizovaný soud. F. Götz (1927: 73) proto nazývá tento Kodíčkův relativismus, který má svou „pevnost a neúchylnost“, paradoxním termínem „relativistický dogmatism“. Kodíčkův relativismus roste z kritikova hlubokého přesvědčení, že doba, v níž žije, je roztržštěná, přechodná „po všech složkách“. „V takových dobách je drama odsouzeno ke křečovitém pokusům, jež vládnu několik let, zřídka desetiletí, nebo – ke kýči a kinu.“¹⁵⁵ Tyto Kodíčkovy závěry nad dobou jsou odrazem obecně generačního vystřízlivění ze snu o novém obecném stylu zrozeném z moderní doby, jímž žilo předválečné mládí, a zároveň jsou zdrojem jeho relativismu, který už na rozdíl od předválečného období nespolečá na jedinou cestu k modernímu dramatu. Produkt tohoto východiska v Kodíčkově kritickém díle je jiný než u Čapka a odpovídá Kodíčkově kritickému typu, jehož odlišnost od Čapkova se zřetelně projevila již před válkou. Kodíček ani před válkou nesměřoval k analýze uměleckého díla jako Čapek, ale naopak – v mnohém žák generace devadesátých let – k osobnímu soudu, ke konfrontaci kritikovy osobnosti s dílem a osobností tvůrce. Po válce, v době, která nežila již programovými boji o nové umění, se tato odlišnost dvou dědiců předválečné modernistické kritiky jen prohloubila: u Čapka se posiluje tendence k analytičnosti a odborné fundovanosti kritiky, u Kodíčka naopak ke konstrukci kritiky jako umění, díla citu a nervů kritika. Pro Kodíčka neexistuje kritika jakožto odborný úkol, ale toliko jakožto projev osobnosti kritika. Pomocí aforismu k tomu říká: „Nemá psát, kdo není zajímavý člověk. Na vzdělanosti a analýze nezáleží; na ty stačí profesori.“¹⁵⁶ Tedy závěr, který Kodíček jako kritik učinil z poznání roztržštěnosti doby, odpovídá závěru, který učinil jeho největší kritický vzor (ovšem zapíraný a potíraný) Šalda: v této době je jedinou zárukou pravdivosti a jediným možným zdrojem kritického soudu silná osobnost kritika.

Je to právě svémocný kritikův osobnostní soud, jenž u Kodíčka relativizuje každé pravidlo a každý postulát, každý směr, každou formu. Avšak tato jistá kritická svévole, která na Kodíčkovi vždy provokovala a vyvolávala odpor,¹⁵⁷ nestojí zde jen sama pro sebe, jak to hrozilo v Kodíčkových nejranějších juveniliích, ale má svůj zřejmý účel. Konfrontace mezi kritikem a autorem má totiž vést především k soudu o lidskosti a životnosti, kterou se podařilo básníkovi (dramatikovi) vnést do svého díla. A takovýto soud o souvislosti literárního díla se životem se může v Kodíčkově pojetí zrodit jediné z poměření díla samou osobností kritika s jeho životní zkušeností. Kodíček svou kritickou konfrontací nesměřuje nikdy k autorské intenci, která je mu něčím pro kritiku nepodstatným, ani k autorově životní filozofii, nýbrž po

Vinohradech“; *Tribuna* 25. 10. 1919, č. 227, s. 10-11.

¹⁵⁵ TÝŽ. „Ruy Blas“; *Tribuna* 9. 9. 1921, č. 212, s. 5.

¹⁵⁶ TÝŽ. „Z kritikových zkušeností“; *Rozpravy Aventina* 1, 1925-1926, s. 111.

¹⁵⁷ Srov. epigram M. Rutteho: „List křesní nemám – já jsem od věčnosti, / neb na počátku byla kritika. / Všechny mé chyby – to jsou moje ctnosti / a skromnost se mě vůbec netýká.“ RUTTE, M. „Nadkritik“; *Tribuna* 25. 6. 1922, č. 146, s. 4.

válce stále výrazněji k psyché autora, zvláště k jeho zažívání světa, k jeho zápasu o vyrovnání se s dobou.

Už před válkou představovala kategorie života jedno z nejdůležitějších kritérií nejmladšího příslušníka předválečné moderny; po válce se vrací se stejným důrazem na současnost jako u Karla Čapka. Stejně jako se před válkou postavil svou myšlenkou, že umění není nic než výraz života, proti dobovému tradicionalismu a znáboženšťování umění, tak ve dvacátých letech stále stojí na názoru, že umění „musí, zkrátka, jít ruku v ruce se vším, co znamená dnešek a zítřek, byť nejistý a složitý“.¹⁵⁸ Umění pro Kodíčka zůstává oním výrazem života, který se musí proměňovat „stejně, jako senzibilita života se mění“.¹⁵⁹ A proto i nad historickými dramaty zdůrazňuje, že jediné, co básníka může zajímat, je jeho přítomnost, ba že „není pravým básníkem, kdo není naplněn současností“.¹⁶⁰ Když po tomto axiomatu vysloví vzápětí jiné, totiž, že „drama může tryskati [...] jen ze života“, je zřejmé, že stejně jako pro Čapka i pro Kodíčka existuje život jediné jako život „teď a tady“, jako to, co je nám dáno k zažívání. V tom je kontinuita s předválečnou modernou nepochybná; nicméně i u Kodíčka dochází v případě kategorie života k posunům, které do určité míry odpovídají vývoji této kategorie u Čapka, do určité míry se však také od něho odlišují. Především u Kodíčka stejně jako u Čapka není už život v bergsonovském smyslu jakousi neosobní, přírodní silou a prouděním, a zároveň není něčím samozřejmým, ale naopak něčím velmi nesamozřejmým, co je dáno k uchovávaní a zachraňování. Také pro Kodíčka není už nadále život myslitelný jinak než jako „lidskost“, jako život člověka ve světě se vši odpovědností. V tomto smyslu jde i Kodíčkově divadelní kritice o návrat člověka do umění. Přitom je tu důraz na odpovědnost umění vůči životu. Velmi podobně jako Čapkova slova o nutnosti tendence v umění znějí Kodíčkovy výzvy k literatuře, aby byla „důležitá. To jest podstatná, bytostná.“¹⁶¹

Po první světové válce se tak postupně v Kodíčkových kritikách oslabuje vize nového dramatického tvaru, již do velké míry žila mladá dramatická kritika před válkou, na úkor etické úlohy umění, již Kodíček rozumí, jak bylo řečeno, především prostřednictvím pojmu „lidskosti“. Je to právě ono neustálé ohledávání „lidskosti“ a „celého člověka“ v umění, co relativizuje všechny formální výboje nového umění (anebo naopak nemodernost starších dramatických textů). Typicky se to projevilo nad dvěma významnými divadelními událostmi přelomu 10. a 20. let: nad Hilarovou inscenací Dvořákových *Husitů* (listopad 1919) a nad pohostinskými inscenacemi MCHATU v Praze na jaře 1921. Vůči Hilarově expresionistickému pojetí inscenace *Husitů* vyslovil výrazné výtky, zejména proti patetičnosti a „hlučnosti“ představení; je zde vyjádřena především obava, aby se v expresionistických deformacích a inscenačních „násilnostech“ neztratila „lidská blízkost věcí“.¹⁶² Nejzevrubněji pak vyložil své východisko v referátu o moskevské inscenaci Čechovova *Višňového sadu*. V tomto referátu rozlišil dvě stránky uměleckého díla: za první techniku a styl, za druhé „stránku duševnosti“. Přitom „technika a styl jsou však určeny k zužití a na konec k zahození. Člověk tvoří techniku a technika mu slouží. Co zůstává, jest lidství v této technice a v tomto

¹⁵⁸ KODÍČEK, J. „Hilarův návrat“; *Tribuna* 11. 10. 1924, č. 240, s. 5.

¹⁵⁹ TÝŽ. „Hamlet (Na Národním divadle)“; *Tribuna* 4. 2. 1920, č. 30, s. 1-2.

¹⁶⁰ TÝŽ. „Činohra Vinohradského divadla“; *Tribuna* 19. 12. 1919, č. 272, s. 5.

¹⁶¹ TÝŽ. „Verhaerenovo ‚Svítání‘“; *op. cit.*

¹⁶² TÝŽ. „Husité“; *Tribuna* 28.11. 1919, č. 254, s. 1-3.

stylu. Jaké to prosté slovo: lidskost; a přece v něm, jež nemůže býti dostatečným heslem, jest obsaženo vše, čeho můžeme po divadle žádati.¹⁶³

To je tedy ona druhá strana Kodíčkovy relativismu: dílo, které neslouží lidskosti, „byť bylo formově sebe dokonalejší, jest odsouzeno ku zmaru. Jako valná část dnešních divadelních snah.“¹⁶⁴ Kodíčková „lidskost“ je paralelou k Čapkovu a Ruttovu ohledávání člověka niterného života, jeho „duše“ či „srdce“, jako místa, kde se uchovává lidskost života. Kodíčkovy pojetí, jakkoliv je abstraktnější, směřuje k témuž. Jestliže požaduje, aby umělecké dílo obsáhlo „všechny stránky člověka“ nebo „atmosféru člověka“ nebo „člověka v celé jeho komplexnosti“ apod.,¹⁶⁵ říká tím hlavně, že život už není možné hledat jen v hmotných, „vnějších“ projevech, ale především uvnitř člověka. Život už není onen předválečný proud a vlnobití, které strhává s sebou, nyní je to jakožto „lidskost“ „to nezachytitelné“, „vnitřek člověka“.¹⁶⁶

I v tomto smyslu musíme rozumět Kodíčkovu volání po „vnitřním umění“, po koncentraci a sevřenosti: je to i oproštění od naturalistického povrchu věcí právě ve prospěch onoho „vnitřku člověka“ či „lidskosti věcí“. A v tomto smyslu i Kodíček, podobně jako Čapek, začíná na počátku dvacátých let hovořit o „odvěčné supremaci realismu“.¹⁶⁷ Realismus ovšem i zde je realismem nového typu; od starého realismu jej odlišuje jiný pohled na ony skutečnosti světa, pohled, který nespočívá na povrchu, ale směřuje k vnitřní podstatě skutečnosti. Užívání tohoto termínu má být především vyjádřením myšlenky, která zněla již před válkou jako varování před dekadencí a novoromantikou, totiž že poznávání skutečnosti je nezbytnou podmínkou umělecké tvorby. Proti všem únikům od reality zní i heslo realismu na počátku 20. let. Zvláštním způsobem Kodíček konkretizoval toto přesvědčení ve svém fejetonu *Duch v kopané*, kde postavil proti sobě do kontrastu Rabíndranátha Thákura a spartánského fotbalistu Kádřu: fotbal se mu stal příležitostí pro zdůraznění nutnosti postavit se „na skutečnou půdu“ a nehledat životní ukazatele „v cizích a marných kategoriích, dusících plnost života“.¹⁶⁸

„Plnost života“, požadavek „celého člověka“ nebo „lidskosti“ stejně jako úvahy o nové podobě realismu jsou u Kodíčka prostředky, kterými se kritik snaží dobrat pravdivosti umění jakožto výsledku umělcova osobního, nového zažití nejšířšího světa. Jak bylo zdůrazněno, dobírá se jí nikoliv analýzou, nýbrž konfrontací vlastní kritické osobnosti s dílem a osobností autora. Pro tento typ etické osobnostní kritiky je charakteristické, že se oslabuje zřetel k formálním otázkám moderního umění. Je jí vlastní přesvědčení, že „na estetické odstíny není čas, neboť lidé se bijí a umírají v massách“,¹⁶⁹ a že kritika v takto rozvrácené době nemůže „přijímaty ryze estetická sudidla v duchových projevech“.¹⁷⁰ Možnost takového vyhocení etické stránky kritického poslání je obsažena i v některých Čapkových textech,

¹⁶³ TÝŽ. „Moskevští. Čechovův ‚Višňový sad‘“; *Tribuna* 4. 5. 1921, č. 104, s. 1-2.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ TÝŽ. „Arcybaševova Žárlivost“; *Tribuna* 4. 2. 1919, č. 3, s. 6. TÝŽ. „Silhueta k jubileu Bozděchovu“; *Tribuna* 14. 2. 1919, č. 12, s. 1-2. TÝŽ. „Walt Whitman“; *Tribuna* 1. 6. 1919, č. 103, s. 9-10.

¹⁶⁶ TÝŽ. „Arcybaševova Žárlivost“; *op. cit.* TÝŽ. „Moskevský ‚Hamlet‘“; *Tribuna* 20. 9. 1921, č. 221, s. 4.

¹⁶⁷ TÝŽ. „Moskevský ‚Hamlet‘“; *op. cit.*

¹⁶⁸ TÝŽ. „Duch v kopané“; *Tribuna* 2. 10. 1921, č. 232, s. 1-2.

¹⁶⁹ TÝŽ. „Verhaerenovo ‚Svítání‘“; *op. cit.*

¹⁷⁰ TÝŽ. „Hasencleverovi ‚Lidé‘“; *Tribuna* 19. 5. 1920, č. 118, s. 1-2.

avšak radikalizace a smysl pro vyostřené uchopení problémů byly Kodíčkovým osobnostním rysem od jeho publikačních počátků. V tomto smyslu musíme vnímat tyto paroly, jakož i jeho věčnou nespokojenost se soudobou dramatikou, kořenicí v přesvědčení, že dramatikové nejsou s to vnést do svého díla „celého člověka“.

Takto formovaný kritik se střetává také se svým generačním druhem Karlem Čapkem jakožto dramatikem. Hlavní klad prvních dvou Čapkových dramatických prací (*Loupežníka* a *R.U.R.*) spatřil kritik v novém, moderním pojetí hrdinství, kde se hrdina nerodí z okolností, ale kde hrdinství je podstatou jeho bytí.¹⁷¹ Takovéto hrdinství je Kodíčkoví realizací touhy po oné „atmosféře člověka“ – obraz člověka zde není dán žánrovým detailem ani psychologickou kresbou, ale jakousi jeho vnitřní podstatností. Tedy skrze toto moderní hrdinství může se dostat do uměleckého díla podstatně lidské. Ale v tomto smyslu Kodíček také polemizoval se závěrem Čapkova utopického dramatu: to, že se lidské vrátí skrze stroje (roboty), je pro něho závažnou „ideovou chybou“ dramatu. Už nad *R.U.R.* si kritik uvědomil podobně jako Rutte, že Čapkův talent je především intelektuální a kombinační. *R.U.R.* mu však ještě bylo „z nejkrásnějších ukázek umění scientific“: „mám z jeho díla radost, kterou skýtá pohled na krásný železný most vysoko nad řekou“.¹⁷² Zatímco *R.U.R.* bylo tedy ještě živé, nad *Věci Makropulos* se už kritikovi náhle ztrácí za „konstruktivním obrazcem člověka“ živočišné teplo, Čapek už zde je více pouhý „analytik některých tendencí v člověku“, než „tvůrce člověka“.¹⁷³

Kritik, který přes všechno uznání Čapkova talentu dokázal kriticky vystoupit proti jeho dílu tam, kde se mu zdálo už redukovat obraz člověka, byl svým způsobem odsouzen k celoživotnímu nepřátelství s levicovou avantgardou. Jako divadelní kritik Kodíček ovšem nesledoval na počátku dvacátých let počínající tvorbu wolkerovské generace, která se děla zejména v lyrice; jeho znepokojení nejmladší literaturou však našlo svou cestu k vyjádření při různých příležitostech. Už v říjnu 1920 shledal, že u nejmladších lyriků „životní obsah a vše, co předcházelo, než básník se chopil se péra“, je v nepoměru „k pretenciositě thematu i formy“.¹⁷⁴ Krátce nato u příležitosti referátu o Šrámkově dramatu *Hagenbek* odvodil mladou literaturu od Šrámka, vyčetl jí „málo ducha, pevnosti, sepětí, sevření, destilace, komposice“ a nazval ji „postrachem a znevažovačem oněch několika vymožeností toho, co jsme zvali moderní poesii“.¹⁷⁵ Kodíčkovy výtky, vyslovené kategoricky charakteristickým způsobem, odpovídají přes tuto svou vyhrocenost způsobu, jakým v téže době nahlížel na dílo mladých Karel Čapek: oběma kritikům se jeví jejich tvorba příliš lehká, improvizací, tedy především – řečeno oblíbeným generačním kritickým pojmem – postrádající skutečné zažití světa. Komunizace mladé literatury vedla také k prohloubení Kodíčkovy distance od mladých; sborník *Devětsilu* se pak stal na konci roku 1922 podnětem k jeho nejznámějšímu textu z tohoto období, k hanopisnému referátu nazvanému *Devěthnid*, k jednomu z minima jeho

¹⁷¹ Srov. TÝŽ. „Dělejte divadlo“; *Tribuna* 20. 4. 1919, č. 69, s. 13. – Dramatický hrdina musí být jako „postup požáru“; tj. postupuje sám bez okolností a psychologické motivace, „samou podstatou svého bytí“. Vidíme zde výraznou kontinuitu s předválečnými úvahami o dramatu, např. s recenzí Mahenova *Janošíka*.

¹⁷² KODÍČEK, J. „Jasný den českého dramatu“; *Tribuna* 27. 1. 1921, č. 22, s. 5, 28. 1. 1921, č. 23, s. 5-6.

¹⁷³ TÝŽ. „Věc Makropulos“; *Tribuna* 23. 11. 1922, č. 274, s. 3.

¹⁷⁴ TÝŽ. „Hasencleverovi ‚Lidé‘“; *op. cit.*

¹⁷⁵ TÝŽ. „‚Hagenbek‘ našeho milého Šrámka“; *Tribuna* 24. 12. 1920, č. 301, s. 5.

literárně kritických textů, v němž Kodíček dále rozvinul své dřívější, jen marginální kritické poznámky k mladé literatuře.

Kodíček ve své stati navázal na Peroutkovu úvahu o krizi literatury ze štedrodenního čísla *Tribuny*. V textu, jenž pokračuje zcela v duchu jeho dřívějších textů, rezonují mnohá témata, která jsou charakteristická pro jeho kritiky, a způsob, jakým se staví proti dílu nejmladší literární generace. Je to patrné už v tom, že Kodíček vykládá onu krizi literatury, o níž hovořil Peroutka, jako *krizi schopnosti*. Příspěvky v *Revolučním sborníku Devětsil* jsou mu důkazem této krize u mladých. Jeho hlavní výtky nesměřují totiž proti ideologii či uměleckému programu Devětsilu, ale prostě se spokojují s konstatováním, že umělci zde publikující jsou umělci „špatnými a nezábavnými“, stejně jako před dvěma lety vidí diskrepanci mezi skutečnými možnostmi této literatury a její „smělou náročností“, opět považuje způsob, jakým mladí píší, za „zneuctění všeho moderního a mladého snažení“.¹⁷⁶ V tom, vzdor mnoha zesměšňujícím komentářům a četným ukázkám, není Kodíčkovu hodnocení devětsilovského almanachu nijak nové. Nové jsou dva prvky, které článek přináší: jednak navázání na Čapkovu a Ruttovu polemiku s kolektivismem jako principem tvorby, jednak patrně první, byť zatím velmi nevýbojná obhajoba vlastního generačního díla před „plagiátorstvím“ mladých.

Proti kolektivismu se Kodíček ozývá stejným způsobem jako jeho generační vrstevníci – obhajobou individualismu, umění jako díla plné osobnosti. Ani v Kodíčkově světě, jako v Čapkově nebo Ruttově, nemůže umělec „ztratiti svou izolovanost, *jedinečnost*, neopakovatelnost, jež tvoří jeho poslední tajemství. Čím větší a neopakovatelnější je toto *lidství*, tím větší jest jeho umělectví“.¹⁷⁷ Je charakteristické, jak je „lidství“ ztotožněno s jedinečností, s jakýmsi člověkovým „posledním tajemstvím“: zcela v duchu generační polemiky proti kolektivismu je život a s ním umění (které je u Kodíčka jen jeho výrazem) individualizován, přeložen do lidského nitra, do člověkovy duše (k tomu v podstatě odkazuje Kodíčkův výraz „poslední tajemství“). Toto je konstanta uvažování o literatuře u všech kritiků, kteří se hlásili do pragmatistické generace. Zároveň je tento individualismus u Kodíčka v kontextu jeho navazování na předválečné programové boje vyložen (na rozdíl od Rutte) jako nikoliv individualismus a titanismus, ale jako „pouhý požadavek, aby ten, kdo mluví a píše [k] lidem, nejprve něčím byl“. Je to snaha, která se mnohem výrazněji projevuje u Kodíčka v polemikách roku 1924: vymezit vlastní generaci a její umělecké dílo na jedné straně proti kolektivismu mladých, který zahazuje člověkovu individualitu, na druhé straně proti individualismu generace devadesátých let, který znehodnocuje skutečnosti světa. Požadavek na umělce, aby dříve než začne tvořit, „něčím byl“, je tentýž, který adresoval mladým Karel Čapek v anketě *Mostu* slovy o odpovědnosti vlastního poznávání skutečnosti. Pro tyto dva kritiky vyrostlé z předválečné moderny je klíčové spojení umělecké reflexe skutečností světa (a to vždy ve smyslu světa současného) s individuální, osobnostní povahou této reflexe, s představou lidské (osobní) zkušenosti jako jediné možnosti odpovědného poznávání. V tomto vážení je mladá generace těmito kritiky shledávána příliš lehkou. Právě

¹⁷⁶ TÝŽ. „Devěthnid“, *Tribuna* 31. 12. 1922, č. 305, s. 4.

¹⁷⁷ *Ibid.*, s. 3-4. Zvýraznění M. T.

v tomto smyslu už v roce 1920 Kodíček zvolává k mladým: „ne tak lehce, miláčkové,“¹⁷⁸ a stejná výzva se opakuje i později.

Po odpovědích Karla Teigehe a F. X. Šaldy na jeho, ale především Peroutkovy soudy o mladé literatuře (blíže se této předešlé generační polemiky roku 1924 věnujeme v následující kapitole) reagoval Kodíček šestidílným cyklem *O tom obecném umění* (v lednu až únoru 1923), v němž se vrátil k otázkám, jimž se věnoval v referátu o almanachu *Devětsilu*, a vůbec k soustavné kritice mladých, a kde formuloval patrně nejsevěřeněji svůj, ale z velké části i generační náhled na otázky umění v nové poválečné situaci. Klíčovou myšlenkou, která stojí v pozadí většiny jeho textů z tohoto období, je představa umění jako výrazu života, kterou vyostřeně formuloval již před válkou. U této představy je nyní pro Kodíčka zásadní její pochopení jako uměleckého vyjádření z vlastního „vnitřního zážitku“, tedy generačně charakteristické zdůraznění osobní zkušenosti jako podmínky tvorby. Do kontrastu k tomuto požadavku postavil jednak mladou generaci, jednak (v nepřímé, ale dobře dešifrovatelné narážce) F. X. Šaldu. Obě tyto generace (nejmladší a starší) jsou mu příkladem odtrhování umění od života, jsou mu cestou k nezdravé izolaci umění od života. Starší umění proto, že je jakýmsi incestem samo se sebou, odmítá se vyrovnávat se skutečnostmi moderního světa, mladé proto, že je to pouhý symptom své doby, není to její vyjádření, ale jen „pasivní zrcadlení rozvratu a hledání“.¹⁷⁹ Zde se tedy znovu ozývá motiv, který bude v Kodíčkových kritikách znít ještě mnohokrát: nejde o to, že doba je rozvrácená, ale o to, že mladí umělci podléhají této době, nejsou dobrými umělci, „neobsahují dostatek života, aby měli být slyšeni“.¹⁸⁰

V polemice s komunistickou tendenčností mladého umění hovoří Kodíček taktéž řečí své generace: „Umění nemůže žít z politického programu, nýbrž ze skutečnosti.“¹⁸¹ Proti programu proletářského umění, proti jím zdůrazňované agitační funkci umění zde stojí, stejně jako u Čapka a Rutte, představa whitmanovského socialismu jako „zažitého prostoru světa“; tedy jako něco, co je osobnostně prožito oproti lehce přijímanému dogmatu komunismu. Za všemi výtkami proti mladému umění i u Kodíčka stojí člověk, svrchovaná a úplná osobnost, která jedině může vyvést svou tvorbou jakožto činností odpovědnou vůči světu a ostatním lidem umění z krize, jedině ona dokáže vnést do svého díla nejširší oblasti života, intenzitu své doby. Dokáže proto vyslovit *pravdu*. Tato pravda je i u Kodíčka pojata veskrze pragmatisticky: je to pravda, která není v „materiálu“ (v jevové skutečnosti), nýbrž v člověku.¹⁸²

Vidíme, že proti revoluční tendenčnosti se u byvších příslušníků předválečné moderny formuje opozice, která přímo neodmítá veškerou tendenci v umění (což by jí bylo příznakem artismu a estétství), ale konstruuje ji jinak – hlavní roli zde hraje člověk a chápání umělecké komunikace jako onoho čapkovského „životního setkání“. Tendence je tedy vymaněna z oblasti ideologie a je pochopena ve smyslu sdílení lidského světa – a to v kontextech pragmatistického meliorismu. Takto hovoří o funkci umění i Kodíček, když říká, že je mu

¹⁷⁸ KODÍČEK, J. „Hagenbek‘ našeho milého Šrámka“; *op. cit.*

¹⁷⁹ TÝŽ. „O tom obecném umění I, IV“; *Tribuna* 14. 1. 1923, č. 10, s. 8, 11. 2. 1923, č. 34, s. 8.

¹⁸⁰ TÝŽ. „O tom obecném umění II“; *Tribuna* 21. 1. 1923, č. 16, s. 14.

¹⁸¹ TÝŽ. „O tom obecném umění III“; *Tribuna* 28. 1. 1923, č. 22, s. 14.

¹⁸² TÝŽ. „O tom obecném umění I“; *op. cit.*

třeba, „aby bylo vážnou věcí pro člověka“.¹⁸³ Jinde pak dodává, že nejde o jednoduchý optimismus, ale o „vzduch, světlo, pravdu, možnost života“.¹⁸⁴ Je proto přirozené, že i v Kodíčkových textech uslyšíme ozvěnu ono čapkovského, téměř erbovního pro tuto generaci „od člověka k člověku“: když vysvětluje, v čem spočívá onen „životní význam“ umění pro člověka, vytyčí jej hlavně v tom, že „imaginativně si zpřítomňuje tvořícího, jeho tvář, tep, smysly“.¹⁸⁵

Tak se na počátku dvacátých vytvořilo nad sborníky *Devětsilu* (po *Revolučním sborníku Devětsil* se v cyklu *O tom obecném umění* věnoval i sborníku *Život II*) trvalé nepřátelství mezi Kodíčkem a nastupující avantgardou. Všechny výtky, které vyslovil Kodíček vůči mladým na přelomu let 1922 a 1923 (a roztroušeně již dříve), se budou v jeho další publicistice zejména na stránkách *Přítomnosti* opakovat a variovat. Mladí umělci pro něho zůstanou prostě umělci špatnými a nedostatečnými, protože utíkajícími jednou za revoluční vlnou, jednou za poslední pařížskou módou – místo aby tvořili tak, jak jedině to má smysl: z vlastního zažití skutečností kolem sebe.¹⁸⁶ Pro Kodíčka je umělcem jen ten, kdo je tohoto mocen, kdo je skutečnou osobností; těmi ovšem v jeho očích mladí básníci nejsou – a proto u něho avantgarda nenajde pochopení. Volání po umělci jakožto scelené osobnosti se přetavuje do kategorie mužnosti, kterou sdílí s Peroutkou. Poprvé ji načrtl v jubilejním článku o Havlíčkovi (1921), jehož osobnost interpretoval jako příklad ducha praktického téměř v pragmatistickém smyslu; jeho mužnost pak vyložil jako schopnost „najít hranice mezi pojmy, lidmi a věcmi“.¹⁸⁷ A přesně v témže smyslu vyhrotil v polemické atmosféře roku 1924 kategorii mužnosti v jiném jubilejním článku – k šedesátinám Macharovým – proti (implicitně šaldovské) neduživosti a hysteričnosti. Kodíčkově vzývání mužnosti přes všecku provokativnost (která je i v oslavě militarosti: „zdravíme dnes proti všem i generála Machara!“) je na prvním místě hledáním toho, čeho se nedostává mladé literární generaci: silné umělecké osobnosti s její schopností třídit a rozlišovat, vyjádřit z vlastní zkušenosti skutečnosti světa a své doby.

K tomu se připojuje rys, který Kodíček sdílí s Peroutkou a který roste ze zdůraznění etické stránky kritického soudu: varování před přeceňováním „formy“ na úkor „obsahu“. Na jedné straně Kodíček modernisticky volá po nových, nezmechanizovaných formách, které by byly s to vyjádřit novou dobu; na druhé straně se ale nepřestává obávat absolutizování formálních hledisek, prioritu před novou formou má u něho vždy nová myšlenka.¹⁸⁸ V nastupujícím poetismu stejně jako Peroutka a Rutte vidí jednak návrat k symbolismu a dekadenci, tedy k něčemu, co je pro něho umrtvené a překonané, jednak novou podobu starého estétství a *l'artpourel'artismu*, proti nimž vyrazil vehementně už v roce 1913 a s obnovenou silou ve jménu umění jako výrazu života znovu po velké válce.

Josef Kodíček se svým poválečným kritickým dílem výrazně blíží expresionismu, ať už rezignací na formu ve prospěch ideje, etickým zahrocením svých kritik, centrálním postavením člověka, vědomím roztržité doby a představou „vnitřního umění“, jakož i

¹⁸³ TÝŽ. „O tom obecném umění III“; *Tribuna* 25. 2. 1923, č. 46, s. 8.

¹⁸⁴ TÝŽ. „Původní premiery“; *Tribuna* 16. 12. 1920, č. 294, s. 5.

¹⁸⁵ TÝŽ. „Devěthnid“; *op. cit.*, s. 4.

¹⁸⁶ Srov. TÝŽ. „Ještě o německé kultuře“; *Tribuna* 7. 8. 1924, č. 185, s. 1, 8. 8. 1924, č. 186, s. 1.

¹⁸⁷ TÝŽ. „Havlíčková osobnost“; *Tribuna* 30. 10. 1921, č. 255, s. 3.

¹⁸⁸ Srov. TÝŽ. „Čechy v Evropě“; *Tribuna* 1. 1. 1924, č. 1, s. 1-2.

požadavkem, aby se v díle dával cele jeho autor. Také představuje i po válce specifický kritický typ, značně odlišný od svých vrstevníků, odvozující se spíše od kritiky konce století. Tato typová odlišnost, která se projevuje především v rámci generace nezvykle vyhocenými soudy, rezignací na analýzu nebo interpretační meditaci a soustředěním na konfrontaci mezi kritikovou osobností a dílem jakožto snahou dobrat se jeho „lidskosti“ a „životnosti“. V tomto „kritickém násilí“ („Bez určité dávky sadismu není ve světě lásky. Taková jest kritikova láska ke světu a umění“)¹⁸⁹, s nímž vymáhá na uměleckém díle „život“, je značně vzdálen svých generačních druhů odvozujících své kritické nástroje z pragmatismu. Kodíček se nikde na pragmatismus neodvolává, ba jím spíš i poněkud pohrdá – jako žák a interpret Klímův. Na Klímově filozofii mu konvenuje především dlouhodobě kult silné osobnosti radikalizovaný až do podoby egodeismu. Na druhé straně ale jako kritik vyrostlý z předválečné moderny stojí mimo Klímův idealismus a jeho nihilismus, nikdy nepřipustí umění jiné než jako výraz života a aktuálních skutečností. A zde lze vidět, že přece patří do generace, kterou Šalda nazval pragmatistickou: u Kodíčka stejně jako u Čapka a Rutteho stojí život nad všemi principy a dogmaty, hlavní úkol umělce je podán jako nutnost mluvit pravdu – pravdu životní, která je nad směrovou a formální správností, nad pravdou historickou, nad „pravdou materiálu“.

(1.5.) Blízko ke Kodíčkovu měl od konce desátých let **FERDINAND PEROUTKA** (narozen v roce 1895 v Praze) – věkově přesně mezi K. Čapkem a J. Wolkerem, o tři roky mladší než nejmladší z předválečných combatantů (termín Neumannův) za nové umění Kodíček. Jeho publikační počátky se kladou do let 1913-1914 a mají charakter příležitostné výtvarněkritické publicistiky (v *Samostatnosti*, pravidelněji patrně v Herbenově *Čase*¹⁹⁰ a po jeho zastavení v roce 1915 v *Novině*).¹⁹¹ Ačkoliv sám Peroutka tvrdí ve svých vzpomínkách, že se věnoval i kritice literární,¹⁹² dokladů pro to příliš není. Jeho jediný příspěvek v Šaldově *České kultuře*, recenze povídek J. V. Jensea,¹⁹³ vypovídá o mladistvé snaze přesvědčit o širokém rozhledu a sčtetlosti (v krátkém textu nakupil autor množství literárních filiací a paralel) a především o nestráveném vlivu Šaldově, ať již v pohrdlivé zmínce o mladém literárním hnutí, hledání silného tvůrce („Vykupitele“) nebo ve formulacích o pravdě vytěžované z hlubin života.¹⁹⁴

Během války po zastavení *Noviny* na počátku roku 1916 se Peroutka patrně živil příležitostným psaním, někdy i dosti kuriózním.¹⁹⁵ Zvláštní význam má jeho článek v *Národních listech* z roku 1917 *Cestou k národnímu umění?*¹⁹⁶, který kromě toho, že reaguje

¹⁸⁹ TÝŽ. „Z kritikových zkušeností“; *op. cit.*

¹⁹⁰ Články nejsou většinou podepisovány, je proto těžké zjistit rozsah a povahu tehdejší Peroutkovy kritické činnosti.

¹⁹¹ Viz PEROUTKA, F. „Výstava českých výtvarníků v Obecním domě“; *Novina* 1, 1915/16, s. 39-41, 55-56, 89-92, 209-210. TÝŽ. „Vlaho Bukovac“; *Novina* 1, 1915/16, s. 143-144.

¹⁹² TÝŽ. *Deníky, dopisy, vzpomínky* (Praha: NLN, 1995), s. 101.

¹⁹³ TÝŽ. „J. V. Jensen: Exotické novelly“; *Česká kultura* 2, 1914, s. 280-281.

¹⁹⁴ Na tuto svou epizodu později Peroutka vzpomíná takto: „Šalda mne pozval k sobě na Kampu, kde bydlil. Všelicos se mne vyptával, já mlčel [...]. Teprve když jsem přišel domů, napsal jsem mu dopis, kde jsem mu zase nemohl vyložit, co jsem, ale byl to dopis úplně šíleně vitalistický, a zaplat' pánbůh, že ho Šalda asi hned spálil, poněvadž když jsem měl s ním polemiky pro tisk, myslím, že by mne tím oddělal.“ Viz PEROUTKA, F. *Deníky, dopisy, vzpomínky*, *op. cit.*, s. 94.

¹⁹⁵ Srov. FIRT, J. *Knihy a osudy* (Brno: Atlantis, 1991), s. 77.

¹⁹⁶ PEROUTKA, F. „Cestou k národnímu umění?“; *Národní listy* 9. 1. 1917, č. 7, roč. 57, s. 1; 10. 1. 1917, č. 8,

na dobovou poptávku po národním umění, vypovídá o tom, že Šaldův vliv byl vytlačen vlivem realismu. V referátu z roku 1914 bylo konstatováno, že se autor spisů přisává ke skutečnosti, než aby tvořil vlastní, zcela v šaldovském duchu negativem. V roce 1917 již kritik požaduje, aby se básník skutečnosti vzdával a vciťoval se do ní;¹⁹⁷ prohlašuje, že umění se vždy „omlazuje na skutečnosti“ a takovéto umění si představuje jako „silící a zdravý realism“.¹⁹⁸ V mnohém tyto Peroutkovy postuláty odpovídají předválečnému boji proti moderně konce století – ať už v odsudku dekadence a dekorativismu, ve zdůraznění role skutečnosti pro přerod umění; v mnohém také předjímají pozdější Peroutkovu kritickou činnost: v neustálém zaklínání se skutečností nebo ve vytyčení kritéria „mužskosti“ jako příznaku umění skutečnostního vedle ženskosti, jež se utápí ve snu.

Konec války ovšem znamená Peroutkovo přesedlání na politickou publicistiku. Na počátku roku 1919 se stává redaktorem *Tribuny* (a to díky kontaktům, které získal již v předchozím roce v *Rozvoji*, kde svou kariéru politického komentátora zahájil). Na počátku dvacátých let je tak literární kritika v Peroutkově publicistice zjevem velmi zřidkavým: jsou to většinou jubilejní články ke zjevům světové, vesměs ruské literatury, exkursy do české literární situace jsou jen velmi výjimečné. Východiskem Peroutkových úvah je představa formulovaná již v jednom z prvních čísel *Tribuny*, že evropská literatura jeho současnosti ztratila „na své upřímnosti a vnitřní pravdivosti“ a zůstává toliko estetickou hrou. Proti tomu se v Peroutkovi ozývá politický komentátor a etický kritik: „Dnes není času na hraní.“ V požadavku, aby se literatura stala vážnou věcí a odpovědným metiér, je Peroutka zajedno se všemi kritiky generace, k níž se připojuje. Jeho interpretace tohoto sdíleného požadavku však nese již v prvním poválečném roce zřetelné rysy protivantgardního konzervativismu (zatím vymezeného proti německému expresionismu, který mu představuje skupina Die Aktion, a jeho rozkladnosti). Pro Peroutku jakožto komentátora věcí literárních je umělecký experiment něčím, co narušuje náležitý řád věcí, a proto volá spisovatele k pořádku: „Literát, jemuž je třeba novosti a zajímavosti, je nebezpečný a politicky nezodpovědný tvor.“¹⁹⁹

Je zřejmé, že Peroutka jakožto kritik nepracuje na revizi předválečného uměleckého programu jako Čapek nebo Kodíček (a nakonec také Rutte); ve svém myšlení o literatuře vychází ze zcela jiných zdrojů, z nichž nejdůležitější je zřejmě ruský realismus. Avšak jeho vystoupení na přelomu desátých a dvacátých let jej výrazně sblížují s těmito kritiky v akcentování těch témat, kterými se někdejší předválečná modernistická východiska pozměňují a obohacují. Především je to zdůrazňování významu skutečnosti pro umění, kterého není Peroutka nikdy syt a představuje nejvýraznější linku jeho kritické publicistiky až do 70. let. S tím i v Peroutkově myšlení souvisí přesvědčení, že umění má významnou odpovědnost vůči člověku a jeho světu. Tato myšlenka, která je zásadní u Čapka i Kodíčka (a v poněkud jiné podobě i u Rutteho) je ovšem u Peroutky – v tom se nezapře politický žurnalista – podána jako ideál spisovatele jakožto filozofa, který má být souzen podle svého vlivu na život. V nekrologu Leonida Andrejeva vyjádřil svůj soud o jeho díle takto: „Určitých myšlenek, jasného světového názoru v díle Andrejevově nebylo: všude jen dojmy a hra

s. 1-2; 11. 1. 1917, č. 9, s. 1-2.

¹⁹⁷ *Ibid.*, č. 7 Kurzíva M. T.

¹⁹⁸ *Ibid.*, č. 8, s. 1.

¹⁹⁹ [nepodepsáno:] „Literát a bolševismus“; *Tribuna* 10. 2. 1919, č. 10, s. 1. Peroutkovo autorství článku je nesporné.

nervů.²⁰⁰ Charakteristicky se stejné kritérium ozývá v komentáři k české kandidatuře na Nobelovu cenu za literaturu v roce 1921, v níž po nediplomatické iniciativě senátního výboru proti sobě stáli Alois Jirásek a Otokar Březina. Peroutka se vyslovuje pro Březinu, spíš ale proto, že očekává jeho větší šance v době, která se dává oslovit kolektivismem; je zřejmá jeho distance od básníka, který nedokáže působit na „denní život“: „Není v něm ani *jasných a přesných zásad*. Mluví stále o jakýchsi tisíciletích, vesmíru, aeonech a bratřích. Morální poučení z něho těžko si získati.“²⁰¹

V rámci tohoto schématu, v němž je na nejdůležitější kritérium povýšena schopnost umělce vychovávat a vést, interpretuje i své oblíbené ruské autory. Zejména takto sám v sobě potírá vliv A. P. Čechova, který později vytyčil jako výrazný pro své mládí,²⁰² – Čechov je totiž „beznadějný pesimista“²⁰³ – a proti němu staví Gorkého jakožto člověka živého a aktivního.²⁰⁴ Podobně konfrontuje současníky Dostojevského a Havlíčka, což jej vede k odsouzení Dostojevského životní filozofie jako bezcenné,²⁰⁵ přitom ovšem dokáže ocenit jeho pozorovací talent a schopnost vystihnout ruskou realitu. Pro formování Peroutkovy kritické metody je charakteristické, že konflikt těchto nejkličovějších kritérií „realističnosti“, tj. schopnosti umění obrazit skutečnosti světa, a žádaného optimistického postoje k této skutečnosti ve smyslu pozitivní životní filozofie nezůstává otevřen, ale je řešen ve prospěch přímočarého, přímo výchovného optimismu. Jakkoliv mu tedy zůstává ruská literatura 19. století svým způsobem uměleckým vrcholem v tom, jak hluboko dokázala proniknout do reality Ruska své doby, což nepřestává vyzdvihovat a dávat za příklad hodný následování,²⁰⁶ začíná se Peroutka jako kritik obávat kruté a bezvýhodné pravdy, kterou ruská literatura vyslovuje. Když se v roce 1924 zapojil do diskuse o naší kulturní orientaci, vyslovil se proti vlivu německému, který je mu představován expresionismem, jež – jak jsme viděli už v roce 1919 – považuje za směr rozkladný, a proto nebezpečný, ale také proti vlivu ruskému a proti nim postavil anglickou literaturu. Oproti německé a ruské literatuře anglickou literaturu v Peroutkově interpretaci totiž vyznačuje něco velmi podstatného: „kamarádství k světu“.²⁰⁷ Tím kritik postavil nad pravdivé vidění skutečnosti „důvěrný a přátelský poměr“ k ní.

Tendenčnost umění, po němž více či méně volá celá generace, je u Peroutky pochopena nejvíc prakticky, je, jak odpovídá profilu politického novináře, nejúžeji vztažena k praktickému dennímu životu, k oné schopnosti literatury vést. Tato metoda soudit literární díla (nebo lépe jejich autory) podle jejich užitečnosti pro životní praxi se u Peroutky dále ve

²⁰⁰ PEROUTKA, F. „Leonid Andrejev“; *Tribuna* 16. 9. 1919, č. 192, s. 4.

²⁰¹ TÝŽ. „Dva kandidáti Nobelovy ceny literární“; *Tribuna* 7. 1. 1921, č. 5, s. 1. Zvýraznil M.T.

²⁰² TÝŽ. *Deníky, dopisy, vzpomínky*, op. cit., s. 95.

²⁰³ TÝŽ. „A. P. Čechov (K dnešnímu prvnímu provedení ‚Čejky‘ na Vinohradském divadle)“; *Tribuna* 8. 4. 1919, č. 58, s. 1-2.

²⁰⁴ TÝŽ. „Maxim Gorkij (K padesátému výročí narození)“; *Tribuna* 6. 4. 1919, č. 57, s. 10.

²⁰⁵ TÝŽ. „F. M. Dostojevský (K stému výročí jeho narození)“; *Tribuna* 1. 11. 1921, č. 256, s. 1, 2. 11. 1921, č. 257, s. 1-2.

²⁰⁶ O důvěře, jakou choval v ruskou literaturu z hlediska její „realističnosti“, svědčí slova, jež napsal do studie *Jací jsme*: „Kdyby se jednou ztratily dějiny Ruska ze všech bibliotek, bylo by je možno v plné sytosti rekonstruovati z ruských románů.“ Viz PEROUTKA, F. *Jací jsme* (Praha: F. Borový, 1934), s. 68.

²⁰⁷ PEROUTKA, F. „Boj o orientaci II“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 694. Že Peroutkovo pojetí anglické literatury je velmi zúžené, upozornil polemicky F. X. Šalda. Viz ŠALDA, F. X. „Orientace staré i nové“; *Kritika* 2, 1925, s. 5-9, 51-54, též in idem: *Kritické projevy* 13 (Praha: ČS, 1963), s. 18-28.

dvacátých letech rozvíjí; jejím vrcholem je jeho čtvrtá kniha *Ano a ne* (1932), v níž shrnul některé texty z dvacátých let, jimž vytyčil pojítka v tom, že na portrétovaných osobnostech (od Lenina po Březinu) zkoumají, „pokud mohou býti v dnešní době vůdci“²⁰⁸.

Peroutkovo setkání s mladou wolkerovskou generací se vzhledem k velmi příležitostné povaze jeho kritické činnosti odehrálo až na konci roku 1922; nese pečeť sdíleného generačního rozčarování z tvorby hlásící se k proletářskému umění. Peroutkovo vánoční zamyšlení *Krize literatury* vychází z jeho trvalého přesvědčení, že současná literatura utíká od skutečnosti k hračkářství, zazní zde i Kodíčkem několikrát opakované varování před přeceňováním formy a podceňováním obsahu, jakož i Peroutkův neochabující apel k „mužné vážnosti“ a „trpělivému studiu skutečnosti“. Mladá generace je Peroutkovi součástí tohoto úpadku literatury, protože není než pokračováním literátskosti, jíž je revolučnost jen dekorací.²⁰⁹ Na Peroutku zareagoval polemicky Šalda, nepřímo v textu zmíněný, úvahou o zhoubném vlivu individualismu ústícího v anarchii, který má naději být překonán právě mladou generací, jež v komunismu nalézá svou „velikou společenskou víru“. Proto Šaldovi nejsou mladí součástí oné krize, o níž Peroutka hovořil, ale naopak nadějí něčeho nového (a naopak Peroutkou doporučované trpělivé studium skutečnosti takovou nadějí podle Šaldy dát nemůže).²¹⁰ Peroutkova duplika je spíš než reakcí na Šaldův text pokračováním Kodíčkovy razantní kritiky Devětsilu; bez ohledu na Šaldovy úvahy Peroutka dále rozvíjí své a Kodíčkovy výtky na adresu mladé literatury: stále se mu jeví v zajetí exotismu a hračkářství, neupřímnosti a starého estétství, fražérství a módnosti. Jeho kritika mladé generace je tedy založena stejně jako u jeho generačních vrstevníků: není možné uznání pro tu literaturu, která rezignuje na poznávání skutečnosti a nevyznačují ji tvůrčí osobnosti (to je, jak jsme již ukázali, smysl Peroutkovy a Kodíčkovy kategorie mužnosti). Kritik, který uvažoval v těchto kategoriích, se musel zákonitě míjet s Šaldovými kritikami mladých – a jejich první vzájemná polemika je především dokladem tohoto míjení.

Peroutkovo literárně kritické působení na konci desátých a na počátku dvacátých let je marginální v jeho tehdejší publicistice; vyznačuje je politickou žurnalistikou oplodněný prakticismus, který – vzdálený původním východiskům ostatních kritických mluvčích generace – jakožto svého druhu aplikovaný pragmatismus zvýrazňuje některé sdílené generační přístupy k umění v nových kontextech po skončení světové války a nástupu nové umělecké generace a posunuje je do pozic apriorních norem. Tuto v podstatě normativní podobu své kritiky měl Peroutka příležitost více rozvinout až od poloviny 20. let v *Přítomnosti*, kterou roku 1924 založil a až do roku 1939 řídil.

Z ostatních příslušníků předválečné mladé generace se již ke kritickému řemeslu nevrátili přispěvatelé *Uměleckého měsíčníku* a *Snahy* František Langer a Jan Thon. **FRANTIŠEK LANGER** strávil téměř celou dobu války na bojišti, převážnou část v ruských legiích. Po návratu do vlasti pracoval jako vojenský lékař. Ze sledovaného období pochází jediný

²⁰⁸ TÝŽ. *Ano a ne* (Praha: F. Borový, 1932), s. 5.

²⁰⁹ TÝŽ. „Krise literatury“; *Tribuna* 24. 12. 1922, č. 301, s. 1, též in idem: *Sluší-li se býti realistou* (Praha: MF, 1993), s. 25-28.

²¹⁰ ŠALDA, F. X. „O úpadku literatury – i mnohých věcí jiných...“; *Tribuna* 31. 12. 1922, č. 305, s. 1-3, též in idem: *Kritické projevy 12* (Praha: ČS, 1959), s. 113-120.

Langerův text věnovaný reflexi literatury – článek o Medkově *Lvím srdci*.²¹¹ Vyznačuje jej rozpor mezi přístupem kritickým a čtenářským. Pro poválečnou etapu F. Langera je typické, že autor preferuje čtenářský zážitek před kritickou analýzou. To se ukazuje i v dalších – velmi zřídka – textech z druhé poloviny dvacátých let a z let třicátých; jsou vzpomínkami či laskavými podobiznami, a nikoliv literárními kritikami. V roce 1936 nad *Máchofskými variacemi* J. Hory pojmenoval toto své východisko přímo, když napsal: „Jsem čtenář, ne kritik.“²¹²

JAN THON měl k literární kritice přece jen blíže – od konce desátých let až do let třicátých působil jako kulturní redaktor *Národních listů*; vedl jejich literárněhistorickou rubriku. Vedle práce redakční psal však především drobné zprávy z literárního života, recenze odborných knih historických, knihovnických či literárněhistorických, referáty o memoárové literatuře a také zprávy o reedicích děl starších autorů. Aktuální literární produkce se po celou dobu svého působení v novinách (vedle toho pracoval také v Městské knihovně) dotýkal jen výjimečně (literární kritiku v listě obstarávali M. Rutte a M. Hýsek, později výrazně zejména J. O. Novotný). Pokud tak přece činil, vyznívají jeho texty i jako protiváha stranického přístupu J. O. Novotného v obhajobu polyfonnosti literatury. Ve třicátých letech nacházíme jeho především literárněhistorické články také v *Lidových novinách*.

Čtveřice typově odlišných kritiků představuje kritický hlas jedné generace. Přes všechny zmíněné rozdílnosti vidíme určité spojnice, které nejsou pouze negativní (odpor vůči nastupující wolkerovské generaci, ale i pokračující vymezování vůči resentimentům dekadence či symbolismu), nýbrž i pozitivní. Spatřujeme je ve zdůraznění společenské úlohy umění v lidské společnosti: proti agitačnímu pojetí revoluční poezie důsledně ve smyslu osobní odpovědnosti tvůrčího subjektu; v chápání literatury jako životního setkání, jako slova směřujícího od člověka k člověku; v akcentování skutečného ukotvení umění, jež klade důraz na novost, původnost vidění skutečnosti, a tedy na umělost, stvořenost umělecké výpovědi o světě.

²¹¹ LANGER, F. „Medkovo Lví srdce“; *Československý voják* 2, 1919, č. 29, s. 7-8, též in idem: *Prostor díla* (Praha: Akropolis, 2000), s. 76-79.

²¹² TÝŽ. „Básníku Josefe Horo“; *Literární noviny* 8, 1936, s. 3, též in idem: *Prostor díla*, op. cit., s. 112.

2. Nové hledání generace

2.1. Generační konfrontace 1922-1923

Každá nastupující generace má přirozenou silnou tendenci nějak vymezit sebe samu vůči kontextu, do něhož vstupuje, zejména tedy vůči etablovaným autorům, kteří jsou v povědomí veřejnosti chápáni jako reprezentativní postavy (což lze dokumentovat třeba na vztahu moderny 90. let k Vrchlickému). S tím souvisí snahy o vlastní („generační“) tribuny, z nichž je možné vést polemiky, provozovat „kritickou samoobsluhu“ atd. To vše můžeme pozorovat v případě pragmatické (čapkovské) generace v období těsně před vypuknutím první světové války (generační časopisy *Umělecký měsíčník* a *Scéna*; polemiky s *Moderní revuí*, se Šaldou). Po první světové válce, která znamenala hluboký zářez i do literárního života, byly snahy předválečné moderny svým způsobem v troskách. Válka nejen znemožnila organický rozvoj její tvorby po stránce „technické“ (zanikly časopisy, mnozí strávili léta v zákopech), ale destruovala východiska této tvorby, učinila některá z nich nepotřebnými, ba v nové situaci již neakceptovatelnými, jak jsme již ukázali v analýze Čapkova a Kofíčkova kritického díla na přelomu desátých a dvacátých let.

Tím byly vytvořeny podmínky pro proces poněkud atypický: pro novou sebereflexi této generace, která byla provedena ne vůči předcházejícím generačním vlnám, ale v nové situaci vůči generaci mladší.

V počátcích nové republiky bylo velmi záhy předválečné mládí postaveno před skutečnost nástupu další generace. Poválečné vystoupení mladé literární generace wolkerovské, odehrávající se v letech 1919-1920, s sebou neslo pochopitelně také intenzivní programové snahy: teoretici nejmladších (K. Teige) i někteří další kritikové (S. K. Neumann, J. Hora) hledali a vytyčovali specifika svého uměleckého směřování, ustavovali nové normy, jež měly nahradit normy staré. Klíčovou otázkou pro takovéto normotvorné snažení byl samozřejmě poměr nového ke starému, poměr umění proletářského (v jehož jménu mladí vesměs vystupovali) k umění „měšťáckému“, a především k bezprostředně vývojově předcházejícímu civilismu, nebo lépe řečeno ke snahám předválečné moderny. Zatímco Neumann – přední kritický mluvčí a svými *Novými zpěvy* také jediný výrazný básník českého civilismu – žádal zpočátku od mladých, aby navázali na nedokončené, válkou přerušené dílo předválečné moderny, nejhlasitější mluvčí mladé generace K. Teige ve svých četných programových statích (zejm. *Obrazy a předobrazy, S novou generací*) prosazoval diskontinuitu¹ s předchozím vývojem, jeho negaci (srov. J. SVOBODA 1973).

V programových článcích Teigových (ale i od jiných autorů) je výrazně vytyčován protiklad „mladé“ generace (tak označovali sebe; s tím souzní i častá spojení „nové umění“, „proletářské umění“, „nový svět“) a generace „(bezprostředně) předcházející“, „starší“ (byla-li řeč o autorech vystoupivších před válkou; s tím opět souvisí frekventovaná slovní spojení „měšťácké umění“, „kubisticko-futuristické umění“). Vůči programovému a generačně

¹ Otázkami kontinuity v literárním vývoji se zabýval F. Vodička: „Diskontinuita neznamena [...] zpravidla negaci principu kontinuity, ale pouze negaci dosavadní kontinuity, je cestou nalezení nové kontinuity nebo obnovení přerušené kontinuity.“ (VODIČKA 1998: 164)

manifestativnímu úsilí nastupující generace, zdá se, zůstávali autoři, vůči nimž se literární mládí takto vymezovalo, rezervovaní.² Ukazuje se to mj. v anketě časopisu *Most* z roku 1922.³ Jedna z anketních otázek byla směřována přímo k otázce poměru mladé a starších generací, ale M. Rutte ani K. Čapek se nepokusili tuto problematiku traktovat a vymezit místo a zásluhu své generace. O. Fischer dokonce vůbec zpochybnil užitečnost generace jako kategorie.⁴ Podobně J. Kodíček v zamyšlení nad Mahenovým dramatem *Generace* označil „generační distinkce“ za produkt zorného úhlu mládí, který ztrácí s „rostoucím zráním“ smysl.⁵ Lze říci, že samotný počátek 20. let je především ve znamení horečné programové aktivity tehdejšího literárního mládí: nejmladší se vymezují vůči svým předchůdcům, ale ti zatím necítí potřebu podobně vymezit proti nejmladší generaci nějaké podobné uskupení své vlastní, ba spíše se snaží generační rozdíly bagatelizovat.

Ale bylo pouze otázkou času, kdy ráznost nástupu mladé generace narazí na zásadnější odpor. „Roznětkou“ se stal almanach *Devětsilu*. Zaznamenal zásadní odsouzení ze strany kritiků, jež bychom mohli řadit do čapkovské generace. Ve vánočním čísle *Tribuny* ročníku 1922 nejdříve Ferdinand Peroutka konstatoval všeobecný úpadek české literární produkce, která v jeho očích není s to konkurovat filmu Charlieho Chaplina *Kid*,⁶ a posléze v silvestrovském čísle téhož deníku otiskl Josef Kodíček článek nazvaný příznačně „Děvěthnid“. Odsoudil zde velkohubost a nabubřelost *Devětsilu*, konstatoval jeho papírovost a neživotnost a zásadně zpochybnil jeho tak proklamovanou novost s odkazem na to, že mnohé, co mládí vyhláší za své objevy, přinesli už Tvrdošíjní.⁷ Když se pak na počátku nového roku 1923 zabýval almanachem *Devětsilu* také Peroutka, zopakoval Kodíčkův postřeh, že mládí literáti „od generace ‚Skupiny‘ a ‚Almanachu Přehledu‘ nepřinesli žádného podstatně nového tónu, pohodlně sklizejí tam, kde jiní s námahou silí“.⁸

Peroutkovy a Kodíčkovy názory na původnost umění nejmladší literární generace stály zatím jen na okraji jejich argumentace a nesměřovaly k zásadnímu pojmenování literárních zásluh jejich generace, již ani nedovedli pojmenovat a vymezit. Přesto byla jistá generačně obranná tendence přítomna. Postřehl to F. X. Šalda, tehdy stálý přispěvatel *Tribuny*, který vstoupil do polemiky s Peroutkovými články o mladé literatuře. Šalda mimo jiné konstatoval: „Pan Peroutka – právě jako p. Kodíček – zkritisovali nejednou, není o tom pochyby, velmi

² Jen velmi stručně reagoval K. Čapek na Teigovu stať *Obrazy a předobrazy* redakční poznámkou v *Musaionu*. Proti revolučnímu diskontinuu staví kontinuum uměleckého vývoje a zároveň odmítá míchání politiky do umění. ČAPEK, K. „Poznámka ke stati Karla Teiga *Obrazy a předobrazy*“; in *Musaion*, sv. 2, 1921, s. 58, též in idem: *O umění a kultuře II* (Praha: ČS, 1985), s. 261-262.

³ Viz *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1* (Praha: Svoboda, 1971), s. 279-329.

⁴ V redakčním shrnutí ankety se nejpregnantněji vyjádřil k tématu generací J. Knap, když v odpověď J. Vodákovi a F. V. Krejčímu obhajoval generační povahu vystoupení nejmladších: „O tom, myslím, přece jenom se nebudeme přít. Neboť tak hluboký vnitřní rozpor, jako je mezi individualistickou generací starší a kolektivistickou ‚skupinou‘ mladých, nebyl mezi žádnou generací a stačí, aby tato nová skupina mohla být novou generací, na niž je dost rozlehlá.“ (*Ibid.*, s. 325.)

⁵ KODÍČEK, J. „Hovory o generacích“; *Tribuna* 19. 10. 1921, č. 246, s. 4-5.

⁶ PEROUTKA, F. „Krise literatury“; *Tribuna* 24. 12. 1922, č. 301, s. 1, též in idem: *Sluší-li se býti realistou* (Praha: MF, 1993), s. 25-28.

⁷ KODÍČEK, J. „Devěthnid“; *Tribuna* 31. 12. 1922, č. 305, s. 3-5. V tomto kontextu patrně neoznačuje název Tvrdošíjní jen výtvarnou skupinu, která vystoupila v roce 1918, ale šíře generaci, z níž se tato skupina rekrutovala.

⁸ PEROUTKA, F. „O té avant-garde rrrévolutionnaire II“; *Tribuna* 9. 1. 1923, č. 5, s. 3.

bystře a případně vady a nedostatky almanachu Devětsilu [...]. Ale učinili to řekl bych s tendencí nekritickou, vnějškovou, cizí kritičnosti: *ad maiorem fratrum Čapkovum gloriam*.⁹

Vyhrocení sporu jako sporu generačního přišlo přirozeně ze strany mladých, v článku Karla Teigeho v *Československých novinách*. Na nesmělé Kodíčkovy pokusy reagoval v lednu 1923 Teige článkem, v němž neobyčejně ostře vymezil v moderní české literatuře tři generace: generaci let devadesátých, generaci „tvrdošijnou“ a generaci svou, nejmladší. Přitom právě prostřední článek této trojice označil za úpadek. Členové této generace podle něho zdegenerovali z někdejších revolucionářů na hofráty, vinou vlastní nedostatečnosti a slabosti se oddali „nemravným aliancím a nečistým kompromisům“, a nepředstavují proto v současné literatuře žádné zásadní hodnoty. Tato generace se ve svých mužných letech „nemůže chlubití jedinou prací, která by se vyrovnala nejlepší věc, podařivším se generaci následující“. Bylo tak odsouzeno a zpochybněno dílo tehdejších třicátníků způsobem zcela zásadním: bylo postaveno pod úroveň prací teprve začínajících autorů. V závěru svého článku pak Teige konstatoval, že těmto starým a zkosnatělým „skutečně nezbyvá než umřítí“.¹⁰

Spíše než na zásadní obranu své generace před tímto útokem se soustředili kritikové čapkovské generace na kritiku programových postulátů a vlastní tvorby Devětsilu, a především na metody, které se už „prostě přejíždají“¹¹. Zatímco J. Čapek vyjádřil přesvědčení, že jeho generace „teprve nyní vstupuje do života“, a že je tedy předčasné ji soudit, což je argument, který se v nové síle objeví o rok později v rozsáhlé generační polemice, Kodíček v rozsáhlém, na šest pokračování v *Tribuně* tištěném eseji *O tom obecném umění* navázal na vánoční Peroutkovu úvahu o krizi současné literatury a v polemice se Šaldou a s Teigem ocenil leckteré programové teze Devětsilu jako potřebné, ale realizátory těchto programů označil za neschopné a neživotné. V závěru svého cyklu si nijak nezadal s Teigovou polemickou rázností, když apostrofoval mladé „vy organisovaná netalentovanosti, vy soubore nul, před nimiž není jednotky, vy lístkoví katalogové modernismu, vy neuspořádaní intelektové jste právě v cestě vývoji“.¹² Pohrdlivý tón, společný všem odpovědím Teigovi, je neoddelitelný od deklarované ochoty přistupovat k tvorbě nejmladší generace nezaujatě, pro toto stanovisko je typická pozice ve službách continuity, proti příliš jednoduché negaci, kterou zdůrazňují programoví mluvčí nejmladších.

Spor kolem almanachu Devětsilu ukazuje, jak mladí spisovatelé, kteří se i ve své programové stati na úvod almanachu dovolávali kolektivnosti, skutečně vytvořili, přes určitou samozřejmou názorovou diverzifikaci, poměrně sevřenou generační skupinu. Tuto skupinu spojovalo především jakési až mesianistické přesvědčení o vlastní vyvolenosti provést revoluční obrat jak ve společnosti, tak i v literatuře.¹³ Proti tomuto generačnímu šiku (také teoreticky zdůvodněnému) stáli kritikové předešlé literární generace izolovaně, příliš jako

⁹ ŠALDA, F. X. „Epilog k té literární patálii“; *Tribuna* 14. 1. 1923, č. 10, s. 3-5, též in idem: *Kritické projevy 12* (Praha: ČS, 1959), s. 133-140. Citát na s. 135.

¹⁰ TEIGE, K. „Věc tvrdošijných“; *Československé noviny* 3. 1. 1923, č. 1, s. 4-6. Slova o tom, že starší generaci nezbyvá než umřít, adresoval starší generaci již J. Wolker v anketě *Mostu*.

¹¹ ČAPEK, J. „Pro domo“; *Lidové noviny* 4. 2. 1923, č. 60, s. 7.

¹² KODÍČEK, J. „O tom obecném umění VI“; *Tribuna* 25. 2. 1923, č. 46, s. 8.

¹³ Srov. *Revoluční sborník Devětsil* (Praha: V. Vortel, 1922), s. 5-18.

silné individuality, nemožou najít žádný podobně zásadní a především jednotný program politický, jakož i umělecký. Dokonce je souvislost stanovisek jednotlivých kritiků k devětsiláckému almanachu nepřiznávána, jakýkoli náznak možnosti generační motivace této kritiky je J. Čapkem jednoznačně odmítnut.¹⁴ Zatímco tedy nejmladší literární generace byla viditelným faktem, příslušníci předchozí generace žádný podobně viditelný, identifikovatelný, pojmenovatelný kolektiv nepředstavovali – a představovat ani neusilovali. Pokusy vymezit proti nejmladším svou generaci nebyly ani důkladné, ani úspěšné, byly spíše diktovány polemickou potřebou dne.

2.2. Generační polemika 1924

Pokud jde o pocit generační sounáležitosti, vyhraněnost a generační sebereflexi, zaostávali tedy na počátku 20. let autoři čapkovské generace za svými mladšími konkurenty z Devětsilu a Literární skupiny. Že si tento fakt uvědomují, prokázalo se už v roce 1924, kdy vypukla rozsáhlejší generační diskuse.

Rok 1924 byl literárními polemikami přímo nabit: polemika o generace se prolínala s polemikou Kodíčka se Šaldou o mužnosti v literatuře (ta byla vyvolána Kodíčkovým pozdravením Macharova vojáctví) a s obsáhlou polemikou kolem Šaldovy osoby (viz podkapitolu III.2.4).

Diskuse o třech literárních generacích byla zahájena v 10. čísle *Přítomnosti* (20. března 1924) článkem Josefa Kodíčka *O jedné generaci*. Bezprostředním podnětem k této stati hledající vlastní generaci bylo úmrtí Jiřího Wolкера a nekrology za předčasně zemřelým mladým básníkem. Je zřejmé, že smrtí Jiřího Wolкера se uzavřelo nejen jeho básnické dílo, ale zároveň se tím uzavírá jedna etapa v tvorbě nejmladší básnické generace. Když Kodíček pozoruje „krásné oslavy, jichž se v těchto dnech dostává ubohému Jiřímu Wolkerovi“, přiznává bez obalu: „Nemohli jsme se ubránit výčitek.“¹⁵ Proti postavě vůdčího zjevu mladé generace staví do kontrastu osobnosti a díla svých generačních soupeřů Ervína Taussiga (zemřel v roce 1914, ve 27 letech, na haličské frontě) a malíře Bohumila Kubišty (zemřel 1918 v 34 letech) a shledává, že jsou nedocení, stejně nedocení jako jejich generace. Kodíček nedává této generaci zatím žádný přívlastek, vlastně ji zde teprve konstruuje jako mezník v českých literárních dějinách, jako poslední zatím významný mezník: po generaci 90. let je to další významný zářez – a přitom je to nový svět, nezdokonaluje staré, ale buduje nové umění; generace 90. let a generace předválečná, to jsou dva světy.

Kodíček tedy pojímá svou generaci, již traktuje jakoby objektivně a nezúčastněně („oni“), především jako novátorskou, revoluční; zřetelně zde navazuje na programové úsilí předválečné moderny. Zároveň ji chápe jako dosud nepřekonanou, čímž aktualizuje svou generační argumentaci v nové situaci. Za hlavní atributy nového umění, jež tato generace stvořila, pokládá především odpor k patosu a estétství, k epigonství a opakování tradice, a hlavně uvědomění si životní funkce tohoto umění, jeho sociální základ a demokratičnost; zároveň operuje s pojmem mužskosti (s atributy nelíbezná, drsná), civilnosti (ta mu není jen

¹⁴ ČAPEK, J. „Pro domo“; *op. cit.*

¹⁵ KODÍČEK, J. „O jedné generaci“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 152.

vnější, ale i vnitřní – „civilnost názoru a přednesu“). Novost a „životně aktivistní váhu“ umění spatřuje Kodíček „v nebyvalém rozšíření látkové oblasti umění“.

Takové je vyznění Kodíčkovy článku *O jedné generaci*: na jedné straně stojí umění staré, arci vývojově významné (dekorativnost, symbolismus, dekadence), umění generace 90. let 19. století; na druhé straně pak je nové umění, umění generace 10. let 20. století (životní aktivismus, civilismus). Co bylo mezi tím, není významné („spojní důstojníci“), co bylo potom, není dost nové („dosud celkem nic nepřistoupilo, co bylo tento základ nového umění podstatně rozšířilo ať novou myšlenkou, ať jen pouhým jménem“).¹⁶ Stává se zde demiurgem své generace, pozvedá ji z prachu, do něž ji uvrhla válka a poválečný zmatek, tvoří ji z tvůrčích individualit, které byly příliš silné na to, aby dovedly utvořit sevřenou skupiny, příliš nesmlouvavé a přísné na sebe i na své vrstevníky. Z defenzivy, postoje generačně obranného, přechází do ofenzivy, vytyčuje zásadní vývojovou zásluhu své generace v české literatuře. Přitom o této své generaci hovoří v minulém čase, jeho pohled je pohledem dozadu v situaci, „kdy [příslušníci generace] se skoro úplně rozběhli a někteří i zemřeli“.¹⁷

Hned v následujícím (11.) čísle *Přítomnosti* vychází další článek hledající generaci, nazvaný přímo *Hledá se generace*; jeho autorem je Karel Čapek. Příspěvek Kodíčkův a Čapkův vznikly nezávisle na sobě a jsou dokladem toho, že příslušníci předválečné moderny pocítovali v literární situaci první poloviny 20. let nutnost vymezit se vůči nejmladší básnické generaci. Taková je také premisa Čapkovy stati (která je – na rozdíl od Kodíčkovy – psána v první osobě plurálu: „my“): hovořívá se o generaci 90. let a o nejmladším básnickém pokolení, ale nemluví se o tom, co je mezi tím. „To jsme my, mužstvo z ročníků třicátých a čtyřicátých. Ztratila se nám generace.“¹⁸

V zásadních bodech chápe Karel Čapek svou generaci (které mimoděk poprvé dává jméno „ztracené“ generace) stejně jako Kodíček: jako společenství tvůrců, jimž chyběl pud organizovanosti, jako soubor silných individualit, jež nedovedly vystoupit jakožto sevřená skupina. Vycházejí z tohoto východiska, Kodíček se pokusil svou generaci „stvořit“, Čapkův článek je naproti tomu jen výzvou k diskusi, ke společnému hledání oné „ztracené“ generace. Avšak dojem určité ukřivdnosti, vyvěrající z pomíjení významu jejich generace, je jim společný, stejně jako pocit rozprášenosti, rozvátosti generace. U Čapka se také navrácí staré téma, jež nastolili na přelomu let 1922-1923 Kodíček a Peroutka, totiž téma nepůvodnosti umění nejmladších básníků: „Ale my, kteří jsme všichni byli víceméně vojáky velké války, jsme po návratu našli to, co jsme kovali, v nových rukou.“¹⁹

Dva články předních představitelů generace v *Přítomnosti* otevřely diskusi na téma generací v naší literatuře. V této diskusi se ozvaly hlasy příslušníků tří pokolení: kromě těch, jež k diskusi vyzýval Čapkův článek, tj. třicátníků, vystoupili s polemickou tendencí především nejmladší. Je pochopitelné, že se snažili vybojovat svou pozici proti obvinění z nepůvodnosti, z toho, že vlastně jen převzali dílo stvořené předchozí generací a nepřidali k němu nic nového.

¹⁶ *Ibid.*, s. 153.

¹⁷ *Ibid.*, s. 152.

¹⁸ ČAPEK, K. „Hledá se generace“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 164-165, též in idem: *OUK II*, op. cit., s. 522-524. Citát na s. 522.

¹⁹ *Ibid.*, s. 523.

František Götz, sám datem narození bližší Čapkovi a Kodíčkovu než Wolkerovi, v časopise *Host* zaujal vůči Kodíčkovu článku stanovisko velmi umírněné a shledal, že Kodíček je ve své obhajobě zásluh vlastní generace „jistě práv“. Nicméně ve svém výkladu omezil zásluhy této generace na zásluhy pouze vývojové, na to, že její příslušníci upozornili nejmladší generaci na nové umělecké směry. O Karlu Čapkovi napsal jen: „Propagační činnost tohoto básníka byla hluboká a nesmí se přezírat.“²⁰ Zároveň upozornil, že se ze strany nejmladších v tomto případě nejedná o žádné epigonství, neboť z oněch cizích zdrojů čerpali samostatně. V Götzově pojetí je – přes veškeré zdání objektivity – dílo Kodíčkovy generace vymezeno jako pouze zprostředkující, vývojově vlastně překonané nejmladší básnickou generací, která teprve se vyznačuje „vírou sociální“, neschází jí „prolidštění“ a její největší básníci uvolnili „opravdové nové lyrické zdroje, jež zasypala generace Čapkova“.²¹

O objektivnější rozbor generačních mechanismů se Götz pokusil ve svém dalším článku v *Přerodu*, kde se snažil definovat generaci jako biologický celek, pro který není důležitý stejný věk ani podobné ideové směřování, nýbrž to, že roste z hromadných životních a sociálních otřesů. Reakce na tyto otřesy pak vytvářejí generaci jako kolektivní organismus. Vycházejí z tohoto pohledu charakterizuje pak jednotlivé generace, přičemž pro generaci bratří Čapků, jak ji nazývá, je oním zásadním životním otřesem válka. Jako charakteristické rysy této generace vytyčuje její odpor k absolutistickému idealismu, její příklon k pragmatismu a relativismu. V rovině estetické vidí její inspirovanost francouzským uměním ve snaze „přístupovati ke věcem naze, ‚drsně a násilnický‘, aby je zmáhalo a přetvářelo v autonomní tvary.“ Je to tedy podle Götze směr k reálnému, aktivnímu, normálnímu, a zároveň zaujetí pro formální autonomnost uměleckého díla.²²

Rovněž v *Hostu* se do diskuse zapojili mluvčí Devětsilu Jaroslav Seifert a Karel Teige. Díkce článku jednoznačně odkazuje na Teigův starší článek *Věk tvrdošijných*. Zároveň ilustruje (v porovnání s názory Götzovými) postupující diferenciaci mladé generace; dřívější proletářská poezie je zde již bagatelizována a vynášen je poetismus. Pro mluvčí Devětsilu neexistuje předcházející generace „Tvrdošijných“ (jak ji nazývají) ani ve své roli zprostředkující, uznají Zrzavého jako výjimku, ale celkem je podle nich tato generace v rozkladu a dílo jejích členů není nic než úpadek, „který se nedá zastaviti ani chválou páně Kodíčkovou a který svou trapností zesmutňuje i nás“.²³ Článek vyznívá stejně jako dřívější Teigovy stati: předválečná generace neznamená v postatě pro současné umění nic, méně než generace devadesátých let – a tudíž na ni nelze v ničem navázat, revoluční umění se s ní rozchází. V tom je Teigův radikalismus odlišný od úvah Götzových, jež hledají rozdíly, ale i souvislosti.

Z těch, které Karel Čapek oslovil, aby hledali ztracenou generaci, se ozval především Jaroslav Durych v *Přítomnosti*. Jeví se jako pravděpodobné, že redakce *Přítomnosti* plánovala na generační téma anketu podobnou anketě *Proč nejsem komunistou*. Nezůstalo totiž u vyzvání v Čapkově článku, ale příspěvky zajišťovali patrně Čapek a Peroutka i osobně; aspoň tomu nasvědčuje dopis Richarda Weinera Čapkovi z 2. dubna 1924. Weiner píše: „Děkuji

²⁰ GÖTZ, F. „Spor generací“; *Host* 3, 1924, s. 153.

²¹ *Ibid.*, s. 154-155.

²² GÖTZ, F. „O těch generacích“; *Přerod* 2, 1924, s. 99, 101.

²³ SEIFERT, J.; TEIGE, K. „J. Kodíček a jeho generace“; *Host* 3, 1924, s. 207.

Vám i panu Peroutkovi za pozvání k účasti na diskusi, již se dojistu ustráním.“ Odmítá se do generační polemiky zapojit „předně proto, že jsem z té generace, beletristicky aspoň, vypadl“, a následně zpochybňuje sám smysl generačního vymezování („Ač-li Vás nespoutali na rukou i na nohou [...], neděje se Vám nic zlého. Pište, milý Karle, všechno krom vlastních obhajovacích řečí.“)²⁴ Na rozdíl od Weinera se Durych do ztracené generace přihlásil. Svůj příspěvek nazval příznačně „Souvislostí“. Durychovo zapojení do generační polemiky se děje zcela v intencích této polemiky, v mantinelech, do nichž byla usměrněna svými iniciátory. I Durychovo traktování generační problematiky se tedy opírá o opozici mladé a „staromladé“ generace, o opozici kolektivismu a individualismu, i on obhájí tvář v tvář nástupu literárního mládí, co jeho generace už na poli umění vykonala, i on vidí dílo své generace teprve před sebou („Dosud jsme nežádali do pense.“)²⁵.

Na druhé straně si však musíme všimnout, v čem je Durychovo angažmá v generační diskusi osobité, jak se pokouší využít začínající polemiky spíš nepřímou, určitě zcela nemanifestativně ke konstruování *jiné* generace. Právě ona nemanifestačnost odlišuje Durychův text od textů např. Kodíčkových, Ruttových (a všech členů nejmladší generace) a přibližuje ho strategii Karla Čapka. Příznačně se to ukazuje na způsobu, jakým je text do probíhající polemiky zapojen: jako odpověď K. Čapkovi. Jednak se tak obrací jakoby dovnitř generace (nikoliv tedy vůči mladým, ačkoliv stejně jako ostatní polemizuje především s nimi), jednak ale ostentativně pomíjí zásadní, starší a především mnohem programově vyhocenější, bojovnější a rovněž konkrétnější článek Kodíčkův, který de facto stojí na samém počátku celé diskuse. Durychovi, který se nijak neúčastnil literárního života před první světovou válkou, byl jistě cizí půdorys Kodíčkovy článku, beroucího se za odkaz E. Taussiga a B. Kubišty a dílo předválečného mládí jako takové, stejně tak jako postuláty civilního umění, jejichž rehabilitaci Kodíček připravuje. Proto se otevřeně hlásí k Čapkově otázce po „ztracené“ generaci (právě toto označení pro generaci používá). Ale i Čapek zapojuje do svého hledání generace obhajobu toho, co již vykonala předválečná moderna, než bylo její dílo krutě přerušeno válkou a její členové rozváti. Ale Durych tuto složku konstruování „ztracené“ generace pomíjí a soustředí se na význam války a poválečné úkoly.

Klíčovou roli v Durychově konceptu generace hraje proto pojem „nového člověka“, který se rodí v nové, poválečné době. A hledání onoho nového člověka je hlavním generačním úkolem. Ten formuluje Durych takto: „Individualisticky budeme hledati novou fysiognomii nového kolektivistického člověka a to proto, poněvadž také víme ze svých privátních výpočtů, že tato fysiognomie jest krásná a vypočetli jsme si ze svých astrologických tabulek, že stojí za hledání.“²⁶ „Obsah“ generace je tady spíš metodou než nějakým jednotným, nejkuli uceleným programem. Je to přímý ohlas onoho pasu z Čapkovy článku, v němž se hovoří o generaci takto: „[...] nikoliv společně redigovaný manifest, nýbrž překvapující objev, že se tu mlčky spolupracuje na souvztažných úkolech, pod němým a nevysloveným zákonem, jež uložila doba svým rodným a zdravým dětem.“²⁷ Pro Durycha je generace právě nikoliv program,

²⁴ Karel Čapek. *Přijátá korespondence* (Praha: NLN, 2000), s. 398, 400.

²⁵ DURYCH, J. „Souvislostí“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 217.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ ČAPEK, K. „Hledá se generace“; *op. cit.*, s. 524.

nějaký „společně redigovaný manifest“, ale ona *souvislost*, která stojí v titulku jeho textu, která spojuje svébytné tvůrce hledající vlastní tvůrčí cestou podstatu nové doby.

Vidíme, že pokolení je definováno velmi volně. A zároveň velmi široce. Pro J. Durycha je ztracená generace fakticky synonymem pro široký proud literatury postsymbolistické a postdekadentní, kam se vejde třeba i Fráňa Šrámek (což je jediné jméno, které v článku padá). Je to jméno pro všechno, co se odpoutalo od nálad konce století, než přišla nová „kolektivistická“ generace; tedy rozhodně něco zcela jiného, jinak pojímaného než Kodíčková generace jako uskupení dědiců předválečné moderny.

Lze říci, že na otázku po generaci, „která se ztratila“, dostalo se K. Čapkovi dvou protichůdných odpovědí: Kodíčkovy (jakkoliv je jeho článek starší; Čapek sám na něj nakonec odkazuje jako na odpověď na svou otázku) a Durychovy. Jsou to také dvě protichůdné koncepce „ztracené generace“: pro Kodíčka je generace užší, sevřená a programově více konzistentní skupina umělců i věkově si dosti blízkých, pro Durycha velmi volné, široké uskupení tvůrců, které spojuje hledání odpovědí na stejné otázky podobnou metodou. Durych nebyl jediný, kdo takto oponoval Kodíčkově koncepci čapkovské generace a jeho (z vlastní vůle přivlastněné) roli generačního mluvčího.

Také O. Fischer se přihlásil do ztracené generace v článku, v němž především reaguje na polemiky Kodíčkovy, Peroutkovy a Ruttovy proti Šaldovi. Fischer odmítá řadit sám sebe k Theerovi a Novákovi, protože ho od nich odděluje vztah k F. X. Šaldovi – a umísťuje se (ač starší) do generace Kodíčkovy, s níž ho prý spojuje „princip stylový“. Jeho přihlášení se ke generaci („bylo by přec jen trochu kruté, abych byl vysazen do jakési ‚mezigenerace‘“)²⁸ je však zřejmě polemickou strategií. Bylo již zmíněno, že ještě před dvěma roky v anketě *Mostu* odmítal vůbec uvažovat v kategorii generací, a nyní se staví po bok Kodíčka a Rutteho, kteří vedou ostrou polemiku se Šaldou, jenom proto, aby jeho obrany Šaldy byly vnímány také jako „generační“.²⁹

Na dosavadní průběh generační polemiky reagoval znovu v *Přítomnosti* Josef Kodíček článkem *Generace skoro nalezená*. Většinou se omezuje na polemické poznámky vůči vývodům F. Götze. Souhlasí s ním v tom, že generaci nelze vymezovat toliko věkem nebo estetickým hlediskem, ani názorem na ten nebo onen konkrétní problém či osobu. Podle něho je třeba brát v potaz široké spektrum aspektů; generace se nedá vymezit vědecky, ale spíše citem. Po omítnutí Götzových názorů na nedostatek sociální víry a vichru lidskosti u příslušníků své generace konstatuje – jakoby na závěr diskuse – její nepominutelnost. Již sice neopakuje své teze o plagiátorství mladých, ale přesto tvrdí, že mladí básníci rozhodně nemají právo odsoudit dílo starší generace, neboť ji nepřerostli. A ani vývoj ji nepředechnal. A tak zatímco v prvním svém článku, jímž rozpoutal diskusi, Kodíček svou generaci rekonstruuje, vytváří spíše jako historický fakt, nyní je již generace živým celkem, je již „skoro nalezená“, jak říká v titulu své úvahy, „je stále z důležitých, ne-li hlavních, utvařečů vývoje.“³⁰ To je podstatný posun, jenž byl během „prvního kola“ diskusí uskutečněn: na počátku stojí Karel

²⁸ FISCHER, O. Literatura a mužnost, *Kritika* 1, 1924, s. 200-205.

²⁹ Fischer se několikrát vložil do polemiky o Šaldovy pseudonymy (Kunz, Ptáčník) na Šaldovu obranu proti útokům A. Procházky, J. Kodíčka, F. Peroutky a M. Rutteho – čímž si vysloužil ostré repliky od protivníků.

³⁰ KODÍČEK, J. „Generace skoro nalezená“, *Přítomnost* 1, 1924, s. 365.

Čapek pouze s otázkou po generaci, o níž neví, zda je a když, tak jaká je, a Josef Kodíček chápající se práv mrtvých (Taussiga a Kubišty) proti přeceňování devětsiláků, obhajující fakt, že generace zde **byla**. Nyní už agresivní odmítnutí mladých snah a hledání generace, jež přece byla navzdory mladým a má své místo, přerodí se v nalezení generace, která **je** – a nejen je, nýbrž je určujícím elementem uměleckého vývoje. Už to vlastně není ztracená generace (byť toto jméno, jež jí dal mimoděk K. Čapek, Kodíček dále bude používat), nýbrž je to vůdčí generace, která „jest konec konců stále v počátcích svého díla“.³¹ Když byl takto ustaven generační diskurs, mohl být ihned regulován. Z důvodů v podstatě polemických byl Kodíčkem jakožto mluvčím generace (což je pozice, kterou sám sobě implicitně přisuzuje) „vyloučen“ z účasti na tomto diskursu O. Fischer, který prý rozhodně nenáleží do ztracené generace, ba ani do blízkosti Theerovy, ale „přímo k bezprostředním žákům Vrchlického“.³²

Obšrné reakce si vysloužilo Götzovo povýšení mladé devětsilácké generace nad generaci ztracenou pro sociální víru. Sociální víra je v Götzových očích asi hlavním generačním dělitkem, které odlišuje „mladé“ od „starých“, významnějším než datum narození: sociální víra staví Horu, debutujícího v téže době jako Čapkové, plně po bok Wolkerovi a dalším mladým básníkům, přímo doprostřed mladé generace. A ovšem sociální víra je zde také kritériem kvality básníka, poněvadž nejen odděluje mladé od všech starších literárních generací, ale je novou, lepší kvalitou.³³ Proti sociální víře postavili příslušníci „ztracené generace“ devizu skepse. Přitom ovšem skepse Kodíčková je jiná než skepse Josefa Čapka. Kodíček několikrát (nejvýrazněji právě v roce 1924 v polemice se Šaldou) zdůraznil mužnost jako kritérium v literatuře. Zřetelně ve shodě s tím formuluje svůj názor na sociální víru a skepticismus: víra je mu něčím pohodlným, laciným, kdežto skepticismus je čin heroický, bolí a obsáhne „větší rozlohy lidského i společenského utrpení“.³⁴ Kodíčková skepse je tedy příznakem mužnosti, drsnosti, s níž přistupujeme k věcem a ke světu. Oproti tomu pro Josefa Čapka je skepse cestou k optimismu, k lásce k věcem tohoto světa. Čapkův skepticismus je obranou proti jalovým idealistům, „agentům s hodnotami nadosobními“³⁵, kteří věří jedné věci a žijí tak ve světě jako na nepřátelské pustině; oproti této víře v jednu věc skeptik věří v tisíc věcí a odtud pramení důvěra v život, víra „v hodnoty osobní a obecné“. Revolučnost mladé generace je pomýlená v tom, že nevychází od člověka, ale je dalším odtrženým idealismem, vzdáleným životu. Proti tomu byla předválečné generaci skepse vždy hlavní obranou.

O zhodnocení generační polemiky se s odstupem pokusil rovněž F. X. Šalda. Přes ostře polemický tón, s nímž je článek psán, dochází Šalda shody s Götzem i Kodíčkem, že generace není určována kritérii věkovými, ale duchovními (Šalda používá kategorii generace s určitou distancí, když vždy mluví o tzv. generaci). Šalda je ovšem obhájcem nejmladší generace proti Kodíčkově a jeho vrstevníkům, ve shodě s teoretiky mladých Teigem a Götzem spatřuje zásadní rozlom literárního vývoje právě mezi generací pragmatickou a nejmladší. Místo

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, s. 364.

³³ „Sociální víra“ je pojem, který vychází z Götzovy humanistické kritické koncepce, u Teigeho ho nenalezneme. Tento Götzův pojem představuje jistou dobu „revolučnosti“, s níž se setkáváme u jiných autorů mladé generace.

³⁴ KODÍČEK, J. „Generace skoro nalezená“; *op. cit.*, s. 364.

³⁵ ČAPEK, J. „Skepsi ve psí a o kursu nadosobních hodnot“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 372.

Götzovy sociální víry staví svůj pojem *jistoty*, již teprve tato generace má. (Pojem „sociální jistoty“ odkazuje zřetelně k všeobecnému revolučnímu přesvědčení nejmladších.) Jejich kolektivismus, podřízení individuálních intencí kolektivnímu smyslu mu znamená konec etapy „starého složitého útvaru *ilusionistického*, jež bych nejráději, a doufám i správně, nazval český literární *barok*“.³⁶ Tento útvar v sobě podle Šaldy zahrnuje nejen generaci 90. let a starší generace, ale také generaci pragmatickou. Typické pro tuto fázi uměleckého vývoje je, že básníci „nad prázdňem života týčili nebo klenuli něco, co mělo dáti sílu žítí jej, a žítí jej vítězně“. A do tohoto schématu zapadá Šaldovi Čapková generace, neboť ji charakterizuje skrze filozofii pragmatismu, již chápe jako „měšťácký romantismus přízemního letu a přistřížených křídel“. Antipatie, již Šalda už desetiletí choval vůči generaci vystoupivší před první světovou válkou, se projevuje i v jeho generační meditaci z roku 1924: vedle „dvojměrného Čapka“ a několika zkruslení to ukazuje způsob, jakým chápe povahu jednotlivých generací. Podle Šaldy se s oním „prázdňem života“ vypořádává generace 90. let konceptem heroickým (přitom není tento koncept dále rozebírán), kdežto generace pragmatická řeší toto prázdno právě za pomoci svého pragmatismu konceptem *fikcionalismu*. („Neznáme nic ze světa a života našeho bližního – jest nám neprostupnou tmou a nerozřešitelným mlčením –, ale říkejme a jednejme, *jako by* byl dobrý a *jako bychom* ho znali a milovali.“) A to je Šaldovi „velmi suchá, velmi intelektualistická a velmi vyumělkovaná hra na naivnost, víru, prostotu, dobrotu“.³⁷ Tak ze Šaldových sudidel vychází láska a víra mladé generace jako zcela odlišná od víry a lásky generace starší. Láska a víra u pragmatistů jsou totiž jen umělou pózou.³⁸

Šaldův článek je zajímavý také postřehem o tom, do jaké míry je tato generace generací ztracenou. Podle Šaldy generace ztracená vůbec není, neboť „se dovedla jako žádná posud před ní a žádná po ní uplatnit na scéně i v knize, obsadit svými členy a stoupenci všechny velké žurnály, zorganizovati se v nevídanou v Čechách klaku“³⁹. Avšak „ztracenost“ a „nalezení“ generace mají pro její příslušníky, pro autory těchto metafor (Karla Čapka a Josefa Kodíčka), zcela jiný význam, než jaký těmto charakteristikám dává Šalda. U Čapka tato generace nebyla ztracená ve smyslu její odstranění nebo okrajovosti, bezvýznamnosti tvorby jejích příslušníků; byla ztracená jako celek, pro sebe, byla ztracena nebo vůbec neexistovala pojítka mezi jejími příslušníky, nebyla vnímána jako nějaké společenství. A v tomto smyslu platí i Kodíčková metafora generace „skoro nalezené“, totiž generace, jež si uvědomila sama sebe (jakkoli je toto uvědomění jistě problematické a vázané spíše na „uznání“ generace částí mladší kritiky). Později ovšem ono metaforické označení „ztracená generace“ získává ještě další smysl zdůrazněním významu, který měla pro její členy válka.

Souběžnost názorů F. X. Šaldy a kritiků mladé generace potvrdil také příspěvek Bedřicha Václavka (v prvním čísle čtvrtého ročníku *Hosta*), přetížený poněkud instrumentalistickou generační aritmetikou. Václavek ve shodě s Teigem, Götzem a Šaldou vidí v činnosti své generace zásadní vývojový přelom, daný především skutečností, že přinesla „nový duchový

³⁶ ŠALDA, F. X. „Trojí generace. Kus české literární morfologie“; *Kritika* 1, 1924, s. 324-330, též in idem: *KP* 12, op. cit., s. 270-278. Citát na s. 273.

³⁷ *Ibid.*, s. 274-275.

³⁸ *Ibid.*, s. 275.

³⁹ *Ibid.*, s. 270.

obsah“.⁴⁰ Václavek zdůrazňuje kolektivismus (jenž byl předešlé generaci cizí), postup od člověka k proletáři, snahu změnit dosavadní světový řád. To vše staví do kontrastu s generací předválečnou, jež byla individualistická a měšťácká.

V reakci na Šaldovy vývody se do generační diskuse zapojil také Miroslav Rutte v *Národních listech*. Rutte především odsuzuje Šaldovu metodu, již považuje za účelovou, přizpůsobující fakta Šaldovým sympatiím k mladé generaci. Podle něj slouží celá argumentace pouze „subjektivnímu účeli“, zatlačení pragmatické generace do pozadí. Rutte ale na rozdíl od Kodíčka nechápe vystoupení své generace jako tak zásadní posun. Je mnohem „skromnější“ v tom, že se snaží vyvrátit Šaldova tvrzení o sounáležitosti pragmatistů a generace 90. let a dokázat, že přechod mezi generací 90. let a pragmatickou a mezi pragmatickou a generací nejmladší je přinejmenším srovnatelný. V tomto „kontinuálním“ pojetí se liší na jedné straně od Kodíčka, vyzdvihujícího nepřekonanou revolučnost své generace, na straně druhé od kritiků mladé generace, z nichž nejradikálnější deklarovali výjimečnost své generace Teige a Václavek, a ovšem od Šaldy, jenž byl se „vzdělaným a nadějným“⁴¹ Karlem Teigem zajedno.

Ruttova replika Šaldovi potvrzuje, že jako zásadní problém je v generační diskusi roku 1924 chápán protiklad sociální víry/jistoty (popř. revolučnosti, nového duchového obsahu) mladých a skepticismu pragmatistů. Tento protiklad lze také v trochu jiné poloze chápat jako protiklad kolektivismu (mladé generace) a individualismu generace předcházející (již někteří z nich dávali najevo velmi výrazně) (srov. ČAPEK 1940). Zároveň ale ukazuje, že příslušníci pragmatické generace pojmají svůj skepticismus odlišně. Proti Kodíčkovu mužsky drsnému uchopování světa (toto pojetí můžeme chápat jako expresionistické) a víře v tisíc malých věcí Josefa Čapka stojí Ruttův skepticismus jako cesta k iracionálnímu. Podle Rutteho se autoři pragmatické generace rozhodně neděsili prázdnoty, jak tvrdí Šalda, nýbrž budovali svůj kontakt se skutečností právě skrze svůj skepticismus. A tato skepse – dovozuje Rutte – nakonec pokořuje intelekt, dokazuje jeho bezmocnost „na hranicích neznáma“ a nachází zázrak.⁴² Ruttova nová víra je tedy jiná než Čapkova. J. Čapek chápe skepticismus jako nástroj odporu proti absolutistickému idealismu, jako intelektuální hledání cesty k nadosobnímu skrze malé věci a skrze člověka, oproti tomu Rutteho skepticismus popírá vlastně sám sebe tím, že ruší svou intelektualitu nalezením iracionálního, podvědomého na samých hranicích logiky, na samém dně intelektu, kam se ponořuje. To je ona nová víra, venkoncem stejně iracionální jako každá víra jiná, ale je to víra znovunalezená – paradoxně – skepsí. Ovšem důsledky jsou pro Čapka i pro Rutteho stejné: humanismus, aktivismus, meliorismus.⁴³

Tomu odpovídá i další (neadresná) polemická reakce na Šaldův příspěvek v generační diskusi, článek K. Čapka v *Přítomnosti* a nakonec také jeho shrnutí myšlenek, jež tvoří základ pragmatismu jako metody myšlení, v témže časopise. Čapek přijímá podmíněně název

⁴⁰ VÁCLAVEK, B. „Naše generace“; *Host* 4, 1924, s. 1-3, též in *Avantgarda známá a neznámá. Sv 1*, op. cit., s. 656-659. Citát na s. 657.

⁴¹ ŠALDA, F. X. „Trojí generace. Kus české literární morfologie“; op. cit., s. 272.

⁴² RUTTE, M. „Tři generace“; *Národní listy* 31. 10. 1924, č. 301, s. 1.

⁴³ Do polemiky se zapojil rovněž V. Zelinka v konzervativním *Zvonu*; v opozici víry a skepse (která je mu probíjením se k víře podobně jako Ruttemu) staví se proti lacinému optimismu mladosti. ZELINKA, V. „Jsou osudy a krise...“; *Zvon* 24, 1924, s. 688. TÝŽ. „Není taktické...“; *Zvon* 25, 1924, s. 15-16.

pragmatistické generace a sevřeněji formuluje své pojetí skepse, jež bychom mohli charakterizovat jako pragmatistické a jež je v souladu s výše zmíněnými názory jeho bratra Josefa: základním stavebním kamenem je mu odpor ke generalizacím, jednoznačným programům, velkým slovům, povýšenosti nadosobních hodnot a příklon ke skutečnosti, třebas zdánlivě „malé“, k člověku. Jediná víra, již je třeba mít, je víra v lidi; ne v lidstvo, ne v abstraktní ideu, dogma – ale v každého člověka. Proti představám mladých o revoluční přeměně v umění i ve společnosti říká Čapek: „... nemůžeš svět spasit, protože chceš světu pomáhat“.⁴⁴

F. X. Šalda zopakoval ještě jednou v polemice s Ruttem a K. Čapkem své pojetí trojí generace. Rozborem některých Čapkových děl i citátem z Ruttova vyznání skepticizmu dobývajícího se nové víry na samých hranicích podvědomí dovedl Šalda, že pragmatická generace skutečně patří do onoho „iluzionistického útvaru barokního“, jež nedostatečně odlišuje od svého pojetí romantismu (neboť – opakuje – pragmatismus je šosácký romantismus), je přímým pokračováním generace 90. let, ovšem pokračováním „in peius“: je to vlastně „pozdní romantism úpadkový“.⁴⁵ V protikladu ke Götzovi tvrdí, že generace 90. let není absolutistická, a proto nelze klást relativismus pragmatistů jako vývojový zlom. Vrací se zde některé myšlenky vyslovené Šaldou už v diskusi o krizi literatury na přelomu let 1922 a 1923. Celé starší umění rostlo v době, v níž nebylo absolutních hodnot, v níž byla jen osamocenost a prázdnota; skutečný zlom nastává až s poválečnou generací, která teprve se zmocňuje skutečnosti přímo, vrodívši se v novou jistotu.

Generační diskuse roku 1924 přinesla samozřejmě především polemickou tendencí diktované výpady (zvláště v posledním Šaldově článku), projevíly se v ní dávné osobní animozity i čerstvé sympatie. Ale přes tuto svou omezenost znamenala zásadní přelom v chápání čapkovské generace. Polemičtí protivníci se neshodli na významu generace, na její vývojové pozici, na jejím vztahu k ostatním literárním generacím, především k nejmladší. Ale významnou skutečností bylo samotné, byť i mimoděčné, uznání této generace jako jistého faktu. Tento fakt dostal poprvé své jméno, či dokonce několik jmen: ztracená generace (autorem je nepřimo Karel Čapek), pragmatická generace (poprvé užívá Šalda), generace bratří Čapků (u Götze). Důležitější než jména je skutečnost, že se tato generace „zformovala“: její příslušníci dokázali pojmenovat, co je spojuje, v čem jsou si blízcí a především v čem se odlišují od následující generace wolkerovské. Svým způsobem si příslušníci této generace nebyli již nikdy tak blízko jako v průběhu polemik v roce 1924.

Na druhou stranu generační polemika roku 1924 a její doznívání v následujícím roce vedlo ke kanonizaci takové interpretace „ztracené generace“, která byla mnohem blíže (užší) koncepci Kodíčkové než (volnější) Durychově. Svou roli v tom sehrál výrazně F. X. Šalda a jeho přejmenování „ztracené“ generace na generaci „pragmatickou“. Ruku v ruce se spojením generace s jedním filozofickým směrem šlo její pojmání jako oficiální umělecké generace, spojené úzce s československou státní ideologií. Hned v roce 1925 F. Götz a P. Fraenkl

⁴⁴ ČAPEK, K. „Ignoramus a ignorabimus“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 641-642, též in in idem: *OUK II*, op. cit., s. 537-540. Citát na s. 539.

⁴⁵ ŠALDA, F. X. „Spory literární“; *Var* 3, 1924, s. 327-337, též in idem: *KP 12*, op. cit., s. 288-299. Citát s. 295.

v návaznosti na Šaldu vyložili dílo čapkovské generace jako oficiální tvorbu nového československého státu, tvorbu vycházející vstříc většině.⁴⁶

2.3. Generace budovatelů

Götzův text v *Nové svobodě* tak už vlastně stojí na počátku nového vymezování čapkovské generace. Politické aspekty tohoto vymezení jsou zde přítomny jednak v konstatování „oficiálnosti“ této generace (v návaznosti na Šaldu), jednak (a zejména) v chápání Peroutkova „nového liberalismu“ jako domyšlení čapkovského pragmatismu. Götz vedle toho dále precizuje své dřívější názory na generaci a v návaznosti na výsledky polemiky předešlého roku charakterizuje generaci pomocí pragmatismu a skepse, jež jsou znakem nenávisi ke generalizacím a absolutnu a jež ústí v meliorismus, v přesvědčení, že „svět je to, co z něho uděláme“.⁴⁷ A právě tento reálný humanismus, poměřování všech věcí člověkem je jednoduchou příčinou světového úspěchu Čapkova i Langerova.

Na Götzův článek reagoval Pavel Fraenkl. Oproti objektivistickému Götzovi, který se snaží duchovní svět generace z jejího díla vyložit, je Fraenklovo zamyšlení spíše pokračováním linie Teige – Václavka v tom, že usiluje dílo generace a jeho povahu soudit a odsoudit. Toto odsouzení je dáno povýtce zcela odchylným pojmáním povahy umění. O pár let později tuto svou protichůdnost snahám čapkovské generace vyjádřil autor explicitně, když hovořil o „předpojatosti své víry životní, stojící v pravém protikladu k těmto předpokladům“ (FRAENKL 1929-1930: 386). Ve Fraenklově článku se vrací některé náhledy z dřívějších pojednání Teigových i Götzových: hlavní představitel této generace Karel Čapek je charakterizován jako básník kompromisu, jeho umění (a tvorba celé generace) je podle Fraenkla malé sociální vírou a vůlí po definitivnosti a věčnosti. Jako hlavní, dokonce vrozený rys příslušníků této generace se Fraenklovi jeví „nepřímé zmocňování se obsahu lidství“,⁴⁸ pozorování života z odstupu (zde rozvinul Fraenkl myšlenky Šaldovy a Götzovy); tvůrci z této generace proto nemohou poznat *nového* člověka a život ve svých dílech spíše umenšují. Tato argumentace pak ústí v odsouzení umění, které je svázáno s dobou zachvácenou „liberalistickou pohodlností a bezpečným quietismem“, zatímco velké umění vždy jde před dobou, je to „vykolejení a vybočení“.⁴⁹

Spojení generace s pragmatismem a liberalismem neodpovídalo ovšem tomu, jak se ji pokoušel konstruovat v polemice roku 1924 J. Durych. Do generace takto vymezené se už hlásit nemohl. Jak daleko od takto chápané „pragmatické“ generace stál, ukazuje s dostatek zřetelně jeho esejistická kniha *Ejhle člověk* (1928, některé eseje časopisecky otištěny již 1927). Bylo-li Durychovo angažmá v generační diskusi r. 1924 ve znamení odhodlání hledat charakter nového člověka, jenž se rodí v nové době, je sebrání jeho esejů z konce 20. let výrazem hořké deziluze z toho, jaký „nový člověk“ se vlastně rodí. Je to soubor analýz a potměšilých pochval těch zjevů poválečného vývoje české literatury, které Durych považuje za reprezentanty oné oficiální československé, občanské, středocestné, „realistické“ literatury,

⁴⁶ GÖTZ, F. „Generace ztracená – a přece oficiální“; *Nová svoboda* 2, 1925, č. 46, s. 435-437. FRAENKL, P. „Karel Čapek a jeho generace“; *Nová svoboda* 2, 1925, č. 50, s. 500-502.

⁴⁷ GÖTZ, F. „Generace ztracená – a přece oficiální“; *op. cit.*, s. 436.

⁴⁸ FRAENKL, P. „Karel Čapek a jeho generace“; *op. cit.*, s. 501.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 502.

s níž je generace takřka ztotožňována už v roce 1925 u Götze a Fraenkla. Význačné místo zde proto samozřejmě hrají oficiální českoslovenští autoři (jak je také nazývá už Götz) Karel Čapek a František Langer, a rovněž samotný pragmatismus jako filozofie, která je vlastně „páteří nové kultury“.⁵⁰

Klíč k pochopení té mocné chvály, již se zde Čapkovi, Langerovi i jiným dostává, nalézáme v předmluvě. „[...] jsem snad byl přece jen prvním poutníkem – *cizincem* v této oblasti, jež nabyla šíře imperia světového, ač její historie dosud jest krátká.“⁵¹ Tato „cizinecká“ distance je odstupem od umění, které postavilo člověka na místo Boha a které osvobodilo tělo od všeho netělesného, nadsmyslového a zanechalo je jeho přirozenosti přímo vegetativní, jak říká, když sleduje rodokmen poválečné literatury již v předválečném díle Šrámkově nebo Neumannově.

Kritika „středocestné“ literatury je zároveň kritikou „pragmatické generace“ jako jádra této oficiální literatury. Je nesouhlasem s tím obrazem generace, který byl vytvořen v kritickém diskursu 20. let. Nejde o popření onoho opatrného, nemanifestačního přihlášení se ke „ztracené generaci“, ale o odmítnutí té interpretace jmenovaného literárního pokolení, která už tehdy stála jako opozitum proti tomu, jak generaci vnímal sám Durych, a která – lze-li to tak říci – se stala interpretací kanonickou.

Přelom 20. a 30. let přinesl ve vnímání generačního rozvrstvení českého literárního života takové posuny, které jen utvrzovaly nutnou setrvalost Durychova „sebe-vyhoštění“ z takové generace, do níž se konec konců přece nikdy nehlásil. Podobnou pozici v této situaci také zaujímá R. Weiner, už v roce 1924 se od generace distancující.⁵²

Posuny k politickému vymezení čapkovské generace byly umožněny už předválečným chápáním umělce jako občana, přijetím pragmatistického aktivismu a demokratismu a konečně také tím, že wolkerovská generace se přihlásila ke komunistické levici, již bylo třeba chápat jako ohrožení demokratického charakteru nového státu. Tento odpor příslušníků čapkovské generace ke komunismu (vyjádřený např. ve známé anketě Přítomnosti *Proč nejsem komunistou?*) se v náznacích projevil už v kritice sborníku Devětsilu.⁵³ Posun k politickému vymezení souvisí zřetelně také s proměnou chápání sociální role umělce na přelomu 20. a 30. let. Ta se děje ve znamení služby, jež v případě čapkovské generace směřuje k posilování demokratického, pluralitního konceptu společnosti oproti zároveň se vzrůstajícím totalizujícím ideologiím (viz HAMAN 2002: 251-264).

Ucelený politický pohled na generaci přinesly články Ferdinanda Peroutky z let 1928 a 1931. Pro politickou koncepci generace je typické zejména chápání umělecké tvorby jako jedné složky veřejného působení; tato složka má být ovšem v úplném souladu se složkami

⁵⁰ DURYCH, J. *Ejhle člověk* (Praha: L. Kuncič, 1928), s. 34.

⁵¹ *Ibid.*, s. 8. Kurzíva M. T.

⁵² V recenzi Čapkových *Povídek z jedné kapsy* nejen proti Čapkovi, ale také proti Peroutkovi varuje před oficiální československou filozofií realismu – pragmatismu. „Československo bolestně postrádá zoufalých a ‚bláznů‘. Kdyby naše vysoké pece vyhasly, cukerný obsah řepy se smrskl na desetinu a zločinnost vzrostla nad normál pařížské periferie, bylo by to menší neštěstí, než kdyby se pragmatismus stal ovčincem, pod jehož střechu by se sběhl celý národ.“ WEINER, R. „Karel Čapek. Povídky z jedné kapsy“; *Lidové noviny* 18. 4. 1929, č. 198, s. 9.

⁵³ Politická motivace odsouzení Devětsilu ze strany čapkovské generace se však přeceňuje (srov. J. SVOBODA 1973: 75)

ostatními. Politická koncepce je zformulována až poměrně pozdě, když obraz generace jako umělecké, především literární skupiny byl utvořen. Je třeba říci, že politická koncepce generace není v rozporu s dřívějším vymezením, chápe se spíše jako jeho rozšíření. Také další Götzovy pokusy o vymezení charakteru generace (souběžné s Peroutkovými a Čapkovými) na počátku 30. let potvrzují přirozenost politicko-filozofického posunu v chápání této generace.

Peroutka spojuje usilování čapkovské generace se směrem, který zastává jeho *Přítomnost*. Proto také to hlavní, co příslušníky pragmatické generace podle něho spojuje, je „tichá, ale vytrvalá víra v zdravý rozum“.⁵⁴ Zdůrazňuje přitom dva hlavní momenty formující generaci a vymezující ji vůči generacím starším i vůči generaci nejmladší. Jsou to přirozené ustrojení „klasického typu“ a pohled generace „do očí chaosu“.⁵⁵

Rozlišování dvou základních lidských psychologických typů (klasického a romantického) je Peroutkovo stálé téma. Člověk se již rodí s tímto základním ustrojením a nelze je změnit, leda předstírat. V české společnosti 20. a 30. let je situace taková, že pragmatická generace je představována klasickými typy, které vyznačuje především „zdravý rozum a smysl pro úměrnost, trocha chladnosti a tvrdosti, klid, dávka vyčkávací rozvahy“; oproti tomu základní charakteristikou romantického typu (jeho hlavními představiteli jsou ve veřejném životě republiky F. X. Šalda a příslušníci wolkerovské generace) je těkavost ducha. „Pohyb se pokládá za důležitější než trvalost; bezmeznost za inteligentnější než meze; nálada za cennější než instituce; neklid za geniálnější než rozvaha; krajnost za sladší než úměrnost; beztvárnost za hlubší než tvar; instinkty za bohatší než osobnost; bezuzdnost za silnější než kázeň a všechno možné za plodnější než zdravý rozum.“⁵⁶ Je to právě ustrojení klasického typu, co určuje generaci k jejímu úkolu.

„Pohledem do očí chaosu“ míní Peroutka pozici generace, která se, sotva vkročivši do veřejného života, ocitla uprostřed světové války. Nevidaná strašnost války vyvolala ve společnosti přirozenou reakci. Touto reakcí byla anarchie, která se rozlila ve všech evropských státech, ne zcela bez vlivu říjnové revoluce v Rusku, v letech časně poválečných. „Anarchie stála před námi nikoliv jako směr, nýbrž jako skutečnost...“ Společnost podle Peroutky odvrhla jařmo a domnívala se, že každá instituce je jařmo, a instituce ztrácely na vážnosti, strach ze špatné vlády vedl k odmítání každé vlády. V této situaci diktovaly společenské normy romantické typy. „Některé lidi dráždila každá pevná forma: na literaturu působila tato nálada jako kobylky na pole. Umění bylo stejně anarchické a bez formy jako společnost, a románu se nevedlo o nic líp než manželství; do obojího vjel třas.“⁵⁷

Čapkovská generace přitom právě v těchto letech stupňujícího se poválečného chaosu vstupovala napodruhé a definitivně do veřejného života. „Tváří v tvář hrozící anarchii“ si podle Ferdinanda Peroutky uvědomila, jak důležitá je pevnost institucí, autorita ve společnosti, kázeň a řád. Pochopila, že chaos a anarchie jsou skutečným nebezpečím pro lidskou svobodu, i to, „že by celá tato generace mohla být obětována“.⁵⁸ Klíčovými slovy pro Peroutkovo traktování pragmatické generace jsou *odpovědnost a budování*.

⁵⁴ PEROUTKA, F. „Vysvětlení směru“; *Přítomnost* 8, 1931, s. 289.

⁵⁵ TÝŽ. „O politické roli jedné generace“; *Přítomnost* 5, 1928, s. 181.

⁵⁶ TÝŽ. „Vysvětlení směru“; *loc. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, s. 344.

Odpovědnost je východisko. Je to typický rys klasického typu osobnosti, bylo tedy samozřejmé, že generace vstupem do veřejného života přijala odpovědnost za společnost, za život této společnosti. „Stali jsme se takovými, jací jsme, z pocitu odpovědnosti. Pociťovali jsme, že máme pod rukama živý a drahocenný materiál, člověka a jeho živobytí, a že každé naše slovo a každý náš čin může mít vliv na to, jak se tomuto živému materiálu povede.“⁵⁹ A *budování* je výsledek. Je to přímý důsledek pocítěné a přijaté odpovědnosti za společnost. Generace si uvědomila, že je důležité uvést své myšlenky do souladu se skutečností. Jejím rozhodnutím bylo přijmout za svůj nový československý stát, postavit se do jeho služeb, podílet se na jeho budování: „Generace, o níž mluvíme, začala se učit nestydět se za budování.“⁶⁰ Slovo „služba“, jež bylo v souvislosti s tvorbou příslušníků této generace používáno s hanlivým přídechem, má u Peroutky zcela jiný zvuk: „Musí být každému dovoleno, aby si vybral, čemu chce sloužiti: my jsme si jednou pro vždy vybrali službu veřejnému mínění.“⁶¹

Velmi podobně traktuje svou generaci Karel Čapek. Jeho pohled je širší: hledá počátky formování myšlení příslušníků generace v předválečné době, zatímco Peroutku zajímá především období první světové války a způsob, jakým generace reagovala na toto kataklyzma a poválečnou atmosféru. Tento poněkud rozdílný pohled je dán především tím, že Peroutka (o pět let mladší než Čapek) vstupoval do veřejného života později a zápasu o nové pojetí modernosti v předválečném období byl vzdálen. Ale přes tento rozdíl je jejich chápání povahy generace v podstatě stejné, jelikož rovněž u Čapka se generace formuje až v reakci na válku a poválečný vývoj, neboť před válkou „nebylo žádné generace“ a „každý se musel víceméně prokousávat sám“.⁶²

Čapek začíná pojednání o „čapkovské generaci“ paradoxem: „já ji nevymyslel, i myji si své ruce v nevinosti“.⁶³ Přitom jak víme to byl právě Čapek (s Kodíčkem), kdo zahájil v roce 1924 diskusi o generaci, která se ztratila. Tato distance je především vyjádřením nesouhlasu s vlastnostmi, jež jsou této generaci připisovány kritikou. A celý text (vlastně dvě pokračování cyklu článků *Sám o sobě a o věcech závažnějších*) je hlavně polemikou s nálepkami, jež se generaci dávají. Přes úvodní distanci je to opět hledání generace, tentokrát ale už především, ve shodě s Peroutkou, generace budovatelské.

Čapek vykládá postoje „mládence Q“ před válkou (neboť pamatujme: generace *ještě* není, každý jde sám) jako odpor proti všem náladám fin de siècle, proti dekadenci a proti

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ PEROUTKA, F.. „O politické roli jedné generace“; *loc. cit.*

⁶¹ TÝŽ. „Vysvětlení směru“; *op. cit.*, s. 345.

⁶² ČAPEK, K. „Sám o sobě a o věcech závažnějších“; *Přítomnost* 9, 1932, s. 65-66, 81-82, 100-101, 118-119, 152-154, 107-171, 181-182, též in idem: *O umění a kultuře III* (Praha: ČS, 1986), s. 291-327. Citovaný pasus na s. 314.

⁶³ *Ibid.*, s. 309. Permanentní polodistance od generace, Čapkovi i některým dalším vlastní, je jistě projevem „generačního“ individualismu. Příslušníci tohoto pokolení stojí stále před zásadním problémem: jít sami, nebo jít spolu? To, co měli mladí z wolkerovské generace předem vyřešeno, stojí tady jako důležitý problém; jeho řešení je procesem generační sebereflexe. Srov. k tomu i slova Josefa Hory: „My, kteří jsme přišli do české literatury v posledních letech před válkou a za války, nemáme vlastně generace. [...] A v literatuře je to nepříjemný pocit, cítiti se sám. Psát na svou vlastní zodpovědnost, vytvářet si atmosféru sám pro sebe, brániti se sám vlivům tradice a předchůdců, hledati si sám cestu v zmatku cest.“ HORA, J. „Poesie a život“; *Rozpravy Aventina* 5, 1929, s. 64.

literátštině, proti estétství a „tanci kolem vlastního já“. A toto negativní sebevymezení se přeměňuje v pozitivní: kulturní světoobčanství, konfrontace se skutečností „syrovější, drsnější, sociálnější“, a proto objektivita a zároveň pocit odpovědnosti za tento svět, úloha jej do nekonečna zlepšovat. A přitom zde chybí zájem o politiku, politika se jeví jako něco malého, úzkého, zkosnatělého – politika byla zkrátka „mládenci Q“ cizí; „toto své politické lajdáctví do jisté míry nahrazoval pozorností k věcem sociálním“.⁶⁴

Teprve válka a poválečná situace tedy znamenají zrod generace – okolnosti tohoto zrodu a charakter generační reakce na tyto okolnosti popisuje Karel Čapek někdy podobnými slovy jako Peroutka o rok dříve. Především je to obraz „generace obětované“, generace, na niž dolehla válka nejintenzivněji. Reakcí na hrůzy války bylo přimknutí se k člověku; to přirozeně znamená odvržení dřívějšího nezájmu o politiku a – „stojíš oběma nohama na půdě národa, bereš na sebe jeho kříž“.⁶⁵ Kontrast, jež Čapek strojí, je stejný jako Peroutkuv: na jedné straně ti, kdož přijali na sebe odpovědnost za národ a za člověka („starost o dnešního a budoucího člověka je přece jen to nejhlavnější“), na straně druhé to, co nazývá Peroutka chaosem a anarchií: debaty v literární kavárnách, podfuk velkých slov, „takzvané zásadní odmítání“, „svět, ve kterém se káže, prorokuje a žvaní“.⁶⁶ Čapkovská generace zde stojí po válce s jasnou devízou: „je zač cítit odpovědnost“. A odpovědnost (za stát a především za člověka) musí nutně vést od kavárenského stolu k budování; „něco prakticky konat, něčím se činně zabývat je tak nesmírně těžší a složitější než jenom povídat“.⁶⁷ Tak stojí čapkovská generace na úsvitě nového státu jako generace budovatelská, „první pokolení aktivních Čechoslováků“, „generace zapřažená v nesčetných úkolech“.⁶⁸

Na Čapkův článek reagoval v Přítomnosti jeden z těch, kdož se cítili patřit k budovatelskému pokolení, František Slabihoudek. Jeho článek vyústil v potvrzení základního „generačního úkolu“: pracovat pro dobro státu a člověka, ale zároveň autor obvinil Čapka, že v jeho „útěku do své zahrádky“ je trocha rezignace.⁶⁹ Z jiných pozic byla státotvornost soustavně ironizována a odmítána jako defétismus.⁷⁰ Rovněž F. Götz upozorňoval na rysy konformizace s okolím, které s sebou nese. Götzova studie o čapkovské generaci z roku 1931 (snad vzniklá jako reakce na Peroutkovo *Vysvětlení směru*) však ukazuje, že i dřívější umírněný odpůrce čapkovské generace dovedl v nové situaci ocenit „konstruktivní duch mladého českého státu“, „duch svobody, všesvětové harmonie, dorozumění“, jehož je generace nositelkou. Najednou se stává tato generace pro Götze nejen oficiální českou literární skupinou, ale má také „centrální postavení“ v duchovním životě republiky.⁷¹

⁶⁴ ČAPEK, K. „Sám o sobě a o věcech závažnějších“; *op. cit.*, s. 313.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 317.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 318-319.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 320.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 321.

⁶⁹ SLABIHOUDEK, F. „O čapkovské generaci“; *Přítomnost* 9, 1932, s. 232-233. Výtky vůči Čapkově zahrádce jako útěku od odpovědnosti se objevují v levicových kritikách Čapka, naopak pro Peroutku je Čapkova zahrádka symbolem jednak sklonění se k malým věcem, jednak institucí – viz kapitolu III.3.3.

⁷⁰ ŠALDA, F. X. „Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky“; *Šaldův zápisník* 2, 1929-1930, s. 129-137, 161-175. SMETÁČEK, Z. „Spisovatelská státotvornost“; *Čin* 1, 1929-1930, s. 276-277. Polemicky k tomu srov. ČAPEK, J. „Je po bouři a spisovatelská státotvornost“; *Čin* 1, 1929-1930, s. 317-318.

⁷¹ GÖTZ, F. „Tak zvaná generace čapkovská“; *Přítomnost* 8, 1931, s. 728.

Trojzvuk politické redefinice vlastní generace doplňuje článek Josefa Kodíčka uvozující desátý ročník *Přítomnosti*. V Kodíčkově textu dostává generace nové jméno „pokolení Přítomnosti“, čímž je dokonale vyjádřena souvislost snah generace a tohoto časopisu, deklarovaná už Peroutkou. Tomuto pokolení je autorem připisován ve shodě s Peroutkou a Čapkem racionalismus a relativismus, přičemž tyto postoje musí být bráněny před výtkami indiferentismu nebo kvietismu, jichž se jim dostává. Opět se zde objevuje onen základní kontrast mezi touto generací a jejím okolím: „je to právě toto pokolení, které se postavilo proti samoúčelnému individualismu, egoismu a estétství generací předcházejících, pro obecnou odpovědnost díla“.⁷² Tento kontrapunkt je dokonce přeměněn v obraz generace drcené dvěma žernovy kolektivistických hnutí (komunismu a fašismu). Proti všem nepřítelům zde stojí generace aktivistická, humanistická, pro niž není důležitý rozdíl mezi jednotlivými složkami kultury, neboť její snahy míří k dobru člověka ve všech oblastech života.

S více než desetiletým odstupem formuloval velmi podobně problém své generace rovněž František Langer v přednášce proslovené v PEN klubu v Londýně v červnu 1944. Podle Langerova byla jeho generace po válce „ještě vlastně nedotvořená“ a teprve vznik samostatného československého státu jí dal ideologický základ. „Všichni její příslušníci staví se kladně k demokratickým ideám nového státu a jejich práce má tu nejlepší vůli napomáhat opravdové demokratické atmosféře, a pokud to jde, prospívat jí svými myšlenkami.“⁷³ Stejně jako jeho generační vrstevníci vidí základní protiklad mezi svou generací (odmítá přitom jako nepřesné její označení za pragmatickou či ztracenou) a mladým poválečným komunistickým pokolením. A zároveň stejně zásadně se tato generace odlišuje od skupiny *Moderní revue*. Ukazuje se, že politická redefinice je chápána jako rozšíření uměleckého sebevymezení (jež bylo provedeno vůči družině *Moderní revue* už v polemikách z let 1913-1914). Neboť nakonec mezi uměleckým programem a politickou činností je souvislost, v jejímž pozadí stojí významný dějinný mezník světové války a vzniku samostatného státu.

Politická redefinice generace, provedená některými jejími příslušníky na přelomu 20. a 30. let, není v rozporu s výsledky generační diskuse roku 1924. Je do značné míry reakcí na změnu literární i společenské situace; připomeňme, že na přelomu 20. a 30. let také dochází k rozsáhlé „generační diskusi“ v řadách poválečné avantgardy, jež se rozpadá na několik znepřátelených skupin, že i univerzální postulát „revolučnosti“ je mnohými (zejm. po roce 1929) opuštěn; zároveň vstupuje na počátku 30. let do veřejného života další generace, a shledává, že možnosti jejího uplatnění jsou velmi omezené (rozsáhlé diskuse na toto téma se vedly v *Přítomnosti*, *Nové svobodě* a jinde).

Několik pokusů vymezit čapkovskou generaci jako pokolení budovatelské rozvíjí některé myšlenky vyslovené již dříve v generačních diskusích. Je pokusem generaci definovat především šířeji. Projevuje se zde ono již předválečné pojetí umělce jako občana, pojmání života jako celku a rovněž zdůrazňování politické (v nejširším slova smyslu) funkce umění. Nicméně je zřejmé, že ne všichni, kdo se zařadili do řad pragmatické generace v diskusi roku 1924, se nyní sešli pod praporem budovatelské generace, jejíž tribunou byla učiněna *Přítomnost*. O tom nejlépe vypovídají kontroverze mezi skupinou kolem *Přítomnosti* a M. Ruttem na přelomu 20. a 30. let (viz kap. III.3.1 a 3.2).

⁷² KODÍČEK, J. „Desátému ročníku, čili mezi dvěma žernovy“, *Přítomnost* 10, 1933, s. 1.

⁷³ LANGER, F. *Tvorba z exilu* (Praha: Akropolis, 2000), s. 247.

Poválečná sebereflexe pragmatické generace proběhla tedy ve dvou fázích. Zatímco v generační diskusi roku 1924 byla jako hlavní rys generace traktována *skepse*, do jisté míry také zástupně za *individualismus*, přičemž ovšem tento pojem byl jakožto předmět polemiky kritikům čapkovské generace vnucen jejich odpůrci, na přelomu 20. a 30. let se určujícím znakem generace stává *státotvornost*, v textech generačních kritiků spíše pojímaná obecně jako *odpovědnost*.⁷⁴

2.4. Appendix: Protišaldovská kampaň roku 1924

„Rozešli jsme se s ním, a sice právě pro jeho t. zv. probabilism, kterého nemírně užíval v poměru k nejmladší generaci. Viděli jsme, že ve vypočítavé a nezřízené chvále, kterou p. Šalda jí vzdával, jest nebezpečí pro naše literární ovzduší...“

(F. Peroutka)

„Pravda je jen to, že jsem nedal rozdrtit generaci ‚devětsiláckou‘ generací t. zv. pragmatickou, které překážela a která byla ochotna po dobré vlastenecké tradici zaškrtit ji hned v kolébce. Tím jsem si právě přivodil bezmezný vztek Peroutkův & Cie.“

(F. X. Šalda)

17. ledna 1924 vyšlo první číslo nového týdeníku *Přítomnost*. Jejím vydavatelem a šéfredaktorem se za finanční výpomoci prezidenta republiky stal Ferdinand Peroutka, v té době již přes své mládí ještě nedovršených 29 let respektovaný novinář, bývalý odpovědný redaktor *Tribuny* a tehdejší komentátor *Lidových novin* (a také autor dvou knih: souboru povídkových fejetonů *Z deníku žurnalistova* a esejistických zamyšlení nad národní povahou *Jací jsme*). V úvodním textu prvního čísla listu, nazvaném *Naše myšlenková krise*, vyčetl české současnosti nedostatek samostatného myšlení, ať už zaviněného všemocnou vládou stran i v duchovním životě nebo neodpovědným radikalismem. Proti tomu navrhl svůj tradiční recept: „Co učiní moudrý muž, zabloudí-li ve světě idejí? Vráť se k pozorování skutečnosti. To platí pro politiku jako pro umění.“⁷⁵

V témže čísle byl otištěn rovněž text Josefa Kodíčka, který úkoly nového časopisu konkretizoval pro oblast umělecké kritiky. Vyšel z odsudku nekritických oslav padesátých

⁷⁴ Podiven (1991: 488-493) navrhuje místo o pragmatické či ztracené generaci hovořit o „okruhu Přítomnosti“; což je údajně výstižnější označení této skupiny. Za hlavní představitele považují autoři skrytí za pseudonymem Podiven Ferdinanda Peroutku a Karla Čapka. Takovéto vymezení nerespektuje proměny „generačního“ diskursu ani jeho šíři; odpovídá do jisté míry až pozdější fázi (sebe)reflexe tzv. čapkovské generace.

⁷⁵ PEROUTKA, F. „Naše myšlenková krise“, *Přítomnost* 1, 1924, s. 2.

narozenin Maxe Švabinského, ale záhy přešel do literární situace, na níž ilustroval úpadek kritiky na mladém umění, které místo aby bylo podrobeno přísným zkouškám, je doprovázeno „mlčící benevolencí a velkomyslnou patronací“. Tím (stejně jako svými invektivami na „vyslovené nonvaleury“) bezprostředně navázal na polemiku o Devětsil na přelomu let 1922 a 1923, již zahájil Peroutka totožným přesvědčením o úpadku kritiky, i tehdy ilustrovaným Šaldovým příkladem: metaforicky jako lvem, který se hluboce uklání šakalům.⁷⁶ Oproti rok staré polemice však Kodíček již nepřichází jako tehdy Peroutka jen s údivem, ale i s předsevzetím: „Jest na čase, aby se to změnilo.“⁷⁷ A tak je *Přítomnosti* dáno do vínku, aby přispěla k obnově „vážných, osobním vlivům nepřístupných kritických method“.

Boj za obnovu zdraví českého myšlenkového života, jak jej v úvodním čísle předestřeli Peroutka s Kodíčkem, zahájila *Přítomnost* velmi záhy. V druhém čísle otiskl Peroutka fejeton *Rozhovor pohlaví*, v němž se zabýval seznamovacími inzeráty v *Pražském ilustrovaném zpravodaji*. Napadl zde národně socialistickou stranu (prostřednictvím koncernu Melantrichu vydavatelku listu), že vydělává na kuplířství „placeném 40 hal. od slova“⁷⁸. Ve třetím čísle pak vyšlo krátké anonymní *Otevřené upozornění Skupině kulturních pracovníků*, které se pozastavuje nad tím, že se jmenovaná Skupina (v níž čelné místo zastával Šalda) rozhodla psát do tiskových orgánů strany, která profituje z kuplířství (rozuměj strany národně socialistické), a současně vyzývá Skupinu, aby této nekalé činnosti „své“ strany zabránila.⁷⁹ Následně na Šaldovo spojení s národními socialisty zaútočil Josef Kodíček; shledal v něm rys prázdného intelektualismu, jelikož „lidem, v nichž jest kus skutečného života, není potřebí, aby utíkali do stran a působili tam nesouzvučným dojmem“.⁸⁰

Těmito ataky zahájili Peroutka a Kodíček svou další polemiku se Šaldou; na rozdíl od polemiky z přelomu let 1922 a 1923 šlo o polemiku značně odlišného charakteru, velmi rozsáhlou (postupně se do ní zapojili M. Rutte, M. Hýsek, V. Dyk, A. Procházka aj.), s velmi pohyblivým tématem a zejména ve svém závěru až příliš osobní. Ovšem všechna proměnlivost této polemiky zároveň odráží proměnlivé strategie, jichž účastníci používali, a různé funkce, které této polemice sporné strany připisovaly, zejména v době, kdy se začala rozvíjet generační diskuse mezi „mladými“ a „staršími“. V důsledku všech těchto podmínek a vlivů se polemika, která začala nad seznamovacími inzeráty v obskurním plátku z tiskových podniků Melantricha, změnila v protišaldovskou kampaň, která měla zásadní význam pro utvrzení generační identity „ztracené generace“.

První fáze polemiky (leden a únor 1924) je ze strany *Přítomnosti* zamýšlena a zahájena jako realizace programu, který si časopis vytkl ve svém prvním čísle: je bojem za nezávislé myšlenkové prostředí, proti partokracii, která čím dál více zachvacuje veřejný život, proti mesaliancím stran s intelektuály, jež strany „nosí jen okázale jako prsten“⁸¹, ale jde jim jen o moc. Anonymní upozornění Skupině, jakož i následné Kodíčkovy rozlišení mezi prázdným intelektualismem a životnou intelektualitou, které již byly zaměřeny protišaldovsky, braly

⁷⁶ TÝŽ. „Krise literatury“; *Tribuna* 24. 12. 1922, č. 301, s. 1, též in idem: *Sluší-li se býti realistou* (Praha: MF, 1993), s. 25-28.

⁷⁷ KODÍČEK, J. „Úpadek v kritice“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 8.

⁷⁸ PEROUTKA, F. „Rozhovor pohlaví“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 31-32.

⁷⁹ [nepodepsáno:] „Otevřené upozornění Skupině kulturních pracovníků“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 46.

⁸⁰ KODÍČEK, J. „Intelektuál“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 65-66.

⁸¹ PEROUTKA, F. „Naše myšlenková krise“; *op. cit.*, s. 1.

přítom Šalda pouze jako exemplární příklad nezdravého stavu českého kulturního prostředí. Tuto funkci polemiky vyznačil Peroutka ve své odpovědi na Šaldovo ohrazení se proti původní anonymní výzvě *Přítomnosti*.⁸² Zatímco Šalda pochopil upozornění *Přítomnosti* jako otevření problému veřejné morálky (a otázky eugenické) a zároveň jako útok na svůj morální kredit (proto také titul jeho repliky: *Zásadní i osobní*), Peroutka směřoval k něčemu jinému: k morálnímu kreditu politických stran, v nichž jsou důležitější lidé, kteří dokážou zajistit peníze, než oni intelektuálové, již stranám slouží toliko coby ozdoba. Proti Šaldově povznesenosti nad inzeráty, jejichž problém náleží státnímu zastupitelství nebo cenzorskému úřadu – a nikoliv umělecké skupině („K takové policajtské missi se naprosto nehodím a nemám pro ni nejmenšího smyslu.“), říká Peroutka: „Opřeli jsme se pouze tomu, aby politická strana vydělávala si peníze takovým způsobem, a vyslovili jsme domněnku, že strana, která volala po ‚novém člověku‘, nemá dodávat dopisní papír ke korespondenci, v níž se velebí půvaby lůžka osamělého černocho.“⁸³ V tomto smyslu se Peroutkovi hodilo Šaldovo odmítnutí „policajtské mise“ (Peroutkou vyložené jako charakteristická nepotřebnost intelektuálů v politických stranách) k efektnímu ukončení polemiky, které mělo vyznačit tu její funkci, která jí byla uložena hned na počátku, tedy kritiku politických stran a jejich zhoubného vlivu na myšlenkový život: „Případ p. F. X. Šaldy je velmi poučný. Ukazuje, jak snadno se stává osamělý intelektuál nepotřebný ve veřejném životě, jak snadno se zmate a, zamotav se do svých slov, ztrácí prostý a přirozený poměr i k věcem zcela jasným.“⁸⁴

Peroutkovou a Kodíčkovou neochotou pokračovat v polemice se Šalda dostal do defenzivní pozice; tomu odpovídá jeho odpověď v *Českém slově*, již konstatuje u Peroutky „spuštění ducha i karakteru tak žalostné, že mu není příkladu v dějinách ani hellénských, ani hebrejských!“ – totiž podle Šaldy se nejdříve morálně pohoršuje, ale pak odmítá věc oznámit na policejním ředitelství nebo státním zastupitelství.⁸⁵ Peroutka, který polemiku svým předchozím článkem měl za uzavřenou, neodpověděl přímo Šaldovi, ale v rubrice dopisů redakci jako odpověď čtenářům zdůvodnil, proč nehodlá se Šaldou již komunikovat, totiž proto, že Šalda se stal dětinským.⁸⁶ Podobně deklaroval opět jen dopisem redakci Kodíček totožné předsevzetí nenechat se „uvésti v okruh morálky tohoto nejmenšího bratra“.⁸⁷

Těmito příspěvky se dostává polemika do své **druhé fáze**, která je vyznačena změnou jejího tématu. Šaldovy útoky na Kodíčkovy „lži“⁸⁸ a Peroutkovu „morální rozkolísanost“ a potažmo jeho odhalení celé polemiky jako senzace vyvolané pro reklamu novému časopisu na jedné straně a Peroutkovo konstatování Šaldovy dětinskosti a Kodíčkovy zpochybnění jeho morální integrity jsou příznakem vyčerpávání původního „věcného jádra“ sporu a nového

⁸² ŠALDA, F. X. „Zásadní i osobní“; *České slovo* 6. 2. 1924, č. 31, s. 2-3.

⁸³ PEROUKA, F. „Vášnivému čtenáři ‚Rozmarných povídek‘“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 79.

⁸⁴ *Ibid.* Kodíček odpověděl na Šaldovu první repliku jen stručným dopisem redakci *Přítomnosti* – viz KODÍČEK, J. „Pismo, gratulace, reklama“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 80.

⁸⁵ ŠALDA, F. X. „Rozmarná povídka o intelektuálech, moralistech, pokrytcích a jiných sodomních, kterou nikoli z Balzaca neopsal, nýbrž sám jest složil a na světlo boží vydal Opatství thélémského bratr menší, Franciscus Scaldus“; *České slovo* 17. 2. 1924, č. 41, s. 2-3.

⁸⁶ [nepodepsáno:] „Polemiky s F. X. Šaldou...“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 96.

⁸⁷ KODÍČEK, J. „Teď zase ‚bratr opatství thélémského‘...“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 95.

⁸⁸ Šalda tvrdil, že Kodíček dal jeho fejeton o mladé generaci v *Tribuně* vysázet garmondem místo petitem a k článku mu gratuloval. Kodíček naopak tvrdil, že nikdy žádný fejeton nesázal jinak než petitem a Šaldovi k jeho názoru na mladé umění nikdy negratuloval.

zaměření polemiky ad personam. Šaldovo neúnavné rozvíjení polemiky, k němuž Peroutka ani Kodíček zřetelně neprojevovali ochotu, mělo za následek, že ze strany *Přítomnosti* se tématem polemiky nově stal sám „problém F. X. Šalda“. Tím polemika získala novou dynamiku a novou funkci. Tato funkce se projevila současně v generačních manifestech J. Kodíčka a K. Čapka; byla jí snaha vymezit místo generace předválečné moderny vůči mladým na jedné straně (k čemuž sloužila generační polemika vyvolaná Kodíčkem) a vůči Šaldovi na druhé straně. Protišaldovská kampaň, která se od přelomu února a března 1924 začala rozvíjet z původního sporu o stranické angažmá kulturních pracovníků, byla realizována především jako zásadní zpochybnění Šaldovy kritické autority, jako zpochybnění hodnoty jeho soudů – logicky v téže době, kdy se začíná vymezovat „ztracená“ generace vůči literárnímu mládí, jehož je Šalda v očích starších kritiků – a to je pro pochopení razance této kampaně důležité – zcela nekritickým patronem.

Velmi osobní a zároveň od pokračování polemiky se opět distancující reakce obou kritiků z *Přítomnosti* vyprovokovala Šaldu k další replice, pro jejíž vystupňované osobní zahrocení a ústup od původního obsahu sporu je charakteristický už titul *Dva literární fikslari*⁸⁹. Vzhledem k tomu, že *Přítomnost* na jeho předchozí příspěvek v podstatě neodpověděla, Šalda se musel omezit na zopakování již řečeného a kritiku polemických způsobů svých protivníků. Jelikož ovšem takový způsob polemiky nezaručoval její další rozvíjení, na němž měl Šalda zájem, poněvadž polemiku už rovněž pochopil jako boj o svůj osobní kredit a svůj kritický vliv, pokusil se dát polemice další impulsy vnesením nových témat. K tomu mu posloužil Kodíčkův jubilejní článek k šedesátinám J. S. Machara (o něm a o kritériu „mužnosti“ viz kap. III.1.4.), který využil k odhalení údajné „duševní hrubosti Kodíčkovy“⁹⁰. Celý útok zde směřuje ke zpochybnění Kodíčkových kritérií, která jsou podle Šaldy založena na fyzickém zdraví a síle, a proto nejsou práva duchovním projevům.

Na Šaldovy útoky odpověděl nejdříve Peroutka opět pouze v listárně redakce. Tímto textem se polemika dostává na počátek své **třetí** a poslední **fáze**. Pro tuto fázi je charakteristické, že zcela překonala původní východiska polemiky, která už nejsou předmětem diskuse, ale přesunula se výlučně k osobnosti F. X. Šaldy, a to v novém kontextu, který má dosvědčit Šaldovu nevěrohodnost: obnovením pseudonymové aféry, která hýbala literárním životem na přelomu století a znovu kolem roku 1910. Teprve v této fázi se značně rozšířil okruh Šaldových odpůrců, kteří se chopili příležitosti otevřené Peroutkou na konci odpovědi v redakční listárně *Přítomnosti* jeho rozhořčením: „Pokud se pak týká názvu ‚literárních fikslarů‘, který nám p. Šalda ráčil uštedřiti ze své bohaté zbrojnice, jsme, přiznáváme se, poněkud citlivější, zejména z toho důvodu, že tu názvem ‚fikslarů‘ po nás hází pán, jenž se hned na počátku politické kariéry proslavil tím, že dělal pod svým jménem Vrchlickému poklony a pod jmény Kunz a Ptáčník ho trhal. Tak tedy trochu opatrněji, pane Šaldo.“⁹¹

Šalda se v této fázi polemiky soustředil plně na obhajobu své mravní integrity: a to nejen v obraně proti útokům na své pseudonymní projevy z *Literárních listů*, ale také v pokračování sporu o mužnosti, kde původní odsudek Kodíčkových kritických metod ustupuje vlastní

⁸⁹ ŠALDA, F. X. „Dva literární fikslari“; *České slovo* 27. 2. 1924, č. 49, s. 2.

⁹⁰ ŠALDA, F. X. „Kodíčkova oslava Machara“; *Kritika* 1, 1924, s. 91-93.

⁹¹ [nepodepsáno:] „Polemiky s F. X. Šaldou...“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 128.

obhajobě a vrcholí odmítnutím Kodíčkovy kompetence soudit jeho tvůrčí osobnost.⁹² Proti nařčení z nepoctivého užívání pseudonymů Kunz a Ptáčník, kterým – ale jen jakoby na okraj – vrcholila Peroutkova odpověď, se Šalda brání stejně vehementně jako v době, kdy pseudonymovou polemiku vedl s *Moderní revuí*.⁹³ Na Šaldovu obhajobu vystoupil také několikrát O. Fischer, především přednáškou o pseudonymech devadesátých let a posléze také rozsáhlou studií v *Kritice*.⁹⁴

Peroutkova a Kodíčková polemická strategie se v situaci obnovené pseudonymové aféry, do níž zasahovali znovu Arnošt Procházka a Viktor Dyk v *Lumíru* a *Moderní revuí*, byla vedena dvěma směry: na jedné straně oba kritikové deklarovali, že se jich celá aféra vlastně netýká, že je věcí Šaldovou a on si ji musí vyřešit se svými vrstevníky; na druhé straně zpochybňovali Šaldovy a i Fischerovy argumenty;⁹⁵ oba zároveň ostře vystoupili proti Šaldou (ovšem jen in theoria) obhajovanému probabilismu. Rozvinutím aféry do širších rozměrů se vytvořily podmínky pro to, aby byla využita pro zásadní zúčtování se Šaldovým vlivem, pro definitivní vymezení se vůči vůdčímu kritickému zjevu předchozí generace, který zároveň byl advokátem generace nejmladší. Pro Peroutkovy a Kodíčkovy texty je v této fázi charakteristické, že postupně opouštějí dialogické (jakkoliv konfrontační) ukotvení, které bylo typické pro první fázi a částečně i pro fázi druhou, a získávají charakter generačně manifestativní, jsou determinovány snahou vyslovit osobní poměr, ale také poměr generace k Šaldovi: otevřeně proti němu. Z toho důvodu neměli tito kritikové zájem na čestném soudu, k němuž Šalda několikrát vyzýval,⁹⁶ otázka pseudonymů pro ně totiž nebyla vůbec problémem, který by měli řešit;⁹⁷ co ale vyřešeno nebylo a v čem pseudonymy pro ně hrály jen vedlejší roli, byl Šalda sám a otázka jeho poměru k mladé generaci, v němž podle Peroutky „nemírně užíval“ svého probabilismu.⁹⁸

Není proto náhoda, že právě v této fázi, kdy polemiky ze strany *Přítomnosti* kulminovaly texty, které se snažily pojmenovat význam a škodlivost Šaldova zjevu v české literatuře na

⁹² Kodíček odpovídá na původní Šaldův výpad až v době znovurozdmýchané pseudonymové aféry; vyslovuje se deklarativně pro Machara a proti Šaldovi, kterého označuje za hysteriona. Viz KODÍČEK, J. „Mužnost a literatura“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 165-167. Šalda reaguje článkem „Ještě Kodíček o Macharovi“; *Kritika* 1, 1924, s. 129-131.

⁹³ ŠALDA, F. X. „Na okraj dní (Nekonečné lháře nutno do nekonečna vyvracet)“; *České slovo* 16. 3. 1924, č. 65, s. 3.

⁹⁴ Fischerova přednáška o pseudonymech 90. let se konala 29. 3. 1924. Srov. FISCHER, O. „Konce literární aféry“; *Národní osvobození* 30. 3. 1924, č. 28, s. 5, 1. 4. 1924, č. 60, s. 5. TÝŽ. „Pseudonymy devadesátých let“; *Kritika* 1, 1924, s. 140-170.

⁹⁵ Viz např. smyšlený dialog-koláž z textů Šaldových a Fischerových – PEROUTKA, F. „Rozhovor kritiků“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 188-190.

⁹⁶ ŠALDA, F. X. „Kodíček a Peroutka čili Polemická ničemnost“; *České slovo* 27. 3. 1924, č. 74, s. 1-2. Požadavek čestného soudu se stal Šaldovým hlavním tématem v dalším průběhu polemiky. Viz články: ŠALDA, F. X. „Prohlášení“; *České slovo* 2. 4. 1924, č. 79, s. 3. – TÝŽ. „Na okraj dní (Něco o slušném probabilismu a neslušných probabilistech)“; *České slovo* 6. 4. 1924, č. 83, s. 1-2. – TÝŽ. „Moralistní pokrytec“; *České slovo* 13. 4. 1924, č. 89, s. 1-2. – TÝŽ. „Soumrak slušnosti“; *České slovo* 15. 4. 1924, č. 90, s. 1-2, 16. 4. 1924, č. 91, s. 1-2.

⁹⁷ „Otázka referátů o Vrchlickém [...] není a nebyla pro mne kardinální otázkou, třebaže jsem nikdy o provinění Šaldově nepochyboval a nepochybují [...]“ KODÍČEK, J. „K otázce probabilismu“; *Tribuna* 30. 3. 1924, č. 77, s. 2.

⁹⁸ [nepodepsáno:] „Kritikův poměr k pravdě“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 157.

počátku dvacátých let, se do kampaně přihlásil i Miroslav Rutte. Vrcholící kampaň, která jinak běžela téměř čtvrt roku, pochopil ve smyslu „súčtování mladší generace s F. X. Šaldou, jehož určité kruhy pokusily se znovu dosadit za ideového vůdce našeho duchového života“.⁹⁹ A právě v tento smysl vyzněly příspěvky, kterými byla polemika ze strany příslušníků „ztracené“ generace skončena; její doznívání mezi Šaldou a Procházkou už tuto generaci nezajímalo. Polemika s F. X. Šaldou byla tedy po několikaměsíční výměně replik ukončena jinak, než začala. Na jejím počátku byla kritika českého myšlenkového prostředí, na jejím konci už měla tato neutěšená situace svého viníka: „někoho dokonce kdysi velmi talentovaného, dnes však třtinu ve větru se klátící“.¹⁰⁰ Z tohoto hlediska byla celá polemika reinterpretována jakožto spor „o ideový vliv p. Šaldy v české literatuře, jest to spor o jeho kritické a umělecké dílo posledních let, o jeho poměr k nejmladší generaci, jeho literární politiku, o ovzduší umělosti, hračkářství, neupřímnosti, které kolem sebe rozšiřuje, o jeho odvrát od skutečného myšlení, o jeho falešný pathos, dutý styl, velikášskou neupřímnost, umělost a nepravdivost.“¹⁰¹

Všechny tyto charakteristiky sporu, které Peroutka ve svém epilogu k polemice vyjmenoval, se zcela míjejí s jejím průběhem, v němž se žádná z nich skutečně neřešila. Jejím jediným středobodem se od její druhé fáze, kdy přestalo jít o stranické angažmá umělecké skupiny, v níž Šalda zastával čelné místo, stala *Šaldova morálka*. Ta byla soustavně s pomocí různých prostředků (počínajíc spoluprací se stranou národně socialistickou, přes analogie s tzv. lihovou aférou, která na tuto stranu právě drtivě dopadla, až po Šaldův – jakkoliv jím popíraný – probabilismus a jeho pseudonymy atd.) zpochybňována. Tím ovšem bylo zpochybňováno i jeho právo hovořit, právo soudit soudobou českou literaturu. V tom je mezi kritiky „ztracené“ generace shoda: Šalda v soudobé literatuře nedokáže rozlišit skutečné hodnoty, naopak je mate a zatemňuje, když oceňuje nehodnotné výtvořky nezralého mládí, a přispívá tak k dezorientaci publika, vytváří „mravní a pojmový chaos“.¹⁰² Příznačně v kontextu kritického díla polemizujících příslušníků čapkovské generace je Šaldova nezpůsobilost rozlišovat hodnoty vyložena také (neřkuli především) jako neschopnost obsáhnout skutečný život a realitu světa. Je zřejmé, že zde nejde toliko o „reklamní“ polemiku jednoho časopisu proti Šaldovi, ale o spor jedné generace s předním kritikem, který soustavně odpírá uznat její dílo za hodnotné, ale na druhé straně se zastává generace, která – jak dokazovali v generačních polemikách – to, co bylo přineseno předválečnou modernou, bezostyšně „vykrádá“ a „falšuje“. Generačně sebeobránné pozadí je nepřehlédnutelné; dobře je demonstroval Rutte, když vyzýval, ať se do protišaldovské kampaně zapojí i ostatní členové generace, jmenovitě Karel Čapek.¹⁰³

Ovšem, Čapek již do polemiky nezasáhl. Na konci dubna 1924 toho ostatně již nebylo třeba, neboť účtující texty Kodíčkovy (trojdílný cyklus v *Tribuně*), Peroutkovy (v *Přítomnosti*) a Ruttovy (v *Národních listech*) dostály – aspoň ze stanoviska této generace –

⁹⁹ RUTTE, M. „Literární aféra“; *Národní listy* 11. 4. 1924, č. 101, s. 1.

¹⁰⁰ KODÍČEK, J. „Mužnost a literatura“; *op. cit.*, s. 166.

¹⁰¹ [nepodepsáno: „Čestný soud“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 224.

¹⁰² RUTTE, M. „Literární aféra“; *op. cit.*, s. 2.

¹⁰³ TÝŽ. „Věc Šalda“; *Národní listy* 15. 4. 1924, č. 105, s. 9

úkolů, který Rutte kampani vytyčil, totiž že „otázka F. X. Šaldy musí být vyřízena zásadně a definitivně“.¹⁰⁴

¹⁰⁴ *Ibid.*

3. Soumrak generační kritiky (1924-1939)

„Co znamená doba? Představují ji dočasní majitelé politické a žurnálové moci, kritikové s nedostatkem citlivosti, nebo ji představuje tvůrčí umělec, který je vlastním jejím vyjádřením a jest ubíjen jen proto, že se jí jen o několik let předčasně uchopil?“

(J. Kodíček)

Polovina 20. let nepředstavuje výrazný mezník v kritickém díle čapkovské generace, pokud jde o vývoj jednotlivých individuálních kritických přístupů a metod. Nicméně výsledky generační diskuse roku 1924 ovlivnily podobu jednotlivých kritických diskursů v jiném směru: zatímco na počátku dvacátých let jsme viděli, že generační povědomí je u těchto kritiků minimální a vůbec generační aspekt proniká do jejich kritických textů pozvolna teprve od první mezigenerační konfrontace na přelomu let 1922 a 1923, generační polemika roku 1924 promítla výrazně právě tento generační aspekt do literární kritiky. Pro aktivní kritiky (Peroutka, Kodíčka a Rutte) se stává konfrontace s mladou generací nejpodstatnější náplní jejich kritické činnosti. Ruku v ruce s tím probíhá stále ohledávání pozice vlastní generace uprostřed literárního a stále více také politického života, zkoumání a interpretování jejího díla, zejména v té podobě, jakou mu dává eponym tohoto pokolení, Karel Čapek.

Tyto předpoklady usměrňovaly proměny jednotlivých kritických diskursů na konci dvacátých let a posléze v letech třicátých. Bylo to právě dílo Karla Čapka a snahy nově vymezit místo vlastní generace v české společnosti, které vedly téměř souběžně k obnovení generační diskuse a několika vnitrogeneračním kontroverzím na přelomu desetiletí. V těchto kontroverzích (po vydání Čapkových *Povídek z jedné kapsy* a po *Rozhovoru o kritice*), jakož i v nových generačních sebereflexích se utvrdila distance mezi kritikou tvořícími autorské jádro *Přítomnosti* na jedné straně a redaktorem *Národních listů* M. Ruttem na straně druhé. Mnohem důležitější než odlišnosti v názorech na umění se pro vytvoření této distance jeví otázky politické, zejména eskalování konfrontace mezi nacionální pravíci a levicovými či liberálními intelektuály (případně se projevila v téže době např. také v bojích o Uměleckou radu aj.). Čapek, Kodíček i Peroutka – což je v této souvislosti neopominutelné – působí již od počátku dvacátých let ve stále větší míře jako političtí žurnalisté než jako literární kritici a v této své roli vedou soustavnou polemiku s politikou české nacionální pravice a jsou vnímáni jako exponenti Hradu. Tato jejich role se projevila v polovině 20. let nejvýrazněji v účasti na tzv. Gajdově aféře a také v aktivním zapojení do politického boje v barvách Národní strany práce, založené bývalými členy Národně demokratické strany nespokojenými s ostře nacionalistickým a protihradním kursem Kramářova vedení.

(3.1.) Jak řečeno, od poloviny 20. let začíná hrát mnohem větší roli v kritickém díle této generace generační aspekt: ať už se projevuje neustálým hledáním generačních spojnic a generačního charakteru (Rutte) nebo adopcí role generačního mluvčího stíhajícího ve jménu

jednoho pokolení ostatní generace přísným soudem (Kodíček) nebo pronásledováním všech podob romantismu z pozice generace, již byl dán do vínku zdravý rozum a smysl pro skutečnost (Peroutka). Úspěšné etablování avantgardy v literárním poli, které je nepřehlédnutelnou skutečností navzdory soustavné kritice všech příslušníků pragmatické generace, je pak svalováno především na literární kritiku, na její neschopnost rozlišovat hodnoty, ba na její podplatitelnost a osobní motivovanost. Již protišaldovská kampaň v roce 1924 byla výrazem rozčarování z literární kritiky, jejíž nejpřednější představitel a přímo zakladatel není schopen rozlišit skutečné hodnoty od padělaných a lživých, vlichocuje se údajně nedospělým literátům a podporuje jejich nemírné aspirace. V této situaci se stává v druhé polovině dvacátých let klíčové nejen reflektovat stav soudobé kritiky, ale také hledat cesty, jež by ji vyvedly z hluboké krize, do níž se na počátku tohoto decennia dostala nástupem nové literární generace. Ovšem, současně s tímto aktem metakritiky vede znepokojení ze stavu kritiky k postupné rezignaci na vlastní kritické působení.

Poté, co ve vůbec prvním čísle *Přítomnosti* odhalil J. Kodíček hlubokou krizi, v níž se kritika ocitla, a vyslovil naději, že nový časopis se zasadí o obnovu její vážnosti,¹ pokusil se v několika textech formulovat její úkoly v situaci soudobé literatury.² Jeho pojetí kritiky a jejích funkcí odpovídá jeho dosavadním názorům i kritické praxi: kritika je pro Kodíčka – a v tom zůstává žákem devadesátých let – uměním. Kritik má být také analytikem, propagátorem a bojovníkem, ale jeho hlavním úkolem je, aby obohacoval a rozšiřoval svět, a to „cestou svědomosti, opřenou o základní cestu tajemství“.³ Podstata takovéto kritiky pak není ve znalostech a metodách, ale toliko v kritikově osobnosti, na její síle závisí oprávněnost kritiky, na jejím bohatství musí troskotat všechna díla chudá a neposvěcená. Je-li pro Kodíčka umění vždy především poznáváním skutečností světa a cestou k celému člověku, je mu kritika rovnocenná v tomto poznávacím úkolu, jen se vyznačuje větší rolí intelektu.⁴ A k tomu odkazuje ona „cesta tajemství“: je cestou k člověku, k lidskosti jako základní determinantě života, již ovšem nelze uskutečnit jinak než z vlastní „svědomé“ životní zkušenosti, z vlastního zažití. Kodíček vyznává kritiku jako střet dvou osobností, dvou životních poznání. Tento osobnostně konfrontační ráz kritiky, který je mimo pojem „chvály či hany“, vyložil v referátu o dramatu *Lvice* Arnošta Dvořáka – nepochybně jako komentář k vlastní aféře dvojího odlišného posouzení *Husitů* téhož dramatika.⁵ Klíčovým momentem v této podobě

¹ KODÍČEK, J. „Úpadek v kritice“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 7-8.

² Zejm. KODÍČEK, J. „Funkce kritiky“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 115-117. TÝŽ. „Z kritikových zkušeností“; *Rozpravy Aventina* 1, 1925-1926, s. 111. TÝŽ. „Drama proti kritikům“; *Tribuna* 18. 11. 1926, č. 271, s. 1-2. TÝŽ. „Příspěvek v anketě českých kritiků a básníků“; *Literární svět* 1, 1927/28, č. 12, s. 1-2.

³ KODÍČEK, J. „Funkce kritiky“; *op. cit.*, s. 117.

⁴ *Ibid.*, s. 116.

⁵ Kodíček referoval o *Husitech* velmi příznivě ihned po jejich premiéře v roce 1919 (srov. KODÍČEK, J. „Husité“; *Tribuna* 28. 11. 1919, č. 254, s. 1-3). Znovu se k dramatu vrátil na okraji recenze Dvořákovy *Bílé hory* (KODÍČEK, J. „Dramatičnost simulovaná“; *Tribuna* 30. 10. 1924, č. 255, s. 1-2, 31. 10. 1924, č. 256, s. 1-2.), kde však již zmínky byly negativní. Rozpor mezi oběma texty napadl F. X. Šalda v *Kritice* (srov. ŠALDA, F. X. „Mravy české divadelní kritiky“; *Kritika* 2, 1925, s. 83). O otázce se vyvinula polemika, až sporné strany svěřily při (tj. jednak otázku Kodíčkovy posouzení *Husitů*, jednak problematiku Šaldových pseudonymů z 90. let) čestnému soudu (ve složení O. Fischer, E. Chalupný, K. H. Hilar), který došel k závěru, že mezi dvojím posouzením téže Dvořákovy hry jsou rozdíly, byť „nikoli takového rázu, že by z nich bylo usuzovat na pohnutky osobní či na literární ‚politiku‘“. Srov. „Spor p. Kodíčka a p. Šaldy rozřešen čestným soudem“; *Tribuna* 12. 7.

kritiky je životní bohatství kritika, který se staví vedle autora souzeného díla – a „neobstojí-li vedle sugesce osobnosti kritikovy dílo – mělo smůlu“.⁶ Kodíček v této implicitní obhajobě vlastně odkazuje k objektivní, „vědecké“ nepřezkoumatelnosti kritického soudu v jeho osobnostní svrchovanosti. Pravda a hodnota umělecké kritiky totiž neleží ve sféře pozitivně ověřitelných faktů, ale v autentičnosti kritikova individuálního životního poznání, ostatně stejně jako je tomu s uměleckým dílem. Toto přesvědčení vyjadřuje Kodíček svým typickým způsobem, řka, že v umělecké kritice jde o to, aby kritikové byli „celí chlapi“.⁷

Nahlédnuto z druhé strany – bída kritiky je právě v tom, že rozhodující kritické hlasy právě takovými „celými chlapci“ nepatří. Kodíček svým opakovaným zpochybňováním soudobé kritiky jen neustále variuje své dávné přesvědčení, k němuž dospěl již na samém počátku 20. let při setkání s prvními díly příslušníků wolkerovské generace, totiž že tato generace se vyznačuje absencí skutečných osobností podložených životní zkušeností. Takoví nehotoví lidé se jako kritikové pak podle Kodíčkovy smýšlení jen potácejí mezi různými hesly, programy a módami, aniž by našli to nejdůležitější, co dělá kritika, tedy vlastní silnou osobnost. Kodíčkův despekt ovšem nepatří jen kritice, jež slouží literárním heslům, ale také kritice, která ve své snaze o objektivitu míří k odborné analýze uměleckého díla. Takovýto přístup je totiž stejně neživotný: čtenář podle něho především „potřebuje vidět způsob, jímž reaguje na dílo bohatý, odstíněný, samotný člověk s bohatou citovou a nervovou instrumentací, s ocelovým mozkiem“.⁸ Jakkoliv subjektivizovaná, nevzdává se kritika v Kodíčkově koncepci svého komunikačního zaměření, má stejně jako umělecké dílo (vlastně jsouc uměleckým dílem *sui generis*) být životním setkáním, kde kritik sdílí se čtenářem své poznávání skutečnosti, své zažívání světa, dovede v něm vyvolat něhu, vzpouru, zlobu i lásku. To je to, co Kodíček chápe jako „lidský úkol“ kritiky.⁹

Kodíčkovy volání po silných kritických osobnostech rezonuje velmi věrně také v textech Ferdinanda Peroutky. I podle šéfredaktora *Přítomnosti* „kritizují lidé, kteří nemají vlastně měřítko, nemajíce dostatek vlastní osobnosti“; jsou to lidé, jejichž žilami místo krve teče limonáda.¹⁰ To, po čem Peroutka především volá, je konec lhostejnosti a literárního anekdotářství, pěstovaného v nakladatelských časopisech; žádá přímou osobní zainteresovanost kritika, který by dovedl odsoudit slabého autora a podporovat autora silného (takovýmto zjevem je zde příznačně Karel Čapek). Za představou kritiky bezohledně a sebevědomě říkající své „ano“ a „ne“ zde leží stejně jako u Kodíčka přímý odkaz na devadesátá léta jako na dobu, v níž kritika dovedla plnit své poslání.

Proti ideálu kritiky jako soudu silné osobnosti staví Miroslav Rutte požadavek kritické objektivity, nutnost, aby kritik svou subjektivitu objektivizoval. Polemicky k Peroutkovu volání po sebevědomých soudech kritiky hovoří Rutte o povinnosti kritika hodnotit dílo v prvé řadě „jeho vlastní uměleckou vůlí, názorem a úmyslem autorovým“ – „a teprve pak má

1925, č. 161, s. 6.

⁶ KODÍČEK, J. „Drama proti kritikům“; *op. cit.*, s. 2.

⁷ *Ibid.*

⁸ KODÍČEK, J. „[Příspěvek v anketě českých kritiků a básníků]“; *op. cit.*

⁹ TÝŽ. „Z kritikových zkušeností“; *op. cit.*

¹⁰ PEROUTKA, F. „Nutná kapitola o kritice“; *Přítomnost* 5, 1928, s. 65-66, též in idem: *Sluší-li se býti realistou* (Praha: MF, 1993), s. 63-68. Citovaný pasus na s. 64-65.

[kritik – pozn. MT] právo postavit proti víře autorově svou vlastní víru“.¹¹ V Ruttově pojetí kritiky není kritik soudcem stavícím svou životní pravdu proti pravdě díla, nýbrž je relativisticky mluvčím polyfonnosti života, který je nad všemi singulárními pravdami. Jeho cílem je proto ocenit i díla zcela odlišná, jakkoliv protikladná, protože v něm žije vědomí, že v každém dobrém uměleckém díle se skrývá „cosi věčně lidského“. Častěji se opakuje u Rutteho přesvědčení, že důležitější než to, co rozděljuje, je to, co spojuje – a úkolem kritika je ve jménu života ukázat na tento základ umění, osvědčit, že pod všemi časovými odlišnostmi a rozdíly tepe stejný věčný život.

Ruttovo vyznání relativistické kritiky, která je spojením vědecké výbavy a umělecké vnímavosti, se zcela rozchází se subjektivistickou kritikou v tom pojetí, které hlásá Kodíček, jakkoliv oba tito kritici vnímají kritiku jako službu životu a životnímu poznání. Nejpřípadněji lze tuto odlišnost demonstrovat na jejich postoji k možnosti kritického omylu. Rutte si bere kritiku devadesátých let jako varování před anarchií individuálních dogmat; kritická individualita se mu hrozí stát ne stvořitelem a nositelem hodnot, ale jejich narušitelem. Potvrzením této obavy se mu stává také Šalda: od protišaldovské polemiky roku 1924 nepřestane nikdy upozorňovat na nebezpečí osobní svévolle, které Šaldovo dílo zasahuje a stváří tak nebezpečné omyly. Vůbec kritické dílo generace devadesátých let se mu už z perspektivy roku 1928 zdálo ve většině svých soudů neudržitelné, plné kritických omylů. Oproti tomu Kodíček i v polemice o Šaldových pseudonymech nikdy nezpochybnil právo (a v jistém smyslu i nutnost) generace Moderny a Šaldy samého vyrovnat se s Vrchlickým, avšak ostře napadal v souladu se svým pojetím kritiky skutečnost, že to Šalda učinil pod pseudonymem, že se nepostavil Vrchlickému s celou odpovědností pod vlastním jménem. Kodíčková polemika s údajným Šaldovým probabilismem je především polemikou o osobní odpovědnost kritika, tedy též o mužnost, jež velí být svou osobností plně přítomen ve svých soudech. Omyl v kritice je tudíž pro Kodíčka něco velmi relativního; jelikož totiž zdrojem kritického soudu je životní bohatství kritika, omyl je něco, co nemůže narušit závažnost kritiky, její autenticitu a životní pravdivost. Pravý kritik tedy i svými omyly vytváří život,¹² a na tom jediné v umělecké kritice záleží.

Rozčarování z kritiky u části pragmatistické generace¹³ vyvrcholilo v roce 1933 generálním útokem proti kritice, zahájeným Kodíčkovým záznamem diskuse vedené na jednom ze setkání pátečnicků. Tento záznam neformálního rozhovoru „při kávě“, v němž vyslovili kromě Kodíčka své názory také Karel Čapek, Josef Čapek, František Langer a Alfréd Fuchs, byl začátkem široké diskuse. *Rozhovor o kritice* jako iniciační text diskuse o kritice a jejím poslání se stal záhy snadným cílem polemických reakcí. Všechny celkem správně článku otištěnému v *Přítomnosti* vyčítaly jeho nekonkrétnost, obecnost a

¹¹ RUTTE, M. *Doba a hlasy* (Turnov: Müller a spol., 1929), s. 27.

¹² KODÍČEK, J. „Drama proti kritikům“; *op. cit.*, s. 2.

¹³ Kromě zmíněných metakritických textů Kodíčkových a Peroutkových lze nalézt despektivní poznámky o soudobé kritice také u K. Čapka. Např. ve svém zamyšlení nad mystifikací se Synkovou hrou *Láska v nebezpečí* napsal, že „sebepochvalnější hlasy naší vážené kritiky by mne nepřesvědčily, že jeho hra je znamenitá, stejně jako bych nebyl přesvědčen sebejednomyslnějšími hanami, že je beznadějně špatná“. Srov. ČAPEK, K. „Případ s Ricardem Gomezem“; *Lidové noviny* 11. 1. 1931, č. 18, s. 1-2, též in idem: *O umění a kultuře III* (Praha: ČS, 1986), s.226-228. Citát na s. 226.

pausalizování; rovněž přesně polemikové rozpoznali, že jednotlivé soudy sebrané do *Rozhovoru* si dokonce protirečí.¹⁴

Pátečnická rozprava o úpadku kritiky ovšem nebyla koncisejším útokem; další rozvíjení tohoto impulsivního výpadu, asi až dodatečně připraveného ke zveřejnění, ukázalo, že jediné, co diskutující spojuje, je právě ono nepotlačitelné rozčarování z české literární a divadelní kritiky (přitom byla v *Rozhovoru* názorová nesourodost účastníků diskuse jejím tlumočnickem zastřena). Celá polemika proto také potvrdila, že generační kritika je reprezentována zcela odlišnými kritickými typy, různými koncepty kritiky jako kulturního úkolu. Dva neaktivnější účastníci *Rozhovoru* a také následné polemiky, J. Kodíček a K. Čapek, se zde sešli ve společné při, ale nikoliv ve společném názoru na podstatu kritiky a cestu k její obrodě. Významné však je, že pro oba tyto dědice předválečné moderny byl celý spor příležitostí k aktivizaci jejich kritického působení, po delší dobu již utlumeného; vlivem různých příčin, převahou mimoliterárních, představovala vyprovokovaná polemika zároveň faktický epilog jejich kritického díla, v němž od poloviny třicátých let nastává výmluvné mlčení. Přitom je také zřejmé, nejen že Čapka a Kodíčka odlišují názory na kritiku, ale také strategie, kterou uplatňovali v rozvinuté polemice.

V *Rozhovoru o kritice* vyložil Josef Kodíček údajnou bídu české kritiky v týchž obrysech, jež jí dal již ve svých starších textech: je dána tím, že kritiku nepíší skutečné osobnosti, ale lidé, které vyznačuje „chladnost“, tj. neschopnost mít „bezprostřední, smyslný a smyslový poměr k pozorovanému dílu“.¹⁵ Kodíčkův kritický subjektivismus stavící do centra kritického výkonu nikoliv dílo, ale samu osobnost kritika, který předně má soudit sám sebe, každé setkání s dílem má pojmout jako konfrontaci životních poznání, kontrastuje se současným Čapkovým voláním po objektivitě kritiky, založené na vědeckém poznávání objektivní skutečnosti estetického objektu.

Následná polemika se soustředila nejvíce na Kodíčkova obvinění kritiky (především kritiky divadelní) z vnitřní korupce, nemravnosti a klikaření,¹⁶ jež dopadala především na dramaturga Národního divadla Františka Götze (zároveň činného kritika *Národního osvobození*), který podle Kodíčka ovlivňuje ostatní divadelní kritiky. Tato linie polemiky, která byla polemizujícími kritiky vnímána velmi rozjitřeně,¹⁷ vyústila nakonec jen v rozpačité konstatování nečestnosti již aktivně nepůsobícího divadelního kritika Emila Synka¹⁸ a shodu polemizujících, že Kodíček nedokázal předložit žádné důkazy pro svá obvinění. Velmi málo pozornosti u polemických protivníků naopak vzbudil druhý směr, kterým se Kodíček jal pátečnický útok na kritiku rozvíjet. Tvrzení o klikaření kritiky už v *Rozhovoru* spojil s přesvědčením, že v jeho důsledku „vzniká naprosté změtení hodnot“, a proto že „hierarchie

¹⁴ Srov. FISCHER, O. „O kritiku“; *Rozhledy po literatuře a umění* 2, 1933, č. 5, s. 29-33, též in idem: *Slovo o kritice* (Praha: Václav Petr, 1947), s. 85-107 (zejm. s. 91).

¹⁵ „Rozhovor o kritice“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 100-103, též in ČAPEK, K. *OUK III*, op. cit., s. 368-379. Citát na s. 372.

¹⁶ *Ibid.*, s. 374.

¹⁷ Srov. zejm. KONRÁD, E. „Přepych polemiky“; *Národní osvobození* 9. 3. 1933, č. 58, s. 3. RUTTE, M. „Polemické mravy ‚Pátečníků‘“; *Národní listy* 3. 3. 1933, č. 62, s. 4. TÝŽ. „Poznej sebe sama“; *Národní listy* 11. 3. 1933, č. 70, s. 1. GÖTZ, F. „Polemické glosy“; *Národní osvobození* 12. 3. 1933, č. 61, s. 10.

¹⁸ RUTTE, M. „S čím kdo zachází, tím i schází“; *Národní listy* 30. 4. 1933, č. 119, s. 5.

českého umění a literatury je dnes rozbita osobními a generačními zájmy¹⁹. Následně načrtl portréty nejvýznamnějších kritiků, aby ukázal, že Vodák je kantorský a maloměšťský, tedy nedokáže poznat „soudobou životnost“; že Götz je suchý a neživotný, „jeho znalost živého člověka nepatrná“; Rutte je popisný a požívačný „bez základního životního vznětu, bez osudové povolnosti“²⁰. Tady už nikoliv z korupčnosti a nemravné souvislosti kritiků, ale z jejich osobní nedostatečnosti, z toho, že v nich není obsaženo ono životní bohatství, po kterém neustále volá u kritika, plyne změtení uměleckých hodnot. Krize kritiky je pro Kodíčka hlubokou krizí kritiků; je to nedostatečnost, chudost kritických osobností a nikoliv subjektivita (jak soudil Rutte), co vede k falšování hodnot. V takovéto situaci, kde hodnotové soudy vyslovují lidé bez hlubokého životního, osudového oprávnění, je pak možné i to, jak si Kodíček stěžuje, že je napadán Karel Čapek, že jsou „odstrkovaní“ významní autoři (Poláček, John, Mach) a na jejich úkor přeceňování autoři slabí (Vančura, Götz, A. C. Nor)²¹.

Svou úvahou o hodnotové hierarchii české literatury narušené nekompetentní kritikou překročil Kodíček původní půdorys metakritiky, kterou ostatně rozvíjel již dříve, a pokusil se ji přetavit v *jiné definování hodnot*, které nese výraznou generační pečeť, ale také se děje v závažné situaci nástupu nacismu v sousední zemi, které vybízí k přezkoumání kulturních hodnot a funkce literatury v národním životě. Téma kulturního významu literatury a umění v okamžiku, kdy se evropská společnost ocitá ve zřejmé krizi a její nejzákladnější hodnoty jsou dány v šanc, je nejzávažnějším tématem Kodíčkových úvah o literatuře v roce 1933. Už úvodník prvního čísla desátého ročníku *Přítomnosti* má podobu varování před drtivými žernovy totalitárních ideologií semilajícími lidskou svobodu²². Obhajobou nevyhnutelného spojení svobody a odpovědnosti tvořícího umělce je i Kodíčkovu angažmá v polemice vyvolané Rádlovými názory na společenskou roli spisovatele (viz níže). A do tohoto kontextu náleží i druhá (a podstatnější) linie sporu o kritiku: spor o to, jaké hodnoty představuje česká literatura a zda soudobá kritika je s to tyto hodnoty rozpoznávat, probíjet a obhajovat; zda kritika plní svou úlohu v situaci, kdy jde o mnohé, odpovědně – a zda ji vůbec plní. Kodíčkův názor je zřejmý už z původní pátečnické rozpravy: kritika svou úlohu neplní, a proto především kritika je vinna soudobým stavem literatury, ona je odpovědná za „pocit lživosti“, v němž se utápí český literární život²³.

Stále znovu je Kodíčkovu důkazem nedostatečnosti kritiky především nedoceňování díla Karla Čapka. Kodíček vykládá útoky na Čapka jako projev nenávisti literárních kritiků ke skutečnosti a k realismu, tj. ke „skutečnému a komplexnímu poznání života“²⁴. Velmi podobně pojatá obhajoba Čapkova díla, již v téže době publikoval Peroutka²⁵, vypovídá o tom, jaký význam i generačně obranný byl polemikám o kritice v okruhu *Přítomnosti*

¹⁹ „Rozhovor o kritice“; *op. cit.*, s. 374. Jako jediný si této stížnosti Josefa Kodíčka (podpořený v *Rozhovoru* Josefem Čapkem) všiml F. X. Šalda; objevil v ní protiuměleckost a akademickou konzervativnost. Srov. ŠALDA, F.X. „Kávová společnost propírá českou kritiku“; *Šaldův Zápiskník* 5, 1933, s. 210, 218-219.

²⁰ KODÍČEK, J. „Po rozhovoru o kritice“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 137-140.

²¹ *Ibid.*, s. 140.

²² KODÍČEK, J. „Desátému ročníku, čili mezi dvěma žernovy“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 1-3.

²³ TÝŽ. „Na motiv pravdivosti“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 235.

²⁴ KODÍČEK, J. „Na motiv pravdivosti“; *loc. cit.*

²⁵ Stať Vpád politiky do přírody původně v *Přítomnosti* 1933, knižně: PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlozvyky* (Praha: F. Borový, 1939), s. 137-145.

připisován. Pozoruhodné je, že stejně jako Peroutka už v roce 1929 ve svém pajánu na *Povídky z jedné kapsy*²⁶ staví i Kodíček proti Čapkovi opakovaně zjev Vančurův. Zatímco Peroutkovi byl Vančura v roce 1929 ještě slepý titán, v roce 1933 je pro Kodíčka „dosud jeden z největších kritických omylů“, je mu důkazem falšování uměleckých hodnot kritikou. Vančura je pro Kodíčka hlavně exemplárním případem „sugesce artistního formalismu“, je mu hlavním představitelem směru, proti němuž bojuje už od počátku dvacátých let jakožto proti „hračkářství a blagování“.²⁷ Kodíčková dichotomie realismus (Čapek) x artismus (Vančura) nebyla pouhým produktem polemické potřeby dne, ale naopak byla projevem určitého nazírání na poslední vývoj české literatury, které organicky roste z Kodíčkových názorů na umění. Na jedné straně je vždy pro Kodíčka umění, které se snaží vyjádřit uměleckými prostředky současný život, které se obrozuje na realitě světa; na druhé straně je to umění, které žije jen samo ze sebe, artismus a formalismus, jemuž chybí kontakt se skutečností. Tato základní dichotomie dostává dobově podmíněné konkretizace (před první světovou válkou, na přelomu desátých a dvacátých let, v druhé polovině 20. let). Na počátku 30. let se ji Kodíček pokusil přetavit do vývojové koncepce české literatury, v níž se podle něho střetávají dvě vývojové linie: proud „skutečnostního realismu“ a proti němu proud „artistně a formalisticky inspirovaný“. Na jedné straně Čelakovský a Havlíček, Němcová, Neruda, Erben, Sládek, Nováková, Herrmann, Herben, Bezruč, ale také Mácha, Ladislav Klíma či dokonce zčásti i Březina; na straně druhé Hálek, Vrchlický, Zeyer, Svobodová, Karásek, Marten, Vančura, Nezval a „nejmladší“.

Do značné míry je tedy polemika proti kritice jen pokračováním Kodíčkovy neúnavné kritiky avantgardy. Její dílo už ve dvacátých letech vyložil ve shodě se svými generačními druhy jako pokračování dekadence a v tom se jeho názory nemění. Jeho kritika je přitom povždy kritikou personální: je kritikou osobností bez vážnosti a závažnosti, bez osobního bohatství a životního přetlaku, které jen pro tuto svou nedostatečnost podléhají „odjinud inspirované formální hře“ a míjejí se s uměním jako životním projevem. Jelikož i kritik je umělcem, naznaná krize mladé literatury je i krizí kritiky, tedy krizí lidskosti v kritice (jejího lidského úkolu), jež ústí v neschopnost rozpoznat „skutečný, životný přínos literární“²⁸ a potažmo ve zhroucení přirozené hierarchie české literatury. V tomto ohledu míří Kodíčková protikritická kampaň k nejzávažnějším problémům české kultury. Stěžoval-li si O. Fischer na diskusním večeru o kritice (jehož se Kodíček jako jediný z pátečnické společnosti také zúčastnil a podle zpráv tisku statečně bránil nejen sebe, ale i Karla Čapka)²⁹ na to, že ve vážné době se v Praze řeší jen osobní a neplodné pŕtky,³⁰ jsou Kodíčkovy texty naopak pokusem o varování před literátštinou a novými formami l'artpourl'artismu a výzvou ke společenské odpovědnosti literatury založené na „dospělé lidské opravdovosti a upřímnosti“,³¹ na cestě umění k člověku a jeho životním problémům. Kodíčkovy výpady proti kritice nejsou pouze osobním vyřizováním účtů s bývalými kolegy (z čehož byl rovněž obviňován), ale hlavně

²⁶ PEROUTKA, F. „Karel Čapek mezi detektivy“; *Přítomnost* 6, 1929, s. 52-54, též in idem: *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 90-97.

²⁷ KODÍČEK, J. „Na motiv pravdivosti“; op. cit., s. 236.

²⁸ *Ibid.*, s. 235.

²⁹ -ll-. „O kritice“; *Národní listy* 4. 3. 1933, č. 63, s. 5.

³⁰ FISCHER, O. „O kritiku“; op. cit., s. 107.

³¹ KODÍČEK, J. „Na motiv pravdivosti“; op. cit., s. 236.

voláním po tom, aby umění opět dovedlo vnímat skutečnosti své doby a nezůstalo lhostejné k jejím zápasům. Byla-li v Kodíčkových očích hlavní překážkou takovéto „čínorodé aktivisace literatury“³² právě soudobá divadelní a literární kritika (a to si myslel nejméně od poloviny dvacátých let), bylo třeba vést útok právě tímto směrem.

Kodíčkovu temperamentnímu nasazení v diskusi o kritice se vyrovnává i Čapkova účast v polemikách: o Götzově posouzení *Hordubala*, o krizi současného divadla, ale především o kritických posudcích Šrámkova románu *Past* (vyšel již 1931). Tato epizoda Čapkova kritického díla vzbudila patřičnou pozornost literární vědy (BURIÁNEK 1984: 91-95; KUDĚLKA 1987: 89-94; SOLDÁN 1988; 2001), nověji se jí věnoval zejména Aleš Haman (1999). Uvedl polemiku o Šrámkově *Pasti* a pasti kritiků do souvislosti s Čapkovou doktorskou disertací z roku 1916, na niž se ostatně Čapek v polemice sám odvolával, odrážející obvinění z diletování v otázkách, v nichž mu údajně chybí vzdělání. Haman (1999: 62) upozorňuje, že už v disertaci Čapek načrtl funkci kritiky jako kulturního korektivu hédonismu, založil její povahu na *rozumění* jakožto syntéze požitku a posudku, tj. proti psychologizujícím přístupům (teorii vcítění) se postavil na stanovisko uměleckého díla jakožto estetického předmětu, ve svých kvalitách nezávislého na vnímání (kritikovi). Tyto myšlenky pak rezonují v polemice o selhání kritiků nad Šrámkovým románem. Současně je zřejmé, že celá polemika o *Pasti* rozpoutaná jako konkretizace obecných stížností v *Rozhovoru o kritice* je též obhajobou toho pojetí literární kritiky, o něž se Čapek snažil na přelomu desátých a dvacátých let, než kritiku definitivně opustil.

V *Rozhovoru o kritice* Čapek vytýká kritikům především to, že nemají skutečný zájem o literární díla, utíkají od „povinnosti podívat se řádně a blízce na tu danou a živou skutečnost“ k obecným úvahám. Taková kritika je ovšem podle Čapka „hrozně nevědecká a nepřesná“.³³ Jakkoliv jsou rozpory mezi účastníky diskuse potlačeny, přece toto Čapkovo volání po vědecké a objektivní kritice, skloněné k dílu, kontrastuje se současným voláním Kodíčkovým po kritice vášnivě a konfrontační, jakož i s jeho trvalým pohrdáním kritickým objektivismem. Zatímco Čapek volá kritiky k odbornému poznávání uměleckého díla, k pozorování toho, co v něm skutečně je, Kodíčkoví vadí naopak chladnost, s níž kritikové k dílům přistupují. Oba pátečníci zde volají po poznávání jako základu kritiky – ale Čapek chce objektivní poznávání estetického objektu, a Kodíček subjektivní, osobnostně prožívané poznávání života, kde dílo je jen prubířským kamenem kritikova životního poznání.

Je zřejmé, že Čapkovy představy o literární kritice jsou s Kodíčkovými v podstatě nekompatibilní. Pokračování polemiky proti kritikům *Pasti* tento nesoulad jen potvrdilo.³⁴ Charakterizuje-li Čapek úkol literární kritiky také jako hledání pravdy³⁵, nerozumí tomu v Kodíčkově smyslu jako zkoumání autenticity básníkova životního poznání, ale jako pečlivému zkoumání díla, zjišťování jeho uměleckých kvalit. Kritika je Čapkovi nikoliv konfrontací dvou osobností a jejich koncepcí života, ale především „kritikou o díle,

³² *Ibid.*

³³ „Rozhovor o kritice“; *op. cit.*, s. 373.

³⁴ Podle svědectví J. Firta se v názorech na kritiku, jak je podával v této polemice, s Čapkem rozcházel také Peroutka. Viz FIRT, J. *Knihy a osudy* (Brno: Atlantis, 1991), s. 278.

³⁵ ČAPEK, K. „Past Šrámkova a past kritiků“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 119-123, též in idem *OUK III*, *op. cit.*, s. 401-415. Citát na s. 414. TÝŽ. „Past kritiků a její důsledky“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 150-152, 169-171, 185-187, též in idem: *OUK III*, *op. cit.*, s. 422-448. Citát na s. 442.

znalectvím, pozorováním, zkrátka poznáváním“.³⁶ Středobodem Čapkova pojetí kritiky je tedy dílo jako estetický objekt, toto dílo má být kritikou zkoumáno jen ze sebe, ze svého ustrojení a ze svého uměleckého záměru; jakákoliv dílu externí kritéria jsou nepřipustná.³⁷ Tento úkol kritiky je úkolem vědeckým, je založen na příslušných metodách, „připouští exaktní důkazy“ – neboť se zabývá tím, co je „trvale a objektivně obsaženo v díle“.³⁸ Jako nepřímá polemika s Kodíčkem zní požadavek na kritiky „nestarat se tak tuze o svou osobnost“,³⁹ ale především o realitu uměleckého díla.

Čapek vymezuje kritiku jako výlučně vědeckou disciplínu, usilující o objektivní platnost svých závěrů, stěžující se kritických omylů („musí být nějaké meze dovolených omylů“)⁴⁰. Ovšem, pro Čapka je důležité *úsilí* o objektivní platnost, ona cesta za vědeckou pravdou; uvědomuje si otevřenost díla odlišným interpretacím. Neujednotitelnost kritických poznání, daná různými ustrojením kritiků, jejich různou vnímavostí pro různé znaky díla (jakožto znakového systému) není nakonec překážkou k tomu, aby kritika ve svém celku plnila svůj úkol být poznáváním uměleckých děl a umění v jeho celistvosti.

V své koncepci kritiky postavil tedy Čapek „místo soudu hledání smyslu díla, snahu vejít s ním kontakt“ (HAMAN 1999: 63). Samo subjektivní hodnocení, otázka souhlasu či nesouhlasu jsou zde (ve zřejmém nesrozumění s předními kritiky F. Götzem a A. M. Píšou) vykázaný mimo rámec kritiky. Čapek už na počátku polemiky zesměšňuje tuto touhu kritiků hodnotit, vyjadřovat souhlas či nesouhlas s posuzovaným dílem; na konci polemiky však dospívá k souhlasu se Šaldou,⁴¹ že kritik má také o něco bojovat, především o určité pojetí života, o systém hodnot. Ovšem, tento úkol leží mimo rámec kritiky a Čapek jej nazývá *polemikou*. Rozlišení poznání a hodnocení literárního díla tak u Čapka rozlučuje dvojí rozměr toho, co se obvykle slučuje pod literární kritiku: na jedné straně objektivní zkoumání díla a jeho smyslu, tj. kritika, na druhé straně jistá etická zainteresovanost kritika, jejíž produkt nazývá Čapek polemikou.

Čapkovo vystoupení v polemice o kritice má užší záběr než Kodíčkovu, jde mu na prvním místě skutečně o kritiku, o její úkoly a její metody. Přitom však ve shodě s Kodíčkem vnímá Čapek otázku kritiky jako zásadní otázku kulturního vývoje,⁴² jakkoliv ve zcela jiném smyslu: nejde zde o budování hierarchie hodnot, ale spíše o její zrušení, o otevření systému různorodým hodnotám v jejich svrchovanosti. Jde především o program odborné kritiky

³⁶ TÝŽ. „Autor o kritikovi“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 143, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 417-420. Citát na s. 420.

³⁷ Toto chápání kritérií v literární kritice vzbudilo zásadní odpor u F. Götz: „Zase tu pořádá Karel Čapek quijskou výpravu proti věčným faktům kritické praxe. Pravdou je a zůstane, že posledním kritériem je generační, tedy dobový ideál životní a umělecký, jež je vnitřním tmelem sudidel každé kritické osobnosti.“ Viz GÖTZ, F. „Konce quijské výpravy Karla Čapka proti kritice“; *Národní osvobození* 26. 3. 1933, č. 73, s. 10.

³⁸ ČAPEK, K. „Past kritiků a její důsledky“; op. cit., s. 427.

³⁹ *Ibid.*, s. 426.

⁴⁰ *Past*, s. 402.

⁴¹ Srov. ŠALDA, F. X. „Něco o moderní kritice“; *Šaldův Zapisník* 5, 1933, s. 251-257.

⁴² V nedatovaném dopise šéfredaktoru *Přítomnosti*, dlicímu patrně mimo Prahu, Čapek zajišťuje prostor pro polemiku v časopise („Kodřas [tj. Josef Kodíček – pozn. M.T.] míní, že byste měl nechat kousek poznámek tomu, aby na určité věci bylo možno odpovědět ihned“) a přesvědčuje přitom Peroutku, že „věc je dalekosáhlejší, než si myslíte“. Viz ČAPEK, K. *Vám oddaný... Dosud nepublikovaná korespondence* (Praha: ARSCI, 2007), s. 126.

vyostřený proti všem formám kritiky dogmatické, která podle Čapka páchá násilí na literatuře tím, že přikládá k dílu měřítko jemu cizí, ale také proti psychologické kritice personální nebo kritice impresionistické a meditativní, jejímž obcování s literaturou chybí jakákoliv možnost kontroly či ověření. Avšak i v takto vymezeném prostoru odborné kritiky zůstává možnost individuálního kritického výkonu, neboť nakonec objektivita u Čapka není nikdy zbavena své individuality, je vždy myšlena ve smyslu „prodlévání subjektu u věci“ (ŠLERKA 2004: 130). A vedle toho svým pojetím polemiky nechává Čapek otevřenu i cestu k hodnocení, kterého se ani ve své kritické praxi nedovedl úplně vzdát, uchovává si vždy nárok na etický soud nad dílem a jeho poměrem k životu.

Je přitom zřejmé, že Čapkovo pojetí kritiky bylo dobově ojedinělé, výlučné a nenacházelo pochopení ani u kritiků Čapkovi názorově nejbližších, kteří jinak polemiku pojali také jako obhajobu generačního eponyma a jeho díla (Kodíček, Peroutka). Toto pojetí kritiky stálo – jak nakonec správně rozpoznal František Götz – v úplném rozporu s vládnoucí kritickou praxí. Bylo to však v jistém smyslu také domyšlení jednoho z výdobytků předválečného programu – představy autonomního uměleckého tvaru –, jež vede k odpsychologizování umělecké kritiky. Avšak taková kritika zde stojí jako ideál, jež ani Čapek nerealizoval dokonale (jeho pozdně válečné a poválečné soustředění na „duši“ tvůrce je s představou nepsychologické kritiky v protikladu); na druhé straně tímto konceptem kritiky a jeho – byť i částečnou – realizací dokázal jako jediný ze své generace uniknout ze Šaldova stínu a stínu kritické generace Moderny. Čapkovým polemickým protivníkům se jevila takto konstruovaná objektivní kritika buď jako idea sice správná, ale neuskutečnitelná,⁴³ nebo přímo jako útok na „samotné kritické sacrosanctum“⁴⁴. Potud byl Čapkův pokus o prozkoumání základů umělecké kritiky nakonec odsouzen jako blamáž, donquijotství a naprosté fiasko.⁴⁵

Diskusi o kritice můžeme vidět jako výraz hlubokého rozčarování části generace ze stavu českého literárního života na přelomu dvacátých a třicátých let, ale zároveň jako součást přemýšlení o tom, jaké úkoly stojí před kritikou a před českým uměním na prahu měnící se doby. Je přitom charakteristické, že účastníci této rozpravy hledali nové cesty v několika směrech. Jedním z nich bylo opakované ohledávání vlastní generace, snaha učinit z ní jakýsi symbol svobody a víry v demokracii, jak o tom byla řeč. Dobře to postihl F. Götz, jakkoliv to interpretoval jako defenzivní útok generace, která cítí, že ztrácí kontakt s dobou.⁴⁶ Tato snaha o nové semknutí byla také na prahu třicátých let doprovázena některými projevy hájícími dílo Karla Čapka. Jeho zpochybňování bylo generačními kritiky (Kodíček, Peroutka) chápáno jako útok na základní hodnoty české literatury, také na ty hodnoty, kterými se udržuje svoboda a

⁴³ RUTTE, M. „S čím kdo zachází, tím i schází“; *op. cit.*

⁴⁴ GÖTZ, F. „Konce quijotské výpravy Karla Čapka proti kritice“; *op. cit.* TÝŽ. „Nápor na kritiku“; *Národní osvobození* 19. 2. 1933, č. 43, s. 11.

⁴⁵ Odtud nebylo daleko k nalezení motivace celé polemiky v obraně zneuznaného spisovatele před kritikou nechápající jeho génia. Takto věc interpretoval zejména F. Götz, který obvinil Čapka z toho, že zahájil „vědomou válku básníků proti kritikům“, jejímž úkolem je kritiku vlastně umlčet a učinit z kritika „pokorného služebníka básníka“. GÖTZ, F. „Polemické glosy“; *op. cit.* TÝŽ. „Konce quijotské výpravy Karla Čapka proti kritice“; *op. cit.*

⁴⁶ Srov. –II–. „O kritice“; *op. cit.*

demokracie v samostatném státě. Pocit obklíčení a ohrožení, který zejména v politické publicistice příslušníků okruhu *Přítomnosti* ve třicátých letech sílí, nachází svůj odraz i v kulturní a literární publicistice: příkladně v onom už několikrát citovaném Kodíčkově obraze fašistického a komunistického žernovu nekompromisně semílajících lidskou svobodu. Čím víc je literární kritika utlumována právě ve prospěch politické žurnalistiky, tím víc se stává paralelou k ní, stává se dvousečným mečem: obhajobou umělecké svobody v dobách, kdy tato zdánlivá samozřejmost byla brutálně pošlapávána i v kulturních zemích, a zároveň programem umění angažovaného, společensky odpovědného, žijícího z problémů své doby.

(3.2.) Příznačně mimo tento proces sebeutvrzování „budovatelské“ generace, mimo její kampaně, a tedy i mimo její znechucení českou literární kritikou stojí kritik, který se aktivně podílel na generačních diskusích roku 1924 a který posléze věnoval reflexi generační tvorby nejvíce svého zájmu, **MIROSLAV RUTTE**. Jediný soustavný kritik, který si udržuje literární referát *Národních listů* až do konce třicátých let, byť se čím dál víc utíká ke kritice divadelní, zůstává přes distanci, která se tvoří na konci dvacátých let, výrazným kritikem generačním – důkazem toho je, že ač od roku 1938 již literární kritiky nepíše, výjimku činí u prací svých vrstevníků (Čapek, Durych).

Rutte se ve svých kritických projevech, jak jsme již ukázali, vzdaloval Čapkovi, jemuž stál na přelomu desátých a dvacátých let velmi blízko, už od první poloviny dvacátých let. Rostoucí kritikova nespokojenost s Čapkovou tvorbou se projevila příkladně v referátech o jeho dramatech a některých prózách, v nichž je nepříznivě vnímána konstruovanost stojící v protikladu k Ruttově představě bezprostředního zachycení básnického prožitku. Tyto výhrady vyvrcholily v roce 1929 v recenzi *Povídek z jedné kapsy*; následná odezva Karla Čapka pak potvrdila distanci, která vznikla uvnitř onoho uskupení, které se v roce 1924 deklarovalo proti mladým i proti Šaldovi jako pragmatická generace. Distance, o níž je řeč, byla projevem pokračujícího ohledávání vlastní generace na přelomu dvacátých a třicátých let, o němž jsme hovořili výše a které se dělo směrem k politickému vymezení jakožto generace „budovatelů nového státu“.

Ruttova recenze *Povídek z jedné kapsy* je jedním z nejostřejších referátů, které kdy její autor napsal. Je zřejmým výrazem zklamání z autora, „v něhož jsem věřil a s nímž jsme kdysi bojovali za tytéž hodnoty v umění“.⁴⁷ V kontextu dřívějších výtek vůči Čapkovi jsou „kapesní“ povídky vyloženy jako spojení kombinačních schopností a dobrých nápadů, „jinak není tu nic, co by vás pohnulo, nic, co by roznítilo vaši obraznost nebo strhlo vás silou vlastní intensity“. Prózy jsou kritikovi návratem k popisnému, povrchovému realismu herrmannovskému či laichtrovskému, jsou odheroičtění a nivelizací světa, jsou ustrnutím na povrchu a bezútěšné šedi; „temné, metafysické proudy, jež se valily tak osudně pod realismem Čapkových prvních prós, jako by byly tentokrát vyschly“ a zůstává jen ona „obratnost ve vyprávění noetických anekdot“.⁴⁸ Nezvykle razantní odsudek, který ovšem je v logice Ruttova myšlení o literatuře, vyprovokoval repliku Karla Čapka. Čapek reaguje na Ruttovy názory na úpadek své tvorby jen datováním vzniku *Posledního soudu z Povídek*

⁴⁷ RUTTE, M. „Metafysika v papučích“; *Národní listy* 22. 2. 1929, č. 53, s. 9.

⁴⁸ Podobně, jako varování před vymytáním všeho znepokojivého, absolutního, pojal svou recenzi knihy také R. Weiner. Viz WEINER, R. „Karel Čapek. Povídky z jedné kapsy“; *Lidové noviny* 18. 4. 1929, č. 198, s. 9.

z jedné kapsy před Tribunál (z *Trapných povídek*) – přitom Rutte vyzdvihl právě *Tribunál* proti *Poslednímu soudu*. Otevřený dopis Ruttemu pak Čapek ukončil větou, která nemá žádnou souvislost ani s Ruttovou recenzí, ani s obsahem jeho vlastní repliky. Právě tato věta – „Pozdravujte svou partaj.“⁴⁹ – náleží již do jiného diskursu a vyznačuje velmi názorně podstatnou příčinu rozklížení vazeb uvnitř tzv. generace pragmatistů z roku 1924. V kontextu generačních zamyšlení z přelomu dvacátých a třicátých ukazuje na politické pozadí obnoveného vymezování vlastní generace, jak o něm byla řeč. Je jedním z projevů Čapkovy vytrvalé polemiky s českou nacionální pravíci, která se datuje už od poloviny dvacátých let a jež se realizovala často skandalizováním Čapka a jeho okruhu na stránkách revolverových pravicových periodik. V době publikování Čapkovy repliky se právě jedna z takovýchto kampaní (tzv. silvestrovská aféra) končila před soudem (viz KAPOUN 1992), jiná (okolo *Plukovníka Švece* R. Medka, který podle *Večera* spolkl Čapka „i s chlupy“) byla v plném proudu. Nebyl to tedy teprve Čapkův pozdrav národně demokratické straně, co vmísilo politiku do otázek ryze uměleckých, ale právě nepřiliš šťastné, podrážděné implicitní spojení Ruttova kritického názoru s politickou skupinou, s níž měl Čapek ostré spory, otevřelo polemiku s *Národními listy* a dalo oprávnění Ruttově domněnce, že „odmítavé stanovisko ke kterékoliv Vaší práci je myslitelné jen politicky a nikoliv esteticky“.⁵⁰ Polemika, v níž mnohem aktivněji než Rutte vystupoval na stránkách *Národních listů* J. O. Novotný,⁵¹ nakonec ukázala, jak hlubokou propast mezi někdejšími spolupracovníky představuje vědomí o vlastní přináležitosti do politicky zneprátelených táborů „levice“ a „pravice“ a jak zásadně politické přesvědčení zasahuje i do otázek umění a kultury. Ani Rutte, ani Čapek, jakkoliv oba vykazovali politiku z literárních otázek, se nedokázali tohoto pozadí svých projevů zbavit.⁵²

Přitom ovšem nelze říci, že by Rutte jako literární kritik podřizoval svou recenzní činnost ve třicátých letech politickým hlediskům, tak jak to můžeme pozorovat například u jeho redakčního kolegy J. O. Novotného, který svou kritickou metodu založil na boji proti levicovosti a za nacionálnost v literatuře. Nicméně politické ohledy determinují jeho texty kulturně politické, což vrcholí za druhé republiky a v počátcích protektorátního režimu, kdy se ve své publicistice stává mluvčím oficiální nacionalistické linie kulturní politiky včetně jejího tradicionalistického, protikosmopolitního a koncentračního (protipluralitního) zaměření. Na druhé straně, po celou tuto dobu odmítá Rutte politická hlediska v hodnocení literárních děl⁵³ a i k dílům komunistických autorů přistupuje bezpředsudečně a s pochopením

⁴⁹ ČAPEK, K. „Milý Miroslave Rutte“; *Lidové noviny* 24. 2. 1929, č. 101, s. 9, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 160.

⁵⁰ RUTTE, M. „Milý Karle Čapku...“; *Národní listy* 27. 2. 1929, č. 58, s. 4.

⁵¹ Nejdříve zveřejnil v *Národních listech* Čapkovu povídku *Případ s dítětem* bez uvedení autora jako text otištěný „v jednom vimperském kalendáři“ a s výzvou, ať čtenáři autora vypátrají. Po Čapkově ohrazení s ním polemizoval v článkách: NOVOTNÝ, J. O. „Hledá se autor“; *Národní listy* 10. 3. 1929, č. 69, s. 9. TÝŽ. „Karel Čapek nechápe“; *Národní listy* 17. 3. 1929, č. 76, s. 9. Novotný je také patrně autorem úvodních textů k otištěným otevřeným dopisům K. Čapka a M. Rutte, v nichž je polemický střet komentován.

⁵² Za druhé republiky pak musel Rutte proti útokům radikální pravice bránit svou pověst také tím, že připomínal své „pravicové“, protilevicové zásluhy: polemiky proti Umělecké radě (1929), proti pátečníkům a ve prospěch Medkova *Plukovníka Švece*. Viz RUTTE, M. „Na okraj dnů“; *Národní listy* 11. 11. 1938, č. 310, s. 3.

⁵³ Srov. RUTTE, M. „Pro domo mea“; *Národní listy* 7. 12. 1934, č. 337, s. 5.

pro jejich umělecké hodnoty – přitom ovšem i v této době stejně jako od počátku 20. let pronásleduje vnějškové vnášení tendence do literatury.

V tomto smyslu ještě v druhé polovině dvacátých let doznívá v jeho kritických textech polemika s proletářským uměním jako s utlačením umělecké svobody, která je prvotní podmínkou tvorby. Nástup poetismu proto Rutte vítá, jelikož oproti podřizování tvořícího individua politické tendenci přináší osvobození poezie, je logickou reakcí na slepou uličku proletářské tendenčnosti. Rutte chápe poetismus jako návrat ke kořenům poezie: „vrací se od kolektivismu k individualismu, od tendence k formalismu, od básnictví proletářského k básnictví mimo dobro a zlo“.⁵⁴ V tomto uvítání je i množství výhrad: poetismus je mu totiž také podobně jako jeho generačním vrstevníkům obnovou zašlého romantismu a dekadence, novou verzí l'artpourl'artismu, je útekem před osobní zodpovědností básníka, po níž pragmatisté soustavně volají, snahou vyhnout se nárazu skutečného života. Vítá-li tedy kritik, že se mladá generace svým programem poetismu zbavila kletby účelnosti umění, zároveň je znepokojen tím, jak dokonale byla účelnost z poezie odstraněna, jak bylo umění připraveno o svou účelnost transcendentální, „zbaveno své metafyzické podstaty a svých osudových sil“.⁵⁵

Tato základní výtku vůči poetismu, která je pokračováním Ruttovy romantizující koncepce poezie jako tázání se po věčném pod dočasným, po metafyzickém za hmotným, provází jeho reflexi poetismu (velmi pečlivou, recenzuje téměř všechny knihy Nezvalovy, Seifertovy a Bieblovy) po celá dvacátá léta. Je podkladem jeho neustále se vracejícího přesvědčení, že mladá generace je v krizi a že tato krize ukazuje cestu k jinému pojetí poezie, než jaké představuje poetismus. Tento permanentní stav krize podle Rutteho koření už v počátcích mladé generace – tato generace přišla do světa prosta jakékoliv pevné životní víry, a proto se o to sveřepěji drží různých pověr (tj. programů, mód, směrů). Pokud je nahrazována víra, tedy něco osobně prožitého, pověrou, tedy něčím vnějškovým a neosobním, narušuje to podle kritika samotné principy tvorby. Zde se ozývá základní axiom Ruttovy koncepce tvorby, který byl pregnantně zformulován již na počátku dvacátých let: básnické je jen to, co roste z nitra, z metafyzické žízně básníkovy duše. Proto také nad prvními Nezvalovými poetistickými sbírkami říká kritik: „je v zájmu básníka Nezvala, aby co nejdříve přestal být – poetistou“.⁵⁶ Je to vidění tohoto rozporu mezi básníkem a programem, co prostupuje často Ruttovy recenze poetistických textů – jakýkoliv program narušuje bezprostřednost básnického vyjádření, klade se jako filtr mezi básníkovu duši a báseň, odvádí básníka od lyrických potřeb jeho duše k plnění úkolů, jež jsou jí cizí.

Ruttova prvotní negace poetismu jako nezodpovědného formalismu a oživené dekadence je tedy během druhé poloviny dvacátých let zmírňována po setkání s vlastními básnickými texty k poetismu se hlásícími. Jeho přístup k poetistickým dílům je rozdvojen: nesmíření se s programem trvá (všechny programy utlačují básníka) a proti tomu jde usmíření se s poetistickými básněmi, s tím, jak vracejí poezii zpět k jejím dionýským počátkům, s jejich poetikou, s osvobozením obraznosti a otevřením nových oblastí poezii, s vymýcením

⁵⁴ RUTTE, M. *Skrytá tvář* (Vyškov: F. Obzina, 1925), s. 254.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 252.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 248.

logického a rozumového v básních a jeho nahrazením „lyrickým prouděním představ“⁵⁷. Proto také dokáže ocenit vrcholné básnické skladby poetismu, Nezvalova *Edisona* a Bieblova *Nového Ikara*, jako jedny z nejlepších českých moderních básní, jakkoliv je příznačně chápe jako zpronevěru poetistickému programu.⁵⁸ Toto sblížení s poetismem (jako básnickou tvorbou, nikoliv jako programem) se odrazilo nakonec i v Ruttově vlastní poezii, ve sbírce *Měsíčná noc* (1927).

Je-li krize mladé generace krizí z rozporu mezi programem a lyrickými potřebami básnickovy duše, je také příslibem proměny poezie. Opuštění poetismu začíná Rutte ohlašovat už v letech 1926-1927. Kritické texty věnované mladé generaci jsou v této době podloženy představou o zásadní proměně doby, proměně, která naplnila očekávání vyslovená kritikem už na počátku dvacátých let: revoluční vlna opadla, programy a dogmata ztratily svou přitažlivost a zůstalo jen umění ve své věčné podstatě, umělecká svoboda a individualismus zvítězily nad kolektivností a nad uměleckými direktivami. Postupný rozpad generační jednoty mladé generace a atomizace literárního života, které kritik pozoruje od druhé poloviny dvacátých let, jsou mu pozitivními jevy, které dokazují to, co tvrdil už ve *Strachu z duše*, totiž že skutečné umění je vždy individualistické, protože je výrazem individuální duše. To dokládá nejen na básnické tvorbě, ale také na *Jasnícím se horizontu* Františka Götze, nad nímž s uspokojením konstatuje, že „jsme se v mnohém sešli“.⁵⁹ Potvrzením toho, že mladí básníci hledají v nové době novou podobu poezie, je mu setkání s Nezvalovou *Menší růžovou zahradou* v březnu 1926. Vidí zde ještě mnoho básní, jež jsou toliko „dětinskou hrou“, ale zároveň i takové, které již jsou opět „citlivým zrcadlem, v němž se obráží prchavá a zamyšlená tvář duše“; Nezvalova sbírka je mu tak dokladem toho, že „nadchází soumrak nezodpovědného a samoučelného formalismu“ a že se blíží reakce proti poetismu.⁶⁰ Tedy pozitivní výtěžky poetismu, jeho „nová lyrická předmětnost“, se mají stát významnou složkou *nové poezie*, poezie, která, jak Rutte v roce 1926 soudí, zbaví poetistickou obraznost její samoučelnosti, podrobí ji odvěčné transcendentální účelnosti básnictví a sama se stane „zнову podobenstvím člověka v poměru k životu a nekonečnu“.⁶¹

Ruttovy referáty o mladé literatuře koncem dvacátých let jsou především zkoumáním toho, jak básnické individuality překonávají programové teze poetismu, jak se znovu do jejich poezie dostává obsah a osobní rytmus. Zatímco poetismus zbavující poezii její metafyzické podstaty nutně „počíná umíratí svou umělou útlostí“⁶², poezie žije dál a hledá cesty k obnově svého poslání: ať v Seifertově sbírce *Slavík zpívá špatně*,⁶³ ať v Nezvalově *Jaru*,⁶⁴ jeho *Akrobatu* a *Edisonovi* a dalších. Tvorba mladé generace se svému pečlivému kritickému pozorovateli M. Ruttemu takto jeví jako stálý souboj o osobitý výraz, neustálé kolísání mezi titěrností a papírovostí na jedné straně a výpovědí o úzkostech z doby a o věčné melancholii života na straně druhé.

⁵⁷ RUTTE, M. „O poetickou poesii“; *Národní listy* 14. 10. 1927, č. 283, s. 1-2.

⁵⁸ TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 196-208.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 39.

⁶⁰ RUTTE, M. „Dvě lyrické knihy mladých“; *Národní listy* 19. 3. 1926, č. 78, s. 1-2.

⁶¹ TÝŽ. „Krise mladé literatury“; *Národní listy* 30. 1. 1926, č. 30, s. 5.

⁶² TÝŽ. „Krise v mladé poesii II“; *Národní listy* 12. 2. 1927, č. 42, s. 1-2.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ RUTTE, M. „Krise v mladé poesii“; *Národní listy* 5. 2. 1927, č. 35, s. 1.

Pro Ruttovo sblížení s poetismem a pro jeho interpretace poetistických a surrealistických (ale nakonec i jiných) básnických textů má velký význam recepce Freudovy psychoanalytické teorie, jež se ukazuje závažným novým impulsem v jeho kritickém díle přibližně právě od roku 1926. To je zcela výjimečné v rámci čapkovské generace, jejíž příslušníci hleděli na freudismus s krajní podezřívavostí a nedůvěrou. Tímto myšlenkovým impulsem Rutte doplnil svou duchovědně založenou interpretační metodu o několik prvků, které se snažil organicky začlenit do svého dosavadního myšlení o literatuře. Především rozlišení mezi vědomím a podvědomím jakožto dvěma vrstvami duše odpovídalo bergsonovskému rozlišení mezi rozumem a intuicí; vědomí je přisouzen apollinský princip, podvědomí princip dionýský. Přitom pro Rutteho jsou, jak jsme viděli, kořeny básnictví dionýské, jeho ideálem je vždy bezprostřední (tj. především rozumem nezprostředkované) vyjádření duše (od konce 20. let tedy především její podvědomé vrstvy); proto také oceňuje ty básně, kde se čtenáři zjevuje básníkovo „nahé já“, jeho „nahé srdce“ či „horoucí srdce“ (jako protiklad „chladného rozumu“). V tomto smyslu musíme rozumět tomu, že tvorba je mu „určitým druhem autopschoanalýzy“⁶⁵, tedy procesem vybavování estetického komplexu z podvědomí do vědomí, tzn. k jazykovému vyjádření. Proto „problém básnické tvorby je tedy především problémem, jak učiniti slova vodivá pro podvědomo“.⁶⁶

Ideál bezprostředního básnického vyjádření tady dostává nový rozměr: báseň má zprostředkovat rytmus básnickovy duše, spodní, podvědomé souvislosti mezi představami, logická stavba má být nahrazena tímto proudem podvědomí, jeho simultánností a asociativností.⁶⁷ Tyto názory jen zesílily kritikovo varování před racionalismem a konstruovaností v poezii. Lekce psychoanalýzy jen utvrdila jeho přesvědčení o tom, že ratio nemá v poezii domovské právo, jelikož popírá samotný dionýský princip básnictví. Příležitostí k vymezení této nebásnické poezie se Ruttemu staly např. sedmdesátiny J. S. Machara. Machar je zde vyložen jako básník jdoucí proti samým iracionálním základům poezie, jako básník věřící v neomezenou moc rozumu, a proto píšící poezii, jež „nemá znepokojivých hlubin ani živné milosti srdce“.⁶⁸ Ovšem boj proti intelektualismu, racionalismu a konstruovanosti v poezii se vine Ruttovými kritikami básnických knih jako červená nit, jsa varováním před verši a básnickými obrazy, jež „se zrodily spíše z intelektu a vůle než ze sopečného podzemí duše“⁶⁹, ať jde o prvotinu J. Šnobra (*Spirála dni*), sbírky F. Halase *Sépie* a *Dokořán*, Holanovo *Kameni*, *přicházíš* nebo Hrubínův debut *Zpíváno z dálky* nebo některé knihy Bieblovy (zejm. *Nebe, peklo, ráj*) ad. Zde všude kritik odsuzuje scholastickou či matematickou poezii, poezii, která je dílem chladného rozumu.

Proti poezii rozumové („protipoesii“) hledá na konci dvacátých let Rutte „poesii poetickou“. Tato představa poetické poesie vyrůstá z kritikova objevu významu podvědoma v básnické tvorbě a potažmo z jeho podmíněného usmíření s poetismem – už v tom, že principem této poetické poezie je nahrazení logiky hlubinnými asociacemi („lyrická souvislost“ představ)⁷⁰, přesvědčení o tom, že báseň musí obrazy nejen věcnou realitu, ale

⁶⁵ TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 146.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 153.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 158.

⁶⁸ RUTTE, M. „Básník – realista“, *Národní listy* 28. 2. 1934, č. 58, s. 2.

⁶⁹ TÝŽ. „Poesie a protipoesie“, *Národní listy* 28. 4. 1937, č. 117, s. 5.

⁷⁰ TÝŽ. „O poetickou poesii“, op. cit., s. 2.

také realitu podvědomou. Poetická poezie v Ruttově pojetí je produktem oněch vývojových proměn, o nichž hovoří od poloviny dvacátých let v souvislosti s krizí mladé generace a jejichž smyslem je také určitá revize poetismu. Je jmenem pro to, co se v roce 1926 ještě ohlašovalo jako jen *nová* poezie. Zmíněné vývojové proměny jsou tedy procesem „ustalování rovnováhy“ po dvou krajních polohách poezie tendenční a artistní. Proto jsou také směřováním k „uzavřené formě komorní“, jež sblíží moderní poezii opět s lidovou písní.⁷¹ Prizma poetické poezie ponouklo kritika k novému zvážení Neumannových *Nových zpěvů*, jež v roce 1918 ocenil jako poezii přítomnosti a života. Devět let po svém ocenění klíčové modernistické sbírky říká: „Ale dnes cítíme od základů jinak.“⁷² Právě Neumannovy živelné básně přeplněné skutečnostmi světa, jeho širokodechý volný verš a civilní patos jsou kritikovi nyní cizí, jsou negativním příkladem poezie „značně nepoetické“, vůči níž je ideál poezie poetické postaven. „Báseň je pro nás cosi daleko duchovějšího, křehčího a řemeslně vypracovanějšího. Požadujeme, aby básníkův pocit prošel složitou vnitřní krystalizací, jež proměňuje skutečnost světa vnějšího v novou skutečnost básnickou.“ Důraz na uzavřenou formu, řemeslnou vypracovanost a melodičnost veršů vypovídá o blízkosti této koncepce poezie se současnou Kodíčkovou představou klasického uzrání moderního umění k samozřejmosti formy. Hovoří-li Rutte také o zvěcnění poezie, o nutnosti jejího zobjektivizování a odosobnění, o přísné lyrické kázni, již je potřeba žádat po básníkovi, je zřejmé, že představa poetické poezie načrtnutá v roce 1927 není daleko od směřování k nové věcnosti, jež se tehdy objevuje zejména v divadelnictví (poslední fáze Hilarovy režijní dráhy).

Jestliže opozitum k novému pojetí poezie spatřil Miroslav Rutte v Neumannově díle, příkladem směřování k ní se mu stává nová podoba poezie Josefa Hory. Ještě nad jeho *Itálii* (1925) stanul kritik v jistém zmatení a vyložil ji nakonec jako pouhé intermezzo v autorově tendenční poezii,⁷³ *Struny ve větru* (1927) jsou v jeho očích už právě směřováním k poetické poezii: pozoruje zde melodii blízkou národní písni, tomanovskou cudnost, „zvnitřnělý výraz, sevřený do pevných slok“ a zejména předpodstatnění světa a jeho bolesti „v čistou krásu básnické skutečnosti“.⁷⁴ Horova poezie času a ticha se Ruttemu stává jednou z nejnámennějších hodnot soudobé české poezie, přímo jejím vůdčím zjevem.⁷⁵ Je příkladem básnické tvorby v jejím nejvlastnějším smyslu, tj. jako předpodstatňování rytmu světa v rytmus ryze duchový, vnější i vnitřní skutečnosti ve skutečnost básnickou; to je onen proces vnitřní krystalizace, o němž kritik často hovoří: vše musí projít jedním středem, musí být promítnuto skrze jedno ohnisko, jímž je básníková duše. Neboť jen tak může vzniknout poezie, která bude „dramatem mezi člověkem, světem a nekonečnem“⁷⁶. Směřování k tomuto ideálu poezie pozoruje kritik nejen na básnických knihách Josefa Hory, ale také – jak bylo řečeno výše – v některých dílech Nezvalových, Bieblových, Seifertových, ve *Stoletém kalendáři* Karla Tomana, v tvorbě Jana Čarka či Františka Kubky.

Když v roce 1929 zahájil Jindřich Štyrský diskusi o čistotě mladé generace a následně se rozvinula rozsáhlá generační polemika uvnitř avantgardy, přivítal M. Rutte tuto diskusi jako

⁷¹ *Ibid.*, s. 1

⁷² RUTTE, M. „O poetickou poesii II“; *Národní listy* 4. 11. 1927, č. 304, s. 1-2.

⁷³ TÝŽ. „Dvě knihy intimní poesie“; *Národní listy* 25. 9. 1925, č. 263, s. 1-2.

⁷⁴ TÝŽ. „Dvě lyrické knihy o čase a člověku“; *Národní listy* 2. 12. 1927, č. 332, s. 1.

⁷⁵ TÝŽ. „Poesie dvojího času“; *Národní listy* 1. 4. 1936, č. 91, s. 5.

⁷⁶ TÝŽ. „Krise v mladé poesii II“; *op. cit.*

možnost znovu prozkoumat své starší názory o krizi mladé literatury a poetismu. Když přehlížel desetiletý vývoj mladé generace a když zvažil dvě nové sbírky jejích předních představitelů (Nezvalova *Hru v kostky* a Seifertova *Poštovního holuba*), nazdalo se mu, že během oněch deseti let generace „nezesílila, nýbrž ztučněla“, že zestárla a že „objevila se krise, již nedovedou již zažehnatí žádné kritické polnice“.⁷⁷ Tato krize však již kritikovi nedává naději, kterou vyhlížel v letech 1926-1927, je to krize, jež pouze rozesmutňuje, ba víc – je to zrada. Zrada, z níž jsou zde básníci avantgardy obviněni, je ovšem především zradou na oné naději. Ukazuje se, že proměny v české poezii, které se snažil Rutte pojmenovat jako návrat k poetické poezii, nebyly zdaleka tak všeobecné ani tak trvalé, jak by si kritik přál. To, co vidí v nejnovějších básních Nezvalových a Seifertových, je totiž opět ona „odmocněná dekadence“, „prázdnota zamaskovaná slovíčky“, „ornamenty bez skutečného životního obsahu“⁷⁸; také Nezvalova *Kronika z konce tisíciletí* není nic než „literární skleník a kulturní snobismus“, kde chybí jakýkoliv život.⁷⁹ Dílo poetistické avantgardy se v Ruttových kritikách tedy nakonec jeví nikoliv jako postupné opouštění poetismu ve prospěch osobité „duchové melodie“, jak to očekával na počátku druhé poloviny dvacátých let, ale jako neustálé podléhání artismu a básnické exhibici, jako neustálé upadání do prázdnoty, i když se doba táže „po duchovém obsahu, po lidském přínosu, po skutečných hodnotách“.⁸⁰

Vedle básníků wolkerovské generace, jejichž dílo se mu na počátku třicátých let zdá vykazovat sestupnou linii, upadající do svévolností, opakování a povrchního verbalismu (Bieblovo *Nebe, peklo, ráj*, Nezvalovy básnické knihy *Snídaně v trávě*, *Jan ve smutku*, *Skleněný havelok*, ale i jeho romány, např. *Posedlost*), začíná od přelomu desetiletí pečlivě sledovat také dílo mladších básníků v té době debutujících, zejm. Viléma Závady, Jana Zahradníčka, ale též pozdního debutanta Františka Halase. Tito básníci pro něho na počátku třicátých let představují jinou možnost poezie než jejich starší kolegové; jejich poezie je prostá hračkářství a básnické machy, v níž často upadá Nezval, je vytěžena z hloubek básníkovy srdce, hovoří jeho osudem. Nad Zahradníčkovou prvotinou (*Pokušení smrti*) zaznívá sice mnoho výtek úzkého obzoru a nedostatku „čisté lyrické krystalizace“, ale vedle Bieblova *Nebe, pekla, ráje* vystupuje její básnické požehnání, jež jí dává především to, že z ní zní „rytmus nahého srdce“.⁸¹ Totéž opakuje kritik nad *Návratem*, ale podobně hodnotí také Halasovu *Tvář* nebo Zavadovu *Pannychidu* a *Sirénu*. Vnímá je jako výraz básníkovy nitra, jeho osudu, tedy jako poezii, jež je práva svého jména.

Ale přesto je stavem poezie stále znepokojen, jako by krize, kterou vyzpovozoval už ve dvacátých letech, byla trvalým stavem české poezie, jako by básníci stále nebyli s to vyslyšet hlas doby a oslovit člověka. I na počátku 30. let se Rutte jako kritik snaží naslouchat době, zjišťovat nejen kvality konkrétních děl, ale vysledovat širší proudy a hlubší vývojové tendence, kategorizovat a typizovat. Když se pokouší takto uchopit vývoj české lyriky na počátku nového desetiletí, pozoruje, že „soudobým básnictvím jde vlna jakéhosi tíživého kvietismu“⁸². Nemá tím na mysli jenom básníky zmaru a smrti, jakými jsou Halas, Holan,

⁷⁷ TÝŽ. „Krise generace“, *Národní listy* 17. 11. 1929, č. 315, příl. s. 3.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ TÝŽ. „Dokument generace“, *Národní listy* 20. 10. 1929, č. 288, s. 14.

⁸⁰ TÝŽ. „Krise generace“, *loc. cit.*

⁸¹ TÝŽ. „Dvě lyrické sbírky“, *Národní listy* 3. 5. 1931, č. 122, s. 10.

⁸² TÝŽ. „Osud soudobé poesie“, *Národní listy* 15. 1. 1932, č. 15, s. 4.

Zahradníček, Závada, ale také třeba poslední poezii Horovu. Jakkoliv uznává básnické kvality díla jmenovaných autorů, důležitější se mu zdá vývojová směřnice, „osud poesie“. A tady vidí, že stejně jako poetistické hračkářství nedovedlo naplnit hlas doby a uspokojit touhu člověka po „duchovém obsahu“, tak tento kvietismus nebezpečně rozlučuje básnictví se životem.⁸³ Když analyzoval „krizi generace“ v roce 1929, shledal nakonec, jak jsme již viděli, že tušení reakce proti poetismu ve dvacátých letech se zcela nenaplnilo a poetická poezie zůstala ideálem vícekrát zrazeným a zpronevěřeným než naplněným. Následný vývoj na přelomu desetiletí ukazuje nejen, že krize trvá a prohlubuje se, ale také, že vydává i jiné plody než básnický úpadek a „paběrkování“ Nezvalovo či Bieblovo. To je ona poezie zoufalství, melancholie, nicoty, samoty.⁸⁴ Rutte ji vítá, jak bylo řečeno, jako skutečnou poezii, jako pravé tvůrčí činy. Ale přesto volá v roce 1932 po korektivu, který je venkoncem také korektivem kritikovy vlastní představy „poetické poesie“, obrannou reakcí na poezii, která se příliš uzavřela do své samoty, ticha a melancholie plynoucího času. Ukázali jsme, že roce 1927 proklamoval poetickou poezii proti Neumannovi a proti jeho *Novým zpěvům* a volal po básních, které budou křehčí a vypracovanější. V roce 1932 nad dílem básníků „ticha, samoty a pološera“ (jež ovšem nepřestává milovat), právě nad jeho křehkostí, apostrofuje věrozvěsta Neumannovy modernistické poezie: „Walt Whitmane, jehož jsme kdysi vášnivě milovali a pak nevděčně zapomínali, kam zmizel z poesie celý ten váš brutální a něžný svět? Kde zůstaly vaše rozsochaté rytmy, nabitě kolektivitou sepjatých lidských rukou, nadmuté životem a obrážející jako tichá hlubina tvář nekonečna?“⁸⁵ A vedle Whitmana vzpomíná náhle také na Neumanna.

V této kritikově sebereflexi se vrací představa demokratické poezie, poezie všednosti, poezie rostlé z kolektivity a hromadnosti moderního života, již vzýval v letech 1918-1919 ve svých programových esejích shrnutých v *Novém světě*. Apostrofa „nevděčně“ zapomínaného Walta Whitmana reflektuje, jak se tyto artikuly nového umění z Ruttova myšlení o literatuře postupně během dvacátých let vytratily, jak byly nahrazeny voláním po poezii křehčí a vypracovanější, duchovnějši, intimnějši. Ale v roce 1932, nad několika posledními sbírkami básníků ticha a samoty, opět volá po mužném hlasu poezie, říká: „Chce se nám kontrastu, žízňme po buřičovi.“⁸⁶

Ovšem, stejně jako jeho ohlašování reakce proti poetismu v druhé polovině dvacátých let nebylo zcela právo následnému vývoji mladé generace, tak volání po básníku buřiči, který by opět naplnit poezii životem, nenašlo svého naplnění v realitě básnické tvorby třicátých let. Nespokojenost s podobou české poezie pak vede ke konstatování, že „z každého verše přímo číší buď upocená námaha mozku nebo chorobně předrážděná pohlavnost, neduživé skuhralství nebo opožděné dětinství“ – a proto se kritik v roce 1937 odhodlává „přiznat“: „až na několik básníků nemiluji soudobou poesii.“⁸⁷ Toto „rouhačství“, vyjádřené dokonce kvantifikací 1:20 v neprospěch skutečné poezie v současné básnické produkci, je jistě hyperbolou, ovšem hyperbolou, která má shrnout kritikovu zkušenost z lyrické tvorby 30. let; současná vzpomínka na básníky starších generací (Březinu, Neumanna, Dyka a Šrámka) pak

⁸³ TÝŽ. „Z nové poesie“; *Národní listy* 29. 1. 1932, č. 29, s. 4.

⁸⁴ TÝŽ. „Osud soudobé poesie“; *op. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ RUTTE, M. „Poesie a protipoesie“; *op. cit.*

říká, co současné lyrice podle Miroslava Rutteho schází: život a obsah. Avšak je zřejmé, že ona zkušenost se soudobou poezií, kterou kritik tak sugestivně líčí („nejnudnější a nejprázdnější hodiny života“), neodpovídá tomu, jak o ní průběžně píše, nemá svůj korelát v recenzích jednotlivých básnických knih. Vůbec ve třicátých letech mezi Ruttovými kritickými texty postupně reflexe lyrické produkce ubývá na váze, je vytlačována divadelní kritikou, referáty o próze; ale také (což zajímavě spojuje Rutteho s Čapkem) jubilejními články a nekrology. V druhé polovině decennia tyto shrnující medailony básníků převažují nad kritikami nově vydaných básnických knih. Kritik převážně sleduje jen dílo básníků již „osvědčených“ (ale ani to ne už tak soustavně jako ve dvacátých letech), z debutantů třicátých let referuje pouze o Františku Hrubínovi (nepočítáme-li almanach *Havran 1933*). Tedy oproti sumarizujícímu nelichotivému soudu stojí vlastní recenzní činnost spíš jako snaha hledat a ověřovat ony skutečné hodnoty, které i skeptický kritik během třicátých let v poezii přece jen nachází.

Jednou z těchto hodnot (jakkoliv nejistých a často devalvovaných) bylo pro Rutteho i dílo Vítězslava Nezvala. Kritik sleduje pozorně cestu jeho poezie k surrealismu. Ruttův vztah k surrealismu se ukazuje v průběhu třicátých let podobně obojaký jako dříve poměr k poetismu. Spřízněn se surrealisty v poznání významu podvědomí v umělecké tvorbě a poučen poetismem, nebyl apriorně odpůrcem surrealismu (jako třeba Peroutka), naopak surrealismus se mu už na konci dvacátých let zdál směřovat k tomuž, co od poezie sám požadoval, tedy k nahrazení logiky a kauzality vlastním lyrickým prouděním, kde klíčové nejsou věcné vztahy, ale „lyrické záření“ jednotlivých básnických představ. V surrealismu tedy byla pro Rutteho uložena naděje na to, po čem volal od počátku dvacátých let: po poezii, která dovede co nejbezprostředněji vyjádřit, co je skryto v básníkově duši, respektive v její hlubší, podvědomé vrstvě (jak svou představu specializoval po roce 1926). Proto také vítá některé Nezvalovy surrealistické práce: zejména *Praha s prsty deště* je mu jednou z Nezvalových nejlepších knih, oceňuje zde prolínání skutečnosti a snu (podobně jako už dříve na sbírce *Sbohem a šáteček*)⁸⁸, přítomnosti a vzpomínky – vnější skutečnost jakoby prostupuje tímto podvědomým ohniskem, skrze sen a vzpomínku je tedy přepodstatňována ve skutečnost ryze básnickou.⁸⁹ Ze stejného hlediska (sen jako prizma zobrazení skutečnosti) oceňuje kritik rovněž Nezvalův presurrealistický román *Jak vejce vejci* (jako vůbec jedinou z Nezvalových próz).⁹⁰ Ale zároveň v téže době vznikající román *Monaco* a posléze také sbírku *Žena v množném čísle* vnímá buď jako práci rutinní, nebo „snad nejvíc schválností, pozérství a blufu, co jich kdy Nezval napsal“.⁹¹ Nezval zůstává ve třicátých letech pro Rutteho skutečným básníkem s nevšední obrazností (básníkem „z boží milosti“), ale také básníkem povždy nevyrovnaným; přitom surrealističtí básníci minorum gentium nejsou na rozdíl od něho vůbec předmětem kritikova zájmu, nepočítáme-li neargumentované konstatování, že četba jejich veršů je „Sisyfova práce, proti níž se chvílemi bouří celý váš zdravý organismus“.⁹²

⁸⁸ TÝŽ. „Nezvalova pout do země zaslíbené“; *Národní listy* 3. 10. 1934, č. 272, s. 5.

⁸⁹ TÝŽ. „Nezvalova Praha“; *Národní listy* 23. 12. 1936, č. 351, s. 5.

⁹⁰ TÝŽ. „Nezvalův surrealistický román“; *Národní listy* 14. 3. 1934, č. 72, s. 5.

⁹¹ TÝŽ. „Nezvalův destruktivní román“; *Národní listy* 30. 1. 1935, č. 30, s. 5. TÝŽ. „Surrealismus ve francouzské a naší poezii“; *Národní listy* 27. 5. 1936, č. 146, s. 5.

⁹² TÝŽ. „Surrealismus ve francouzské a naší poezii“; *op. cit.*

Jinou z hodnot, jež kritik v soudobé poezii sleduje, je dílo Jaroslava Seiferta – po odmítnutí rokokového dekorativismu *Poštovního holuba* vítá básnické oproštění ve sbírkách *Jablko s klína*, *Ruce Venušiny*, ale i sebrání satirických básní *Zpíváno do rotačky*, kde i mezi satirickými verši hledá básníka věčné melancholie života.⁹³ Seifertovy verše z cyklu *Osm dní* se staly kritikovi spolu s aktuálními sbírkami *Závadovými (Cesta pěšky)*⁹⁴, *Zahradníckovými (Pozdravení slunci)*⁹⁵ a Horovým *Domovem* příležitostí na konci třicátých let znovu zrekapitulovat vývoj celé mladé lyriky, která byla jedním z nejzávažnějších témat jeho kritického díla ve dvou desetiletích první republiky. Nad těmito básněmi je zřejmé, že usmíření s někdejší mladou generací je definitivní, rozdílly jsou zapomenuty, stejně jako „rudé pochody internacionál“ a „surrealistické hříčky s pohlavím“, krize jsou překonány a před kritikem již leží poezie, která není pouhým seřazením slov, ale písni země, z níž hovoří samy tradice a „dějiny duše“. Po dlouhém bloudění (nikoliv neplodném, říká kritik) navracejí se básníci k domovu „jako znavení poutníci do zaslíbené země“. Tento návrat k domovu a rodné zemi, který Rutte interpretuje také jako návrat k obsahu a k životu (nikoliv ovšem individuálnímu, ale životu země), jež mu tak scházely ještě v polovině třicátých let v poezii smrti a zmaru, se děje v době, „kdy se na obzoru zjevili znovu čtyři jezdcí apokalyptičtí“.⁹⁶ Útěšnost zamyšlení z června 1938 se tak bezděčně stane svého druhu vyústěním dvě desetiletí trvajících kritikova boje o podstatu poezie, brzy vystřídaným bezútěšností záchovného boje kulturního novináře o samu podstatu národní kultury.

Ruttovy kritiky prózy tvoří s jeho kritikami poezie nedílný celek, jejich odlišnost je dána spíše samým charakterem posuzovaných textů. I zde dochází k dalšímu rozvíjení přístupů, které se v kritikově díle stabilizovaly na počátku 20. let, byť vývoj prózy ve dvacátých a třicátých letech nebyl tak zřetelně kriticky podchytitelný jako vývoj poezie. Především stále i v referátech o prozaických dílech je položena jako klíčové kritérium bezprostřednost zachycení života. S tím souvisí to, co můžeme pozorovat na Ruttových recenzích Čapkových próz, tj. odpor ke konstruovanosti a intelektualismu, které jdou proti podstatě umění v Ruttově pojetí. Přitom kritik rozlišuje tuto konstruovanost, tj. nahrazení bezprostředního života v uměleckém díle intelektuálním konstruktem, od umělecké konstrukce jakožto formálního úsilí vedoucího ke stvoření artefaktu (důraz přitom klade většinou hlavně na kompozici textu). To poukazuje k tomu, jak je toto kritérium bezprostřednosti v Ruttově kritické praxi už od počátku dvacátých let užíváno: odkazuje k těm elementům epického textu, ve kterých se podle kritika odráží autorovo poznání života – na prvním místě k postavám a samotnému ději (příběhu). Naproti tomu bezprostřednost vyjádření ve smyslu improvizace, případně až bezsýžetovosti prózy jakožto proudu představ a obrazů nenachází u kritika pochopení; výtka improvizovanosti a nezvládnuté kompozice, často chápané jako reziduum impresionismu, patří k častým kritikovým výhradám vůči nové české próze.

Tento dvojí boj proti „nebezpečí konstruktivnosti“ v próze jakožto protikladu „bezprostřední životnosti“ na jedné straně a proti improvizaci a nezvládnuté „epické

⁹³ Srov. TÝŽ. „Tři lyrikové“; *Národní listy* 22. 11. 1933, č. 320, s. 5. TÝŽ. „In memoriam K. H. Máchy a V. Dyka“; *Národní listy* 21. 5. 1936, č. 140, s. 5. TÝŽ. „Satira a poesie“; *Národní listy* 7. 10. 1936, č. 274, s. 5.

⁹⁴ TÝŽ. „Poesie a protipoesie“; *op. cit.*

⁹⁵ TÝŽ. „Dva básníci Smrti“; *Národní listy* 6. 10. 1937, č. 274, s. 5.

⁹⁶ TÝŽ. „Návrat marnotratných synů“; *Národní listy* 5. 6. 1938, č. 154, s. 15.

výstavbě“ na straně druhé se vine Ruttovými kritikami jako červená nit. Charakteristicky se to projevuje v jeho kritikách prozaických knih Vladislava Vančury. Od jeho prvních románů Rutte kritizuje jejich úsilí o specifickou básnickou řeč, jeví se mu jako samoúčelné, blížící se l'artpourl'artismu, jelikož řeč zde nesouvisí nijak s postavami ani se skutečností. Za Vančurovými experimenty s jazykem nevidí příznačně nic jiného než „suchý intelektualismus“. Proto se mu také zdá, že tady „lidé unikají jako stíny“, že nejsou „živými lidmi“, ale pouhými loutkami.⁹⁷ Z tohoto hlediska odmítá na přelomu dvacátých a třicátých let *Poslední soud* i *Hrdelní při*. Slovo, které se vymknulo řádu,⁹⁸ tj. ztratilo svou metafyzickou účelnost, svou souvislost s duší autora a světem, nemůže totiž v Ruttově myšlení o literatuře stvořit básnickou skutečnost. Až v *Markétě Lazarové* náhle Vančurova obraznost podle kritikova soudu našla kontakt se životem, jeho jazyk „ztratil křeč“.⁹⁹ A teprve tady se proto podařilo Vančurovi stvořit životné postavy, a tedy dát svému básnickému jazyku „epickou služebnost“.¹⁰⁰ Tento pozitivní vývoj od samoúčelné jazykové hry ke konkrétním postavám pak pozoruje také v *Útěku do Budína* a *Konci starých časů*.¹⁰¹

Vančurův případ ukazuje, jednak že na rozdíl od poezie Rutte nenašel pochopení pro poetismus v próze (např. Vančurovo *Rozmarné léto*, ale také Nezvalův *Karneval*), jednak že klíčovými elementy jeho chápání epiky jako druhu zásadně odlišného od lyriky jsou právě „lidé a jejich osudy“.¹⁰² Stvoření živého člověka (a potažmo živého děje) je ideálem, k němuž Rutte jako kritik prozaické produkce 20. a 30. let směřuje, je přímým protikladem oné suché konstruovanosti, děje-li se z autorova zažití, z jeho osobní, živelné zkušenosti se světem. V tom spočívá ona žádaná bezprostřednost: nemá zde místo intelekt, ale cit, vášeň, „bezprostřední funkce“ i etické hodnocení a zaujetí.

Vnímání protikladu mezi konstruovaností a životností projevující se především v postavách se zdá být klíčovou matricí Ruttových kritik prózy. Stejně jako postupuje kritiky vančurovské, konstruuje u Rutteho i základní vývojové schéma Čapkova díla, jakož i rozpolcuje prózy Durychovy. Ukázali jsme již dříve, že během dvacátých let se stupňují kritikovy výhrady vůči Čapkovým dílům příliš postaveným jen na kombinačních schopnostech, což vrcholí v referátu o *Povídkách z jedné kapsy* a doznívá také v recenzi *Povídek z druhé kapsy*.¹⁰³ Noetickou trilogii chápe Rutte jako zvrát této nezdravé tendence, jako návrat k „metafysice lidského osudu“, k hlubokému básnickému poznání, jemuž je nyní kombinační schopnost podřízena.¹⁰⁴ Avšak nebezpečí intelektualismu se podle kritika znovu vrací z jiné strany v závěru *Obyčejného života*, jenž se povážlivě blíží traktátu.¹⁰⁵ (Ostatně stejně nebezpečí znehodnotilo údajně i prózy Karlova staršího bratra, zejména v *Kulhavém poutníku* se kritikovi zdá příliš bujet „únavné kázání“ a „filosofování“.¹⁰⁶) Jako určitý kontrast

⁹⁷ TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 130-131.

⁹⁸ TÝŽ. „Vančurova ‚Hrdelní pře‘“, *Národní listy* 21. 12. 1930, č. 349, s. 9.

⁹⁹ TÝŽ. „Vančurův zbojnický román“, *Národní listy* 31. 5. 1931, č. 149, s. 10.

¹⁰⁰ TÝŽ. „Vančurův ‚Útěk do Budína‘“, *Národní listy* 15. 4. 1932, č. 105, s. 4.

¹⁰¹ TÝŽ. „Don Quijote v Čechách“, *Národní listy* 31. 10. 1934, č. 300, s. 5.

¹⁰² TÝŽ. „Vančurův ‚Útěk do Budína‘“, op. cit.

¹⁰³ TÝŽ. „Co měl Karel Čapek v druhé kapse“, *Národní listy* 2. 3. 1930, č. 60, s. 10.

¹⁰⁴ TÝŽ. „Návrat Karla Čapka“, *Národní listy* 14. 2. 1934, č. 44, s. 5.

¹⁰⁵ TÝŽ. „Čapkova noetická trilogie“, *Národní listy* 9. 1. 1935, č. 9, s. 5.

¹⁰⁶ TÝŽ. „Kulhavý poutník v labyrintu světa“, *Národní listy* 25. 11. 1936, č. 323, s. 5.

po dřívějších filozofických prózách vidí Rutte hornický román *První parta*, chápe jej jako návrat k realismu a současně jako vpád živočišné člověčiny, dosud u Čapka v této míře neznámé.¹⁰⁷

Stejný problém, který zasahuje často dílo K. Čapka, tzn. neschopnost vytvořit v literárním díle živého člověka, zasahuje i Durychovy prózy. Ukazuje se především na *Bloudění*, jehož umělecké kvality leží vlastně v lyrickém talentu autora, v jeho barokním vidění skutečnosti, jež je spíše vizí než pozorováním; ale zatímco takto monumentálně líčí skutečnost, „nedovedl postaviti člověka tak, abyste pocítili jeho fyziologickou skutečnost“.¹⁰⁸ O to hůře se potom děje v *Masopustu*, který Rutte chápe po *Bloudění* jako rutinní, ozvěnovou práci, postavenou spíše na spekulaci než na nových básnických zdrojích.¹⁰⁹ Zatímco tedy u Čapka se v Ruttově chápání člověk často ztrácí v kombinační maše racionalismu, jež se snaží uniknout metafyzickému horizontu skutečnosti, u Durycha je neživotnost postav determinována především jeho viděním skutečnosti, které tuto skutečnost zkresluje, ať ve smyslu apokalyptických obrazů v *Bloudění*, nebo kalendářové plochosti a katolické dogmatičnosti v *Paní Anežce Berkové*.¹¹⁰

Zatímco u Durycha je překážkou epické plnosti spíše jeho lyrické založení nebo jeho dogmatismus deformující skutečnost, u většiny dalších prozaiků – tak jako v Čapkově případě – kritik připisuje neschopnost autora vytvořit živé postavy a živé děje na prvním místě racionalismu (intelektualismu, scholastice...), jenž je vůbec – jak bylo řečeno – jedním z největších nebezpečí pro Ruttovu představu dionýského umění tryskajícího z „podzemí duše“. To ukazuje vícero recenzí z dvacátých i třicátých let: od próz Č. Jeřábka, V. Raffela, B. Kličky po román J. Knapa *Cizinec* aj. Zde všude jsou postavy umělými konstrukty, nejsou skutečnými lidmi, jelikož „nemůžete si nějak zapamatovati jejich tváře, necítíte *bezprostředního tepla*, jejich těla jako by nevrhala stín“.¹¹¹

Vidíme tedy, jak přes odlišnost, kterou vytyčuje mezi lyrikou a epikou, směřují jeho kritiky vždy k témuž – k hledání „bezprostřední životnosti“, která je pro něho myslitelná jedině jako výraz básnickovy duše, od druhé poloviny dvacátých let především jejího „podzemí“, tj. podvědomí. Upozornili jsme již dříve, že „duše“ se stává Ruttemu už na přelomu desátých a dvacátých let metaforou pro život uchovávaný a žitý uvnitř člověka, ovšem zároveň takto pro život poměřovaný *sub specie aeternitatis*. Jedině z jejího zažívání současnosti na horizontu věčnosti se tedy v Ruttově iracionalistické estetice rodí umělecké dílo, ať lyrická báseň, ať román. Právě proto je pro hodnocení epické prózy klíčové (a to jsme pozorovali již od roku 1917) zejména prozkoumat postavy z hlediska jejich „živosti“. A proto je také možné, že některá postava se vymkne autorovu záměru: vyjeví svou živost a plnost a vynikne nad plochá schémata postav ostatních, byť ústředních; je to vlastně vítězství iracionálního tvůrčího postupu nad racionalistickým konstruktivismem (př. postava Marty Redlové v Durychově *Paní Anežce Berkové*).

Proto, jakkoliv žádá v epice objektivizaci a trojrozměrnost, i zde stejně jako v lyrice je podstatné ono jediné ohnisko, kterým se přeměňuje skutečnost vnější ve skutečnost

¹⁰⁷ TÝŽ. „Román o civilním hrdinství“; *Národní listy* 24. 11. 1937, č. 322, s. 5.

¹⁰⁸ TÝŽ. „Durychovo ‚Bloudění‘“; *Národní listy* 20. 4. 1930, č. 109, s. 3.

¹⁰⁹ TÝŽ. „Durychův román o ‚rozpuštělosti křesťanů‘“; *Národní listy* 27. 4. 1938, č. 115, s. 5.

¹¹⁰ TÝŽ. „Durychův román o mateřství“; *Národní listy* 2. 10. 1931, č. 269, s. 4.

¹¹¹ TÝŽ. „Dvojí realismus“; *Národní listy* 19. 6. 1926, č. 167, s. 1-2. Kurzíva M.T.

básnickou. Je to i dědictví modernistického boje proti naturalismu a jeho úsilí o objektivitu. V tomto smyslu je třeba chápat kritikovu výtku V. Raffelovi, že jeho prózám chybí „fysiologie určité duše“¹¹². Pozitivně tuto myšlenku formuluje nad povídkami V. Mixy – oproti oné „neobjektivní“ naturalistické objektivitě – v představě, že „k plnému svědectví patří nerozlučně i pozorovatel“.¹¹³ Tedy Ruttova představa objektivizace v epickém díle spočívá na „individuální základně“¹¹⁴, cesta k „objektivní románové technice“ nemůže být popřením básnické individuality, nýbrž děje se právě skrze ni, skrze promítnutí, přehodnocení a etické zhodnocení všeho, vší skutečnosti vnější i vnitřní jediným ohniskem – básníkovou duší s její individuální vyhraněností, s její životní vírou a poměrem ke světu. Tady také koření nejen výhrady vůči naturalismu, ale také boj proti verbalismu a manýře (Vančura, Nezval – ono „slovo vymknuté z řádu“) a hledání nového realismu.

Když v roce 1937 vítal prvotinu J. Glazarové *Roky v kruhu*, učinil poznání, že „každé slovo pramení z vlastního prožitku“, základem své pozitivní kritiky. To je to, co odlišuje dobrou prózu od špatné stejně jako dobrou báseň od básně špatné: zda roste z osudu duše, z autorova prožití světa (což není myšleno nikterak ve smyslu pouze autobiografickém), nebo je jen konstrukcí, výplodem suché spekulace mozku. Když hovoří ve svých textech častěji o novém realismu, *nové* je na něm především toto zduchovení, „skutečnost, přepsaná do čistého duchového rytmu, jenž nezachycuje již jednotlivě dojmy našich smyslů, ale výslednici, do níž se skládají v podvědomu s naším vlastním já“.¹¹⁵ Citovaná proklamace je vzata z recenze Langerových *Předměstských povídek*, ale podobné směřování k novému realismu nachází stejně tak v próze M. Pujmanové nebo K. Poláčka. Nový realismus není však nic než slovo, které se ani samotnému kritikovi nezdá pojmenovávat všechny možné cesty k obrodě epiky a jejímu vymanění ze zajetí vnějškovosti, popisnosti a racionalismu. Často proto tvoří termíny ad hoc, kterými se snaží nějak kategorizovat prozaická díla a které usilují často vypovědět o autorském přepodstatňování vnější reality ve vlastní „duchový rytmus“. Tak v případě Olbrachtova *Nikoly Šuhaje loupežníka* pojmenovává splývání skutečnosti a básnické obraznosti v jednotu jako „mythickou realitu“¹¹⁶, nad prvotinou J. Čepa pak hovoří o „novém naturalismu“¹¹⁷, nad románem E. Hostovského o „apokalyptickém realismu“.¹¹⁸ Vše jsou to ovšem různé cesty k témuž cíli, jímž je literární dílo, v němž je proměněn rytmus světa rytmem básníkovy duše.

Touto analýzou jsme usilovali ukázat, že přes odlišnost epiky od lyriky, kterou kritik sám často v referátech zdůrazňuje (případně nad Nezvalovou *Kronikou z konce tisíciletí*: „křehké dojetí smyslů, vibrace přecitlivělé obraznosti a kouzla nepředvídaných asociací nedostačí, kde je třeba tvořit atmosféru, trojrozměrné lidi a jejich vnitřní osudy“),¹¹⁹ existuje velmi úzká souvislost mezi jeho kritikami lyrických a epických prací v tom, že se snaží, byť i jinými instrumenty, nalézt za slovy duši tvořícího básníka, to, jak tato jedinečná tvůrčí duše vnímá a

¹¹² TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 119.

¹¹³ TÝŽ. „Dva světy“; *Národní listy* 6. 3. 1925, č. 64, s. 1-2.

¹¹⁴ TÝŽ. „Život a smrt spravedlivého“; *Národní listy* 15. 5. 1925, č. 133, s. 1-2.

¹¹⁵ TÝŽ. „O nový realismus“; *Národní listy* 11. 3. 1927, č. 69, s. 1-2.

¹¹⁶ TÝŽ. „Bohatýrský román o zbojníku Šuhajovi“; *Národní listy* 24. 3. 1933, č. 83, s. 5.

¹¹⁷ TÝŽ. „Z prósy mladých“; *Národní listy* 1. 7. 1927, č. 179, s. 1-2.

¹¹⁸ TÝŽ. „Dítě a blázen“; *Národní listy* 17. 1. 1934, č. 16, s. 5.

¹¹⁹ TÝŽ. „Dokument generace“; *Národní listy* 20. 10. 1929, č. 288, s. 14.

žije ve světě. To je zřejmé primum; hovoří-li takto dílo oním často zmiňovaným duchovým rytmem, nemohou ani různé technické výtky zrušit pozitivní soud. To se ukazuje např. na zmiňovaných posudcích *Roků v kruhu* J. Glazarové nebo *Dvojího domova* J. Čepa. Jak bylo řečeno, „technické“ výtky (kritik tak nazývá zejména výhrady ke kompozici prozaických textů, především románů) jsou v Ruttových kritikách prózy velmi časté, nesrovnatelně častější než u poezie. Kritik žádá – a je potřeba poznamenat, že nejusilovněji v téže době, kdy volá také po přísné lyrické kázni a odosobnění v poezii (tj. v letech 1926-1927) – „pevnou stavbu“, plán, kázeň, konstrukci, slovem „technické zvládnutí“.¹²⁰ Tyto charakteristiky ovšem chybí především těm dílům, která ustrnují na povrchu věcí, na jejich popisu, a tedy v podstatě na detailu; dopadají-li výtky nezvládnuté kompozice i na díla, jež popisnost překonávají a usilují se dobrat duchové skutečnosti, stojí spíše v pozadí, jako úkol, který před autorem ještě leží.

Druhá polovina dvacátých let a léta třicátá – jak bezpečně ukazují provedené analýzy – neznamenají žádnou závažnou proměnu Ruttova kritického díla, pokud jde o jeho kritický typ, o jeho metody, ani pokud jde o „modus scribendi“. V polovině dvacátých let se jeho kritická osobnost zdá již zformovaná, také její místo v rámci české literární kritiky se jeví jako neměnné. Toto zvláštní místo v literárněkritickém diskursu dvacátých let vymezil v recenzi *Doby a hlasů* F. Götz: „[...] neměl nikdy příkrých nenávistí a bezohledných nepřátelství; šel vždy víc ke spravedlnosti a objektivitě; jeho pragmatický humanism a relativism ho velmi často poučoval o relativitě hodnot a vyostřil jeho smysl pro hodnoty, jež jsou trvalé; Rutte jim říká: *věčně lidské*.“¹²¹ Podobně psal Götz už o *Skryté tváři*¹²²; a přes vyzdvižení Ruttova interpretačního umění („I to, co odmítá, chápe ku podivu dobře.“) je toto poznání pro něho také důvodem k odmítnutí kritického typu, který nedovede vyhraňovat hodnoty, nedovede svou pravdou razit cestu vývoji. Přesto, že je Götzovo hodnocení podmíněno jeho vlastním pojmáním úkolů literární kritiky, které se projevilo ve své vyostřené podobě ve zmiňované polemice s Karlem Čapkem o posouzení *Hordubala*, *Šrámkovy Pasti* a vůbec podstatu kritiky, dotýká se správně některých podstatných charakteristik Ruttova kritického díla.

Podobně jako K. Čapek i Rutte se snaží dobrat objektivní kritiky (ostatně se k tomuto ideálu v polemice o kritiku v roce 1933 znovu přihlásil) jako rozloučení hodnocení a poznání. Na rozdíl od Čapka ovšem nevykazuje hodnocení z kritiky, věří, že v ní má své nezczizitelné místo; zcela jinak než Čapek pak chápe fázi poznání – třebaže někdy hovoří o užití vědeckých metod v kritice, chápe kritiku nikoliv jako odbornou disciplínu, ale jako sloučení vědy a umění. Jeho cílem je interpretace pojatá především jako vcítění do tvůrčí duše. Proto nakonec důležitější než vědecká výbava kritika je jeho intuice, jeho vlastní tvůrčí duše. Toto své kritické krédo vyjádřil v předmluvě k *Mohylám s vavřínem*: „Věřím s Dieboldem, že každé skutečné umělecké dílo má své *iracionální tajemství*, jehož se nelze zmocnit ani exaktními prostředky literární vědy, ani empirií či logikou, nýbrž pouze *vlastní vírou a intuicí*, a že

¹²⁰ Srov. TÝŽ. „Život a smrt spravedlivého“, *op. cit.*

¹²¹ GÖTZ, F. „Český básnický dnešek v interpretaci Mír. Rutteho“, *Národní osvobození* 7. 12. 1929, č. 336, s. 4.

¹²² TÝŽ. „Miroslav Rutte jako kritik“, *Národní osvobození* 18. 10. 1925, č. 285, s. 5.

úkolem kritikovým je, aby tak dlouho a všemi prostředky a nástroji zkoumal a měřil tělo uměleckého díla, až *objeví jeho duši*.¹²³

Na Bernharda Diebolda se Rutte odvolával už v roce 1936. Přihlásil se tehdy k jeho tezi, že dobrého kritika má vyznačovat „pasivní uměleckost“, to znamená „schopnost vnitřně reprodukovat a tlumočit umělecké dílo“.¹²⁴ Toto přesvědčení, že literární kritika se musí ve svém úsilí o objektivitu a pravdivost soustředit především na „přetlumočení“ díla, to jest na interpretaci, která se odpoutá od všech kritikových předsudků, všech věr i pověr a ponechá kritika zcela otevřeného jen vlastnímu významu díla, kořenícímu v duši jeho tvůrce, konstituuje převážně meditativní charakter Ruttových kritik (srov. GÖTZ 1927: 74). To je pozorování, jež učinili nad jeho kritickým dílem mnozí jeho současníci (Götz, Fraenkl, Šalda, Pujmanová atd.), a většinou na něm založili svůj negativní názor na kritiku, která postrádá pevná kritéria, a není proto mocna vést. Jak upozorňuje několikrát F. Götz, soud je v Ruttových kritikách až něco dodatečného, neprostopuje výkladem, nepodmiňuje a nedeterminuje jej. To, co Götz vnímá jako negativum, je sama intence Ruttových kritik, je to ono oddělení interpretace mířící k objektivnímu tlumočení významu díla a hodnocení, poměření díla.

Představa těchto vlastně samostatných úkolů kritiky (přičemž ten první zřetelně dominuje) otevírá dvě otázky. Předně je to otázka, nakolik je možná taková interpretace, která by setrvala na autorské intenci a vlastní „umělecké vůli“ posuzovaného díla a nepřidávala nic vnějšího. Samo kritické dílo Miroslava Rutteho v celém svém vývoji je důkazem iluzornosti takového objektivního „tlumočení“ uměleckého díla; objektivita je zde ústředním ideálem, ale je realizována spíš jako vnímavost i pro odlišné a názorová otevřenost, estetická nedogmaticnost. Ale už sama konstrukce Ruttovy kritiky vysunuje do popředí to, co se snaží upozadit: subjekt kritika s jeho uměleckou vnímavostí, s jeho „intuicí a vírou“. S postupem času, zejména ve třicátých letech, je také čím dál tím zřejmější, že kritik, který dokázal napsal konkordantní kritiky raných děl bratří Čapků, přece jen ztrácí důvěrnější kontakt s novějším literárním vývojem, ukazuje se, že jakkoliv je otevřen širokému spektru hodnot a jakkoliv si sám zakládá na své vnímavosti pro ně, přece jen má určité limity, určité předsudky, které mu brání vůbec najít cestu k určitému typu tvorby, např. k poezii V. Holana. Tím se ukazuje ona subjektivní podmíněnost Ruttovy intuitivní kritiky a její objektivity (jakožto zaměření k předmětu). Je v tom také svého druhu generačním kritikem: vždy vnímavějším, otevřenějším k dílům svých vrstevníků, která rostou z podobného rozumění umění.

Druhou otevřenou otázkou je otázka charakteru hodnocení v literární kritice. Pokud F. Götz hovoří o kritickém soudu, myslí tím ono poměření literárního díla něčím vnějším (osobní vírou kritika, ideálem doby nebo generace), a právě toto mnohdy Ruttovým kritickým textům podle něho chybí. Oproti tomu Rutte, jak jsme viděli výše v polemice s Peroutkovým voláním po silných kritických osobnostech, rozlišuje hodnocení vycházející z vlastní „umělecké vůle“ díla, z autorské intence a vedle toho (nebo spíše za tím) onu konfrontaci díla s vírou samotného kritika. Je nesporné, jak už bylo řečeno, že je správné pozorování, že v Ruttových kritikách je složka hodnocení upozaděna ve jménu interpretační meditace. Avšak zároveň snaha odlišit hodnocení vycházející z „umělecké vůle“ posuzovaného díla, které má

¹²³ RUTTE, M. *Mohyly s vavřínem* (Praha: F. Borový, 1939), s. 7-8.

¹²⁴ TÝŽ. „Postavy a dílo“, *Národní listy* 18. 3. 1936, č. 77, s. 5.

směřovat k onomu ideálu kritické objektivitě (jsouc bezpečně založeno na porozumění dílu, na kritikově schopnosti „vnitřně reprodukovat a tlumočit“, ba víc: nemajíc s ním zřetelné hranice), a hodnocení ve smyslu poměření díla něčím vnějším vytváří v Ruttově kritickém díle stálé napětí. To naznačoval už přelom desátých a dvacátých let a ona nerovnoběžnost programové kritiky a recenzentské praxe, o níž byla řeč v dřívějším výkladu. V pozdějším kritikově vývoji, ve zřejmé souvislosti s opuštěním žánru programového eseje, se tato „nerovnoběžnost“ proměňuje v ono stálé napětí mezi úsilím o objektivitu a hodnocení dílu inherentní na jedné straně a vlastním kritikovým uměleckým ideálem a z něho zrozenými kritérii na straně druhé.

To je patrné zvláště na Ruttově recepci lyriky dvacátých a třicátých let: viděli jsme, že je stálým úsilím postavit vedle konkrétních textů jinou možnost poezie, spojit osvobozenou obraznost poetistů s hlasem lidské duše, korigovat ztichlou a k marnosti světa otevřenou poezii Halasovu nebo Zahradníčkovu poezií buřičskou, napájenou všemi hnutími širokého života. Charakteristické pro Rutteho kritické ustrojení je, že tento vlastní umělecký ideál téměř nikdy neintervenuje do interpretace, která se snaží být „objektivní“, loajální k autorské intenci a autorskému typu básníkovu. Je také patrné, jak zůstává Rutte kritikem pragmatistickým (jakkoliv jde o „spirituální pragmatismus“; JURČINOVÁ 1929: 114): svůj vlastní umělecký ideál a z něho odvozená kritéria nestaví jako normu, jako dogma; naopak dává se „poučovat životem“, jeho ideál není statický, nechává svá kritéria proměňovat se (srov. např. smířování s poetismem; „křehká“ poetická poezie vs. volání po poezii „naduté životem“), snaží se postihnout „hlas doby“ (odtud také titul sebrání kritik z druhé poloviny 20. let: *Doba a hlasy*) a vytušit, co doba žádá po básníkovu. Odtud také pramení častá forma jeho hodnocení uměleckého zjevu: kategorizace, komparace a uvedení do vztahů (konvergentních i divergentních) ke zjevům jiným (z toho možná také pramení nechuť posuzovat ve třicátých letech básnické prvotiny). Zde rovněž koření úsilí syntetizovat, postihnout tendence, vývojové ukazatele (už v roce 1923 v české části sborníku *Evropské básnictví a umění*, dále např. v *Legionářském almanachu 1923*¹²⁵, k desátému výročí republiky¹²⁶ ad.) – úsilí ovšem nepřilíší přesvědčivé a úspěšné.

Ruttův význam jako literárního kritika leží jinde než v jeho syntetizujících pokusech a v jeho snaze ukazovat vývojové směrnice české literatury, také jinde než v jeho snaze o kategorizaci uměleckých zjevů, vyjádřené mnohdy ad hoc termíny („naturalistický poetista“, „apokalyptický realismus“, „mystický realismus“, „zgotizovaný naturalismus“ atp.). Spočívá v jeho dialogu s dílem a jeho autorem, v jeho mnohdy až minuciózních, filozofujících (ale také často mnohomluvných) interpretacích, kterými se snaží dobrat smyslu díla, potažmo spatřit v něm „živou tvář“ člověka – tvůrce.

Klíčovým pojmem je v Ruttových interpretacích, jak jsme mohli pozorovat, *duše*. Obsah tohoto pojmu se v zásadě od počátku dvacátých let v Ruttových kritikách neproměňuje; stále je to pojem, kterým se pojmenovává život ve své nejvlastnější podobě – uvnitř člověka a který zároveň slouží k postizení onoho horizontu věčnosti, jež si musí člověk uvědomit, má-li být práv hovořit se svou současností a k ní. V tom není změny; avšak od let 1926-1927 začíná být pro Rutteho podstatné poznání, že lidská duše má dvě vrstvy (potažmo hovoří o dvou vrstvách

¹²⁵ TÝŽ. „České básnictví za války“, in *Legionářský almanach 1923* (Praha: Památník odboje, b. d.), s. 25-31.

¹²⁶ TÝŽ. „Česká poesie 1918-1928“, *Národní listy* 28. 10. 1928, č. 299, příl. s. 9.

života): vědomí a podvědomí. Přitom je přesvědčen, že skutečné umění vychází z onoho podzemí duše, je poháněno „vichrem z podvědoma“¹²⁷. Ještě v roce 1925, když formuloval podstatu poezie, napsal, že „poesie [...] musí nutně nahradit biologický rytmus skutečnosti rytmem ducha, ať již jasným rytmem jeho vědomí či magickým rytmem jeho podvědomí“.¹²⁸ Od konce dvacátých let byl již rytmus duše jediné rytmem jejího podvědomí, v něm se zjevuje jiná než logická, tj. lyrická, souvislost věcí, z něho pramení básnická obraznost, v něm se rodí onen duchovný rytmus. Psychoanalýza se zdá tedy Ruttemu „cestou k novému pochopení reality“.¹²⁹ V podvědomí hledá kritik zdroj skutečného, tzn. dionýského umění, a proto také stále bojuje proti racionalismu jako ohrožení umění, staví protiklad „Wille“ a „Dichtung“.

Ač recepce psychoanalytické teorie neproměnila Ruttovo myšlení o literatuře v zásadních rysech, výrazně je obohatila. Vedla jej dokonce k potřebě reinterpretovat Weinerovy *Lítice*: proti kritice z roku 1918 (knižně 1919 v *Novém světě*) se kritik v roce 1929¹³⁰ (knižně téhož roku v *Době a hlasech*) nesoustředí na obraz války, ale na samu „psychologickou metodu“, neboť autor „předjal v ní leccos z freudianismu“ – a to je mu důvodem nové interpretace. Zatímco v roce 1918 vytyčil jako klíčový motiv próz motiv dvojnictví a motiv rozpolcení *vědomí*, v roce 1929 ztotožnil vnitřního dvojníka Weinerových povídek s podvědomem a sebe-hledání hrdinů próz vyložil přímo jako „postup psychoanalytický“.

Vzdor recepci freudismu se Ruttovy interpretační eseje posunují od dvacátých let výrazně v podstatě k tradiční výrazové estetice. Duchovědný základ Ruttova myšlení není poučením z role podvědomí v umělecké tvorbě nijak narušen. Horizontem jeho myšlení o literatuře je duše člověka – tvůrce, k ní směřuje veškeré interpretační úsilí. Literární dílo je tak pochopeno jako *výraz* této duše, jako vykoupení a naplnění jejího *osudu*.¹³¹ Hovoře o duši, hovoří Rutte často o tomto básnickém (lyrickém) osudu duše: je mu něčím, co je nezměnitelné, a co tak vytváří sám charakter tvůrce a determinuje jeho dílo, je to to iracionální, nepochopitelné, co je za dílem a v něm. „Zdá se, že básník, alespoň básník rodem, nese v sobě od počátku svůj osud, svou vlastní melodii, jež je předznamenána jeho obrazností a temperamentem.“¹³² Každá vzpoura proti vlastnímu básnickému osudu je proto marná,¹³³ úkolem básníka naopak je proměnit jej v umělecké dílo („vykoupit“ či „naplnit“ jej), přepodstatnit jej v uměleckou formu: přetavit jej ve slovo. Tady právě koření Ruttova polemika s poetismem: slovo je u něho myslitelné toliko jako výraz duše, jako zhmotnění jejího lyrického osudu, nikdy jako „prázdná“, libovolná forma. V tomto smyslu také mluví o odpovědnosti umělce: nechápe ji jako odpovědnost vůči společnosti, ale vůči vlastnímu osudu, který je také posláním, jako povinnost umělce dostát mu, položit na horizontu věčnosti

¹²⁷ TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 174.

¹²⁸ TÝŽ. „Básně a básnická osobnost“; *Národní listy* 12. 6. 1925, č. 161, s. 1-2.

¹²⁹ TÝŽ. „Rehabilitace individualismu“; *Národní listy* 12. 1. 1930, č. 11, s. 9.

¹³⁰ TÝŽ. „Zapomenutá kniha“; *Národní listy* 1. 2. 1929, č. 32, s. 9. TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 159-170. (pod tit. Kniha znovu nalezená)

¹³¹ TÝŽ. *Mohyly s vavřínem*, op. cit., s. 7.

¹³² TÝŽ. „Dykova ‚Devátá vlna‘“; *Národní listy* 28. 9. 1930, č. 267, s. 10.

¹³³ Nad Šrámkovým *Tělem* říká kritik: „ukazuje nám, jak marně se Šrámek vzpouzí proti svému životnímu údělu a jak nadarmo zápasí s tím, co je podstatou jeho básnické osobnosti“. Viz RUTTE, M. „Fráňa Šrámek“; *Cesta* 9, 1927, s. 270-273.

otázky skryté ve vlastní duši. Mrtvé je umění, které je pouze vykonstruováno ze slov,¹³⁴ je jen nezávaznou hrou; živé je umění, kde je slovo „neseno vášnivým vnitřním proudem“, kde je „podstatou duše“.¹³⁵

V tomto smyslu splývá (jak jsme viděli na uvedeném citátu) lyrický osud básníka s „lyrickou melodií“ jeho díla (totéž vyjadřují pojmy „duchová atmosféra“, „duchový rytmus“ apod.). Melodie je pojem, který se velmi úzce přimyká k Šaldově pojetí stylu, je to onen průmět tvůrčí duše básníka do artefaktu; odkazuje nejen k pojmu stylu v jeho jazykovědném významu, ale k celému jedinečnému způsobu procesu tvorby, k tomu, jak všechno jsoucno je v tomto procesu promítnuto jediným ohniskem tvůrčí duše a jejího osudu, jak reálné souvislosti a rytmus světa jsou nahrazeny souvislostmi lyrickými a jedinečným rytmem básnické duše. O tomto procesu tvorby, předpodstatňování prožitků a citů a poznání v uměleckou formu, jež se tak stává také „tlumočnickem nekonečna“,¹³⁶ někdy také hovoří Rutte jako o „osudné krystalizaci“.¹³⁷

Soustředění interpreta na nezměnitelné ustrojení básníka (na jeho „osud“) spolu s poučením psychoanalýzou vede někdy ovšem zároveň ke zplošťování interpretace literárního díla na jakési zhmotnění podvědomých komplexů, k tomu, že všechna díla jsou nepřiliš šťastně převáděna na jeden jmenovatel. U Weinera objevuje Rutte „komplex nevědomé viny“ prostupující celým dílem, u Weisse podobně funguje „komplex hrůzy“, básnickou tvorbu mladé generace také často vykládá skrze „podvědomý pocit nicoty“¹³⁸; u Máchy spatřuje „prazážitek“ rozporu přírody a člověka, Nerudovu poezii interpretuje prostřednictvím jejího „základního tónu“ – zápasu s osamělostí, Hlaváčkovu naopak komplexem „bezmocnosti nenávisti a lásky“, u bratří Čapků hledá „spodní intonaci“ všech jejich prací v „hoři z rozumu“.¹³⁹ U Hostovského jsou to citové komplexy ghettové¹⁴⁰ a tak podobně.

Takto ustrojený kritik se nutně srážel s dogmatickou kritikou, ať marxistickou (B. Václavek), ať katolickou (J. Durych), jež v zájmu vlastní pravdy páchá na tvůrčích kritické násilí. Ale stejně nutně se ve třicátých letech sráží se strukturalismem a formalismem: zdá se mu, že vytrhují literární dílo z jeho životních souvislostí a přesunují jej „do jakési hermeticky uzavřené laboratoře“. Podle Rutteho „nelze odlučovati formu od obsahu a obsah od lidské osobnosti“¹⁴¹ – a to právě strukturalismus činí, pokud zapomíná, že v uměleckém díle je cele obsažena duše jeho tvůrce, že je tu ono tvůrčí tajemství. Tomuto „nehmatatelnému“ není podle Rutteho strukturalismus se svými racionalistickými metodami práv. „Proto nesouhlasím s formalisty, kteří jsou přesvědčeni, že umělecké dílo, jakmile bylo dotvořeno, jest jako jablko, jež odpadlo od stromu, a že není třeba mluvit o stromu, jde-li nám o jeho plod. Věřím naopak, že v umění, jako v celé organické i lidské přírodě, vše je v neustálé tajemné

¹³⁴ RUTTE, M. „Dvě lyrické sbírky“; *Národní listy* 3. 5. 1931, č. 122, s. 10.

¹³⁵ TÝŽ. „Na počátku bylo Slovo“; *Národní listy* 15. 3. 1931, č. 74, s. 10.

¹³⁶ TÝŽ. „Rozhovor o poesii, jejím poslání a podstatě“; *Národní listy* 20. 3. 1935, č. 79, s. 4.

¹³⁷ TÝŽ. „Básnická fráze a básnické slovo“; *Národní listy* 16. 10. 1935, č. 284, s. 5.

¹³⁸ TÝŽ. *Doba a hlasy*, op. cit., s. 167, 173, 190.

¹³⁹ TÝŽ. *Mohyly s vavřínem*, op. cit., s. 15, 32, 40, 173.

¹⁴⁰ TÝŽ. „Ghetto v něm“; *Národní listy* 14. 11. 1934, č. 314, s. 5.

¹⁴¹ TÝŽ. „Postavy a dílo“; op. cit.

souvislosti a že v jablku jsou obsaženy i kořeny stromu, zapuštěné pevně do rodné země, i jeho koruna, zdvíhající se k nebi, i čas, jenž utkvěl na jeho květech a proměnil je v dužinu.¹⁴²

(3.3.) Příмым antipodem Miroslava Rutteho je svým kritickým dílem stojícím na okraji novinářské práce **FERDINAND PEROUTKA**. Proti esejistovi stále hledajícímu iracionální tajemství umění je to racionalista věřící v ničím neomezenou moc rozumu. Proti kritikovi inspirovanému freudismem je to žurnalista, který psychoanalýzu ani v nejmenším neuznával, vzpíraje se tomu, že by lidský život mohl být řízen i něčím jiným než jasným vědomím (srov. KOSATÍK 2003: 204-216). Proti recenzentovi, který se snažil sledovat vývojový rytmus české literatury, kritik příležitostný a výběrový, který si volí ke svým zamyšlením jen takové literární problémy, které pociťuje jako zvlášť naléhavé, který vystupuje, aby potíral nezdravou tendenci nebo módu, škodlivou myšlenku nebo nebezpečnou iluzi, anebo naopak aby bránil princip nebo autora, jimž je křivděno. A především proti kritikovi otevřenému všem hodnotám, stavějícímu vždy nad singulární pravdu polyfonii života, kritik stojící pokaždé proti něčemu nebo za něčím, pronášející svá závazná „ano“ a „ne“.

Tribunou Peroutky jako komentátora věcí literárních byla v letech 1924-1939 *Přítomnost*, především zde vedl boj proti duchu chaosu dotírajícímu „na jednotu osobnosti, na vládu rozumu a na pevnost institucí“ a „proti některým literárním zlozvykům, které stejně rozkládaly styl a formu, jako některá duchovní proudění rozkládala osobnost“.¹⁴³ Tak sám v únoru 1939 pojmenoval charakter svého kritického snažení v předmluvě k souboru svých literárněkritických textů *Osobnost, chaos a zlozvyky*.

Viděli jsme, že od konce desátých let buduje Peroutka své kritické dílo nad pojmy skutečnosti a realismu. Proto je pro něj důležité v druhé polovině dvacátých let sám pojem realismu ohledávat, vymezovat jeho význam a jeho místo v lidském myšlení a literární tvorbě. Ukazuje se, že Peroutka chápe realismus podobně jako jeho generační druhové ne jako literární směr, ale jako určitý typ přístupu ke světu. K tomu poukazuje několik textů z druhé poloviny 20. let (některé z nich pak byly přetištěny v *Ano a ne*), které se snaží zvážit přínos některých osobností, dobrat se k jejich životní filozofii a prozkoumat její užitečnost pro člověka současnosti. Všechny tyto texty se nakonec tak nebo tak vracejí k otázce realismu. Přitom je charakteristické, že ačkoliv objekty jeho zkoumání jsou spisovatelé, Peroutka je zkoumá předně jako filozofy. Spisovatel tedy zůstává pro Peroutku především myslitelem, jenž má moc svými myšlenkami, svým dílem ovlivňovat, vést.

Pro Peroutkovo chápání realismu (jakož i pro pochopení jeho vlastního myšlenkového vývoje) jsou důležité předně eseje věnované J. W. Goethovi a F. Nietzscheovi. K oběma těmto myslitelům přistupuje ovšem značně výběrově: apriorně odmítá devadesát procent Nietzscheova díla, stejně tak odbývá Goethovo mladistvé období („ačkoliv je to od Goetha, je to velmi negoethovské“).¹⁴⁴ Goethe je vždy Peroutkovým učitelem realismu; vrací-li se k jeho osobnosti, ať za první republiky, ať v poúnorovém exilu, vždy tak činí tehdy, chce-li připomenout důležitost skutečnosti pro lidské myšlení i pro literaturu. Ovšem, moderní doba

¹⁴² TÝŽ. *Mohyly s vavřínem*, op. cit., s. 8.

¹⁴³ PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlozvyky*, op. cit., s. 7.

¹⁴⁴ TÝŽ. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 54. Stať *Moderní doba a prospěch z Goetha* vyšla původně v *Přítomnosti* (*Přítomnost* 4, 1927, s. 545-547, 563-566.), knižně přeprac. v *Ano a ne* (na s. 7-30).

nemá žádný prospěch z Goetha jako politika a stejně tak z Goetha jako spisovatele, jeho knihy totiž „vypadají někdy tak zažloutle i v nejnovějším vydání“.¹⁴⁵ Peroutka dokonce nezapomene sdělit čtenáři, že by je již nikdy nechtěl číst znovu, že jsou „k užívání“.¹⁴⁶ Co z Goetha podle kritika žije a nebude nikdy překonáno, je jeho kladný vztah ke skutečnosti. Lpí totiž na věcech tohoto světa, a tyto věci – tvrdí Peroutka – jsou důležitější než honba za tvarovými experimenty. Podle Peroutky má Goethe zrak, jenž je „pln barev, tvarů, předmětů“¹⁴⁷, zakládá svou práci na důkladné znalosti skutečnosti, drobných věcí, jež jiní tak snadno pomíjejí bez zájmu. Popisuje vždy skutečnost tak, jak je, v její plnosti, do všech podrobností, „jako by byl pevně přesvědčen, že to, co je pravda, nemůže nudit“. Peroutkuv obdiv k pozornosti, již Goethe věnuje skutečnosti, vrcholí v přesvědčení, že „příroda by sama o sobě asi psala goethovským způsobem“.¹⁴⁸ V tom všem je Goethe učitelem pro spisovatele, učitelem, u něhož by všichni spisovatelé měli brát povinné lekce z pohledu na svět a z úcty ke skutečnosti, učitelem, jenž daleko více naučí technice pozorování a způsobu nazírání na skutečnost, jež nás obklopuje, než hotovým názorům.

Na druhé straně nezastírá Peroutka určité vady Goethova realismu. Především je to jeho setrvávání na vnější skutečnosti, někdy záliba v popisování „druhé přírody“, jakási osvícenská intelektuálština. A zde leží pro Peroutku význam Nietzsche. Měl-li Goethe zrak plný barev a tvarů, měl naopak Nietzsche „nejbystřejší čich svého století“.¹⁴⁹ Spokojoval-li se Goethe s pozorováním a popisováním přírody, nejcennější devizou Nietzsche je to, jak se zahloubal do lidské duše. Lpí-li Goethe někdy až příliš na podrobnostech vnější reality, pak Nietzsche je nad skutečnost povznesen, což mu umožňuje nacházet dosud neviděné. Goetha a Nietzsche pojímá tedy Peroutka komplementárně.

Tedy je F. Nietzsche hlavně psychologem, v jeho díle „je aspoň naznačeno všechno, co po něm přinesla celá moderní psychologie!“¹⁵⁰ Jeho psychologie je přitom pragmatická, nahrazuje staré pravdy pravdami novými, pragmatickými, jež jsou triumfem lidské vůle.¹⁵¹ Nietzsche se tak stává nejen po Goethovi učitelem realismu v tom smyslu, že jej doplňuje o zkoumání lidské duše, ale především učitelem pragmatismu. Nad Nietzscheovou filozofií se tak Peroutkovi vrací (ve spojení realismu a pragmatismu) onen svár mezi bezútěšným realismem a kamarádstvím ke světu, mezi pravdivostí a užitečností, který jej už na počátku decennia přivedl od ruské literatury k literatuře anglické.¹⁵² Jakkoliv tedy Nietzscheovi chybí

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 47.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 55.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 58.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 60.

¹⁴⁹ PEROUTKA, F. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 183. Stať *Nikoliv nepřítel* vycházela původně časopisecky (*Přítomnost* 7, 1930, s. 517-518, 535-537, 550-551, 583-584, 630-632, 649-651). Knižně vyšla přeprac. v souboru *Ano a ne* (na s. 109-151).

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 190.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 198-201.

¹⁵² Nad problémem bezvýhodnosti pohledu na realitu v klasické ruské literatuře se v téže době Peroutka znovu zamyslel ve dvou textech: ve „filozofickém“ portrétu L. N. Tolstého, kde se snažil ukázat, že přes jeho talent k pozorování skutečnosti Tolstému chybí „laskavý a kamarádský duch“ (viz PEROUTKA, F. „Osmnáct let po Tolstém“; *Přítomnost* 5, 1928, s. 530-533. Knižně v *Ano a ne* pod titulem *Zanedlouho po Tolstém*). Konfrontaci ruské a anglické literatury se pak znovu věnoval v roce 1929 ve stati *O duchu dvou literatur* (*Přítomnost* 6, 1929, s. 549-550, 584-585; v pozmeněné podobě vyšla pod názvem *O duchu tří literatur* v souboru *Osobnost, chaos a*

jakýkoliv oportunismus vůči skutečnosti,¹⁵³ je učitelem realismu nejen pozorností k hnutím ducha, ale také v tom, že učí životnímu optimismu. Proti všemu nebezpečí pesimismu a dekadence staví Peroutka Nietzsche jako vyznavače života, jako opravdového vitalistu. „Kdyby všechno ostatní, co Nietzsche myslil, byl omyl, vždy vděčně půjdeme se hřáti k tomuto ohni života.“¹⁵⁴

Dovrшитelem Nietzscheova boje proti nihilismu a dekadenci, ale zároveň Goethovým pokračovatelem ve smyslu pozornosti ke skutečnosti je pro Peroutku G. K. Chesterton, „filozof půvabné demokracie“¹⁵⁵. V jeho dílech plane nietzschovský „oheň života“ a zároveň se vyznačuje goethovskou „citlivou svědomitostí vůči faktům“.¹⁵⁶ Chesterton je tvůrcem nové filozofie, filozofie člověka, filozofie optimistické. Zde můžeme pozorovat generační pojetí optimismu, jenž nepopírá zla života a lidské utrpení, ale zároveň miluje svět v jeho celosti, i když je zlý, i když je dobrý. Peroutka přijímá Chestertonův název tohoto nového optimismus – *patriotismus* a přímo vyznává, že tím Chesterton vystihl i city, které ke světu a životu chová on sám.

V pozadí patriotismu je uvědomění si lidské nedokonalosti, jež je podmínkou literatury o člověku a pro člověka. Tomuto člověku je zde rozuměno jako onomu téměř erbovnímu čapkovskému i peroutkovskému „obyčejnému člověku“;¹⁵⁷ jím se překonává nietzschovské pohrdání člověkem a jeho vize nadčlověka. Peroutka sleduje rodokmen obyčejného člověka až k Chauserovi a Shakespearovi, považuje jej za sám základ demokracie („buď se demokracie vyrovná s obyčejným člověkem, nebo demokracie nebude“)¹⁵⁸ a nad Chestertonovým dílem typicky pro své pedagogické pojetí literatury vyzvedává, jak vychovává „obyčejného člověka“ k pozitivnímu pohledu na svět, jak v něm pěstuje „nervy a duši, které reagují na život radostně“.¹⁵⁹ Zde také, v tomto ocenění „obyčejného člověka“, koření Peroutkovo provokativní přihlášení se ke Kondelíkovi.

Pátým učitelem realismu (vedle Goetha, Nietzsche, Chestertona a ruské klasické literatury) je pro Peroutku K. Havlíček; přitom představuje inspiraci z těchto všech nejsilnější, stále se navracející (až do sedmdesátých let). Je to způsobeno především tím, že na rozdíl od nich je ukotven v české realitě. Havlíček u Peroutky je tedy především výsostný realista stejně jako Goethe; na rozdíl od něho je však také učitelem realismu politického. Z toho potom vyplývají i charakteristiky ostatní: je relativista (a vlastně předchůdce pragmatismu),

zlozvyky [na s. 21-30]), kde opět konfrontoval „krutou pravdu“, z níž není úniku, a „pozitivní rozmarnost“, optimismus a opět se postavil na stranu anglické literatury proti ruské.

¹⁵³ PEROUTKA, F. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 187.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 198.

¹⁵⁵ PEROUTKA, F. „Filosof půvabné demokracie“, *Přítomnost* 1, 1924, s. 97-99.

¹⁵⁶ TÝŽ. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 166, 169.

¹⁵⁷ Literatura, která se soustředí jako na svůj předmět i jako na svého recipienta na „obyčejného člověka“, se ovšem stává snadným cílem posměšků jako literatura pro měšťáky (viz ŠALDA, F. X. „Umělecká tvorba a stát“, *Šaldův zápisník* 9, 1936/37, s. 42) nebo pro „podučitelský parter“ (viz FUČÍK, B. *Setkávání a míjení* [Praha: Melantrich, 1995], s. 268.)

¹⁵⁸ PEROUTKA, F. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 181. Stať *Čím je nám Chesterton* vyšla původně časopisecky (*Přítomnost* 3, 1926, s. 609-612, 634-639, 662-665, 678-682), přeprac. v *Ano a ne* (na s. 199-258).

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 149. Podle Peroutky rozhodují o tom, zda člověk prožívá život pesimisticky nebo optimisticky, nervy. Zjemnělé a neotužilé nervy dělají z člověka pesimistu. Dekadenti, aby unikli tomuto tísnivému pocitu, své nervy vydraždí a unikají tak ze strastí života.

utilitarista, oportunist a přítom muž. Havlíčkův realismus je podle Peroutky výsledkem odmítnutí německé idealistické filozofie jako planého filozofování do větru, „žádá si myšlení, které se zakládá na zkušenosti“.¹⁶⁰ Peroutka zejména vysoko vyzdvihuje Havlíčkovu zásadu „jdi a viz“ jako nezbytnou podmínku autentického postoje k životu, jehož ostatně jsou politika a literatura pouhou součástí. Nebyl géniem, který přináší něco nového,¹⁶¹ jeho názory nejsou ani nové ani originální, ale byl spíš géniem zdravého průměru. Je měšťákem, jak má být.¹⁶² A pro měšťáka (tedy pro „obyčejného člověka“) Havlíček píše své novinové články i svou satiru, v jeho jméně dělá svou politiku. Jeho jazyk je prostý, bez příkras, srozumitelný jak prostému člověku, tak učenci. Při tom všem je především muž. To znamená, že přebíral za všechny své názory plnou odpovědnost, že nepropadal literátské hysterii, šel vždy přesně za svým cílem a mířil přímo ke skutečnosti.

Peroutkovy filozofické eseje o literátech ukazují, jak se pokouší ve shodě se svými generačními vrstevníky Čapkem a Kodíčkem hledat realismus jiný, než jak jej znají dějiny literatury 19. století: realismus nijak neomezený časově, formálně či filozoficky. Hledá poučení o něm od klasicismu Goethova po „*poctivá novotářská hnutí*“¹⁶³, od řádného měšťáka Havlíčka po aristokratického Nietzsche. Říká přímo: „nemůžeme už být puritány realismu,“¹⁶⁴ tedy realismus musí být založen jinak než literární škola, musí být něčím jiným než metodou nebo směrem. Peroutkův realismus je tedy konstruován jinak než estetická norma nebo filozofická metoda: je to jev v podstatě psychologický. S tím souvisí to, že realismus Peroutka nevztahuje toliko k umění, ale stejně tak k politice a ke každodenní životní praxi. Jeho podstatou není nic jiného než „své poznání života“, neustálé napojení na skutečnosti světa, potřeba poznávat a pozorovat, psát „pravdu“.

Jakkoliv Peroutka občas obsah pojmu „skutečnost“ rozmlžuje, jakkoliv mívá tendenci klást jej poněkud povrchně jako protiklad k „vymyšlenostem“, chápe realitu stejně jako Kodíček nebo Čapek: jako hmotné i nehmotné, dané jedině skrze osobní poznání, prožití individuem (srov. FIDELIUS 2000: 190). Tento důraz na osobní odpovědnost poznávání je u Peroutky často podáván v kategorii mužnosti, sdílené s Kodíčkem; příkladně v eseji o Havlíčkovi je právě mužnost vyložena jako to, co směřuje Havlíčka neúchylně ke skutečnosti a co zároveň zaručuje praktickou odpovědnost poznávajícího. Tedy realismus záleží v poznávajícím, v jeho psychickém ustrojení. V generačním zamyšlení z roku 1931, které jsme citovali již dříve, rozlišil Peroutka lidi do dvou psychických typů: klasického a romantického. A zatímco klasickému typu připisuje „životní realismus“, typu romantickému únik „před vážností a realitou“.¹⁶⁵ Mužnost a klasičnost jsou dva způsoby, jak pojmenovat ustrojenost subjektu pro odpovědné poznávání skutečnosti a také jak je svázat s racionalitou, poněvadž klasický typ (a mužnost) je vyložen jako typ racionální, zakládající si na „zdravém rozumu“. Realismus je tedy u Peroutky psychologizací skrze kategorie mužnosti a klasičnosti

¹⁶⁰ PEROUTKA, F. *Ano a ne* (Praha: F. Borový, 1932), s. 41. Stať *Jaký byl Havlíček* vyšla původně v *Přítomnosti* (8, 1931, s. 497-498, 526-527, 532-534, 549-550, 564-566, 582-586).

¹⁶¹ Tamtéž, s. 59.

¹⁶² Tamtéž, s. 60.

¹⁶³ PEROUTKA, F. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 46. (Stať *Sluší-li se býti realistou* vyšla původně v *Přítomnosti* [4, 1927, s. 7-9]; přeprac. v knize *Osobnost, chaos a zlovyky* na s. 31-38.) Kurziva M.T.

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 43.

¹⁶⁵ PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlovyky*, op. cit., s. 12.

posunut z pozice umělecké metody k životní praxi a zároveň je téměř ztotožněn s rozumovým poznáváním světa (čímž už se zřetelně rozchází s Čapkovým „pietním“ realismem, byť i Peroutka se dovolává Ch. L. Philippa¹⁶⁶ a významu citu – ovšem citu, jenž je „mužně“ v souladu s rozumem), s poznáváním, které si je nadto vědomo svých praktických efektů (mužnost jako odpovědnost).

Tak právě ohledávání realismu ve dvacátých letech a jeho obhajoba proti avantgardnímu výsměchu přivádí Peroutku na sklonku desetiletí také do pozice obhájce vlastní generace a vyhraňuje jej v generačního kritika, ovšem jiného typu než byl Rutte. Vedle analytika generačního uměleckého osudu je Peroutka je hlavně generačním apologetou, který za jeden ze svých hlavních úkolů bere obranu díla Karla Čapka, ale je také ochráncem čistoty generace, z níž „vylučuje“ ty, kteří jsou příliš romantiky a nekonvenují civilnímu a realistickému obrazu pokolení.¹⁶⁷

Čapek se Peroutkovi (stejně jako Kodíčkoví) stává na přelomu desetiletí jakousi generační ikonou, symbolem všeho, co tato generace dokázala a co dělá pro společnost. Peroutka dokonce plánoval ve třicátých letech napsat monografii o Čapkoví.¹⁶⁸ K myšlence se vrátil znova bezprostředně po Čapkově smrti na přelomu let 1938/39¹⁶⁹ a opět po druhé světové válce, kdy myslel, že zanechá žurnalistiky. Ještě v předposlední den pobytu v Buchenwaldu začal práci skicovat¹⁷⁰, ale ani tentokrát ani jindy ji nedopsal.

Jako kritik si nebyl Peroutka schopen od Čapka a od jeho díla vytvořit kritický odstup, všechny texty Čapkoví věnované mají charakter obranný a vyznavačský, a to v nezměněné podobě od roku 1929 až do prosince 1977, kdy ukončil své dílo esejem *Jakýsi to epilog ke Karlu Čapkoví*. Ostatně sám to vyznal v 60. letech ve svých vzpomínkových rozhovorech s Jiřím Kárnetem: „[...] na Čapka – spisovatele se mi nechce myslet velmi kriticky.“¹⁷¹

Nejtypičtější ukázkou Peroutkovy reflexe Čapkovy díla je už recenze *Povídek z jedné kapsy*, jež není ničím jiným než panegyrikem na Karla Čapka, který „bývá bezvadný. [...] Vybere-li si nějaké téma, můžete být jisti, že je vypracuje tak, že si zaslouží všechna pochvalná uznání a všechny ceny, jež budou vypsány. Stylová dokonalost a vytríbenost, jaké nemá žádný ze současných českých autorů (a myslím, že jen jeden dva světoví); děj, do kterého neskanula ani kapka naivnosti; nejdokonalejší mozek, jaký kdy měl český spisovatel [...]. Sečteme-li všechny tyto Čapkovy vlastnosti, vyniká z české literatury jako kopec z roviny. Jsou u nás spisovatelé – řekněme Vančura nebo Šalda –, kteří připomínají slepé titány. Karel Čapek má deset očí. Zabloudění je vyloučeno.“¹⁷²

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 46.

¹⁶⁷ PEROUTKA, F. „Různé výzvy k Hilarovi“; *Přítomnost* 2, 1925, s. 801.

¹⁶⁸ Karel Čapek odmítá 16. února 1936 v dopise Š. Ježovi návrh, že by Jež napsal o něm knihu. „Kdybych měl volit, přál bych si nejspíš, aby o mně psal Ferdinand Peroutka, který to už dávno slíbil; ale pokud nebude hotov s Budováním státu, tak to určitě nebude psát.“ (Viz ČAPEK, K. *Korespondence II* (Praha: ČS, 1993), s. 518.)

¹⁶⁹ SCHEINPFLUGOVÁ, O. *Byla jsem na světě* (Praha: MF 1994), s. 243.

¹⁷⁰ Deníkový záznam z 15. května 1945: „Začal sepisovat materiál o Karlu Čapkoví.“ Viz PEROUTKA, F. *Deníky, dopisy, vzpomínky* (Praha: NLN, 1995), s. 29.

¹⁷¹ PEROUTKA, F. *Deníky, dopisy, vzpomínky*, op. cit., s. 115.

¹⁷² TÝŽ. „Karel Čapek mezi detektivy“; op. cit., s. 90-91. Na Peroutkovu oslavu Čapkovy génia reagoval Šalda epigramem: „Máš deset očí, / genia, vtip, vkus, slávu, um / a pracuješ strašlivě do hloubky... / Jen to mi řekni, / ať nejsem ťululum: / Nač je ti ještě třeba - Peroutky?“ [nepodepsáno:] „Karel Čapek mezi detektivy“; *Šaldův zápisník* 1, 1928/29, s. 200. Je možné, že právě nafouknutí Čapkovy dokonalosti také vyhrotilo nezvykle

Peroutkovo zvážení *Povídek z jedné kapsy* ukazuje onu přímo programovou nekritičnost všech Peroutkových článků o Čapkovi. V citovaném rozhovoru s J. Kárnetem si Peroutka uvědomuje, že Čapek „má v sobě určité omezení“¹⁷³, nicméně v celé plejádě jeho článků na čapkovské téma výčet a rozbor těchto slabých míst Čapkova spisovatelského talentu zcela absentuje. Dokonce, třebaže *Bílou nemoc* považoval soukromě za hru „příliš propagandistickou“¹⁷⁴, veřejně ji hájil proti jejím kritikům.¹⁷⁵

Peroutka reflektuje Čapkovo dílo často s pomocí určitých emblémů, které se pak opakují v jeho textech až do 70. let, stejně jako se opakují příměry, věty, ba i odstavce; stále se navracející motivy utvrzují myšlenková schémata, která si o Karlu Čapkovi Peroutka vybuďoval a která jsou především obhajobou vysmívaného, a přece neporazitelného realismu.

Prvním emblémem je Čapkova zahrádka. Nenávist a posměch, jichž se dostává Čapkově zahrádce z mnohých stran, je vyložena jako nenávist romantismu k realitě. Čapkova zahrádka je totiž Peroutkovi právě symbolem reality, která se mu zdá vysmívána. Tak jako stojí Karel Čapek skloněn nad svou zahrádkou, tak se má sklánět spisovatel ke skutečnosti. Tak jako je Čapkova zahrádka místem klidu a poctivé práce, tak je pro spisovatele skutečnost přístavem v bouři myšlenkových zmatků, mód a v chaosu absolutních pravd.

Karel Čapek na zahrádce ovšem není idylík ani naiva, „sedí u vrátek své zahrádky nikoliv jako muž, který se z ní nikdy nevzdálil, nýbrž jako Odysseus po návratu“.¹⁷⁶ To je druhý Peroutkův emblém: Čapek jako navrátilší se Odysseus, jako člověk, který hleděl do tváře Medusiny. Peroutka tady představuje Čapka jako toho, kdo poznal všechny strážně světa, protřpěl všechny boly moderní doby, a jimi posílen a zocelen uchýlil se k (malým) věcem, k jejich jistotě. Říká-li Peroutka, že Čapek „vyšel spíše z francouzské dekadence“,¹⁷⁷ říká tím, že ani on nebyl imunní proti romantismu a literárním módám, ale zmohl a překonal je. Proto *Odysseus navrátilší se*: navrátilší se od estétské pózy ke skutečnosti, od romantismu k realismu. To je představa, která proniká do textů všech generačních kritiků: tato generace prošla dekadencí, prožila mal de siècle, a zmodřelá se vrátila k věcem, k realitě, přísála se k životu. Její realismus tedy není chudoba, ale bohatství, je to nejvyšší umění.¹⁷⁸

Třetí emblém, o němž je třeba promluvit, se objevuje v Peroutkových textech až po Čapkově smrti. Je vyjádřen slovy, která Peroutka vzpomněl v řeči nad Čapkovou rakví: „spravit Ferdovi lampičku u postele“.¹⁷⁹ Tento emblém se jeví jako určující v Peroutkových čapkovských článcích za druhé republiky, ba lze říci, že v této době redukoval Peroutka Čapkův zjev na tento jeden rys. Je to jeho čínorodost, činný optimismus, tedy onen podstatný

negativní reakci na *Povídky z jedné kapsy* u M. Rutteho.

¹⁷³ PEROUTKA, F. *Deníky, dopisy, vzpomínky*, op. cit., s. 115.

¹⁷⁴ FIRT, J. *op. cit.*, s. 253.

¹⁷⁵ PEROUTKA, F. „Autor stojí před svými kritiky“; *Přítomnost* 14, 1937, s. 167-171.

¹⁷⁶ TÝŽ. *Osobnost, chaos a zlozvyky*, op. cit., s. 142.

¹⁷⁷ TÝŽ. *O věcech obecných* (Praha: MF, 1992), s. 148. (Stať *Vysvětlení směru*, 1931)

¹⁷⁸ Kriticky se tohoto interpretačního schématu dotkl v recenzi knihy *Osobnost, chaos a zlozvyky* Václav Černý: „Naznačovat, že básník si určitých ‚tragičtějších možností myšlenky‘ všimnat už nemusí proto, že má jejich tragiku ve vlastním životě už za sebou, znamená stěžít více než obratnou výmluvu: neběží tu přece o úplnost jeho života, ale o úplnost jeho díla.“ (Viz ČERNÝ, V. „Ferdinand Peroutka: Osobnost, chaos a zlozvyky“; *Kritický měsíčník* 2, 1939, s. 145-149, též in idem *Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon, 1992), s. 146-149. Citát na s. 148.)

¹⁷⁹ PEROUTKA, F. „[řeč nad rakví Karla Čapka]“; *Lidové noviny* 30. prosince 1938, č. 656, s. 2. Slova „spravit Ferdovi lampičku u postele“ byla napsána na lístku, který se našel u Čapkova úmrtního lože.

rys realismu, který na počátku 20. let přivedl Peroutku od ruské literatury k anglické. Čapek je tady pozitivní duch, trpělivý se světem, třeba po malých kouscích, ale přece mu chce pomáhat, budovat ho, zlepšovat; „vždy chtěl stát blízko těm, kteří budují, a pomáhati jim.“¹⁸⁰ Zde jde o obhajobu aktivního realismu, o obhajobu budování, které se v době napsání oněch slov zdálo tak zbytečné a zmarněné; a přece marné nebylo, protože budovat je vždy víc než bořit (tak také čte Peroutka Čapkovy utopie). V nekrologu v *Přítomnosti* se v této souvislosti Peroutkovi vrací obraz Čapkovy zahrádky jako synekdochy světa: „Takto budu na Tebe do své vlastní smrti myslit, milý, milý příteli, jak stojíš s nachýlenou hlavou a přemýšlíš, co by se ještě dalo udělat, v Tvé zahradě, v Tvém národě.“¹⁸¹

Tak jako je podle kritika Karel Čapek pronásledován pro svůj realismus, tak jiný příslušník jeho generace, Karel Poláček, je pro něj přehlížen a podceňován. Peroutka se nad Poláčkem zamyslel při *Mužích v offsidu* a interpretoval jej přirozeně jako realistu: „Uprostřed literatury, která se vyznačuje papírovostí, má Poláček vzácnou hřivnu: živý poměr ke skutečnému životu a takový pozorovací talent, že by se z něho mohlo uživit deset jiných.“¹⁸² Zatímco Čapek je reprezentativní postava generace, je „bezvadný“, Poláček je svérázný samorost, chybí mu zatím zvládnutí psychologie individua, jakož i odpoutání od žurnalismu, musí si tedy ještě „uložit požadavky stylu“.¹⁸³ Oba však demonstrují typické rysy své generace: příklon k realitě světa a pohrdání estétstvím.

Ohledávání realismu a významu skutečnosti v umění v pozitivním smyslu má svůj rub v Peroutkově literární publicistice v pronásledování takové literatury, která od skutečnosti utíká. A tak stejně jako pranýřuje romantiky v politickém životě, ať kramářovské panslavisty, ať kavárenské revolucionáře a komunisty z naivismu, ať Štefánika, tak pronásleduje domnělé romantiky rovněž v literatuře. Romantismus je pro Peroutku nebezpečím pro zdravý vývoj literatury a pro její lidské působení. Kdežto Ruttovo tušení romantismu jako skryté tváře české literatury je tušením pozitivních vývojových pohybů vedoucích k překonání racionalismu, materialismu a jeho mechanismu a k znovunalezení lidské duše, tedy je tento romantismus cestou k *jiné skutečnosti*, Peroutkovo varování před romantismem, hrozcím téměř všude, je výstrahou před únikem od reality, před narušením *správného* poměru k věcem. Jak se toto narušení může v literatuře projevit, vypověděl ve svém goethovském eseji z roku 1927: „Hlavní chorobou moderní literatury jest, že se daleko upřímněji zajímá o uměleckou formu než o věci.“¹⁸⁴

Boj s různými formami romantismu (romantismus se totiž „někdy maskuje jako komunismus nebo jako drsný realismus velkoměstské periférie“)¹⁸⁵ je bojem o tento správný poměr k věcem: proti literátským pózám a stylizacím, proti papírovosti, proti módám (tj. uměleckým směrům) a hlavně proti všem avantgardním experimentům. Jak bylo řečeno již dříve, Peroutka je věcech literárních konzervatívec, který sice soudí spolu se svými

¹⁸⁰ TÝŽ. „Tradice Karla Čapka“, *Přítomnost* 16, 1939, s. 16.

¹⁸¹ TÝŽ. „Sbohem, K. Č.“, *Přítomnost* 15, 1938, s. 818.

¹⁸² TÝŽ. „Autor v offsidu“, *Přítomnost* 8, 1931, s. 72-76, též in idem: *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 97-108. Citát na s. 100. V. t. SOLDÁN 1992.

¹⁸³ TÝŽ. „Autor v offsidu“, op. cit., s. 108.

¹⁸⁴ TÝŽ. *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 59.

¹⁸⁵ TÝŽ. *O věcech obecných*, op. cit., s. 146.

generačními vrstevníky, že „viděti něco realisticky znamená viděti to nově a původně“¹⁸⁶, ale zároveň zamítá cokoliv, co narušuje „jasnost“ uměleckého sdělení. Jasnost vyjádření je u Peroutky jednou z výrazných charakteristik realismu; nemyslí se jí nic více a nic méně než požadavek, aby jazykový výraz v literárním textu byl transparentní pro myšlenku. Taková je Peroutkova představa dobrého stylu: je to takové jazykové vyjádření, které je „srozumitelné“, které neklade čtenáři překážky v cestě za smyslem.

Je samozřejmé, že dokonalým stylistou v tomto smyslu je pro Peroutku Čapek; ale je také zajímavé, že s letitým odstupem ocenil Peroutka na díle F. Kafky právě jasnost jeho stylu.¹⁸⁷ Je zřejmé, že Peroutkova norma realismu se musela srazit s poválečnou avantgardu, zejména pokud její texty rezignují „jasný smysl“ a strhávají pozornost z označovaného na označující, na samo jazykové vyjádření jako autonomní formu. Autonomie formy jako její odpoutání od úsilí autora vyjádřit „přesnou“ myšlenku je něco, co Peroutka nikdy nemůže přijmout, pro něho – jak už bylo konstatováno nad jeho texty z počátku dvacátých let – je vždy spisovatel především myslitelem. Podle toho dopadá kritické poměření poetistické poezie v polovině 20. let.

Od roku 1922 polemizoval Peroutka s proletářskou literaturou jako s pouhou neupřímnou hrou na proletářskou literaturu, která neguje měšťáckou společnost a její umění v programové oblasti přihlášením k marxismu a leninismu (který ovšem mladí básníci vlastně neznají, jde jen o radikalismus bez ohledu na poměry), ale ve vlastní básnické tvorbě tuto negaci koná jinak: „[...] shledali jsme, že tito mladí básníci provádějí úkol, který si položili, tak, že chválí bary, shimmy, foxtroty, whisky and soda, cirkus, kino, a že jejich opravdová záliba patří námořníku, který se potuluje ze země do země. Jak patrně, mnoho souvislosti s proletářstvím nebylo.“¹⁸⁸ V případě kritik této fáze vývoje Devětsilu (od *Revolučního almanachu Devětsil*) i v případě *Sborníku* brněnské Literární skupiny je tedy hlavním motivem neupřímnost mladých básníků, jejich přetvářka.¹⁸⁹

Po tom všem, co napsal na adresu neupřímnosti mladého umění, přivítal v jistém smyslu poetismus. Nad Seifertovým *Na vlnách TSF* proto napsal: „Jsem rád, že jsme se konečně dohodli.“¹⁹⁰ Poetismus pochopil jako potvrzení svých dřívějších názorů, že v mladých básnících pulsuje bezstarostné mládí, a ne třídní boj. Poetismus už je ona „pravá, nevyvratitelná poezie mládí“, a kritik takové poezii nehodlá přikázat. Ale pak říká: „Sotva se dohodneme úplně.“¹⁹¹ Stejně jako další generační kritikové považuje poetismus za opačný extrém po proletářské poezii: „[...] bylo až příliš dovoleno, aby křehoučký básník vyhodil občana s jeho starostmi ze dveří“. Poetisté jsou pro Peroutku oni křehoučcí básníci, básníci pěstující intimní poezii, vyměňující věci širého světa za své já. Seifert i Nezval jsou tedy romantiky, nedokážou do svých básní přinést „věci poctivě skutečné“¹⁹², a proto také

¹⁸⁶ TÝŽ. „Filosof lidskosti. Dr. Viktor Vohryzek“, *Tribuna* 24. 4. 1921, č. 96, s. 3-4.

¹⁸⁷ PEROUTKA, F.; URZIDIL, J. *O české a německé kultuře* (Praha: Máj; Dokořán, 2008), s. 34.

¹⁸⁸ TÝŽ. „Proletářská kultura?“, *Přítomnost* 1, 1924, s. 119.

¹⁸⁹ TÝŽ. „Na pokraji nové doby“, *Přítomnost* 1, 1924, s. 167-171.

¹⁹⁰ TÝŽ. *Shláš-li se býti realistou*, op. cit., s. 28. (Stat' *Cesta generace od revoluce kleknínům* původně *Přítomnost* 2, 1925, s. 193-195; přeprac. in *Osobnost, chaos a zlozvyky*, s. 60-66.)

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 30. (*Cesta generace od revoluce k leknínům*)

¹⁹² *Ibid.*, s. 39. (Stat' *Podkasaná múza* původně *Přítomnost* 3, 1926, s. 85-89; přeprac. in *Osobnost, chaos a zlozvyky*, s. 67-77.)

nedokážou „vyjadřovat myšlenky přesně“.¹⁹³ Peroutka se není ochoten smířit ani s odbouráním interpunkce (neboť ta je prostředkem, jenž pomáhá právě vyjádřit se srozumitelně a přesně),¹⁹⁴ ani s asociativním řazením motivů v básních (neboť popírá logiku a odporuje zdravému rozumu), ani se samotnou metaforikou poetistů (neboť o metafoře Peroutka uvažuje toliko jako o prostředku, jímž se činí věc jasnější; i metafora tudíž slouží myšlence, o přímém působení básnického obrazu na čtenáře Peroutka neuvažuje). Vůbec má Peroutka tendenci pokládat vzpuru proti tradiční interpunkci a osvobozenou obraznost v poezii nikoliv za umělecký projev, ale za nešvar, zlovyk, který pramení z toho, že v básníkovi není dost sebekázně, dost vůle k jasnosti a pozorování. A tak poetismus má sice opravdové básníky, což Peroutka přiznává Seifertovi i Nezvalovi, ale skutečnost v něm v návalu metafor „ztrácí klouby a váhu“.¹⁹⁵

V roce 1925 vyjádřil Peroutka naději, že další vývoj poetismu bude směřovat k větší jasnosti, ale když na přelomu desetiletí opět prozkoumal avantgardní tvorbu, tentokrát na próze (Nezvalova *Kronika z konce tisíciletí*, Vančurův *Poslední soud*), shledal, že všechny vady trvají, že přiblížení skutečnosti nenastalo. Opět vidí popírání rozumu, opět si stěžuje, že „sotva je vlastním účelem Nezvalových metafor ujasnit věc“ a že „jen zřídka dovede se podívat na skutečnost *tak, jak je*“.¹⁹⁶ Všechny výtky jsou zesíleny přesvědčením o rozdílu mezi epikou a lyrikou; „neboť velké dílo románové nevznikne jinak než oddaným soužitím s realitou a poznáním.“¹⁹⁷ Nemyslí se tím pouze poznání hmotné reality, ale také lidské psychologie; ani jednoho není Nezval mocen a coby lyrik utlačuje realitu obrazností, jakož i potlačuje psychologickou pravdu. V téže době, kdy si potvrdil Nezvalův lyrický talent, zavalený mnoha zlovyky, rozhodl se také „definitivně a nesmiřitelně se rozzlobit“¹⁹⁸ na Vančuru a jeho styl. V *Posledním soudu* objevil všechny nešvary poetistické avantgardy, v čele s tím nejzávažnějším, jímž je touha po originalitě a neobvyklosti; ta ovšem Peroutkovi činí literární dílo „těžko čitelným“. I zde jako v Nezvalově *Kronice* vidí děj utlačený nejasnými metaforami, jakož i jejich nelogické kupení; zkrátka styl, jemuž chybí jasnost, zaměření k věcem a je na překážku „prostému úkolu sdělování“¹⁹⁹. Kritika *Posledního soudu* tedy nijak nevybočila z Peroutkových kritik avantgardy; odlišuje ji však následná polemika s kritizovaným autorem. V. Vančura reagoval dopisem, jež zaslal *Přítomnosti*. Peroutka pak dopis otiskl i se svou odpovědí. Vančurova obhajoba svébytnosti básnického jazyka a deformace jako podstaty každé umělecké práce, podložená rozsáhlými citáty z V. Mathesia,²⁰⁰ Peroutkovi jen potvrdila samu podstatu jeho sporu s avantgardou jako sporu mezi romantismem a realismem (klasičností), v němž jde i o takové hodnoty, jakými jsou

¹⁹³ *Ibid.*, s. 31. (*Cesta generace od revoluce k leknínům*)

¹⁹⁴ Jakkoliv interpunkci jako první v českém prostředí likvidoval Karel Čapek ve svých překladech Apollinaira z válečných let; ještě předválečné překlady S. K. Neumanna interpunkci doplňují.

¹⁹⁵ PEROUTKA, F. *Sluš-li se býti realistou*, op. cit., s. 39. (*Podkasaná múza*)

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 73, 75. Zvýraznění M.T. (Stát *Kronika z kterékoliv doby* původně *Přítomnost* 7, 1930, s. 38-40, 56-59, 73-75; přeprac. in *Osobnost, chaos a zlovyky*, s. 78-92.)

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 78.

¹⁹⁸ *Ibid.*, s. 81. (Stát *Styl nade všecko* původně *Přítomnost* 7, 1930, s. 388-389, 409-411, 422-424; přeprac. in *Osobnost, chaos a zlovyky*, s. 120-132.)

¹⁹⁹ *Ibid.*, s. 82.

²⁰⁰ „Styl nade všecko“; *Přítomnost* 7, 1930, s. 484.

uměřenost, autorská sebekázeň, odpovědnost vlastního poznávání, tedy vše to, čím se vyznačuje muž.²⁰¹

Peroutkovy kritiky poetismu a (méně často) surrealismu²⁰² jsou vedením důkazu o tom, že „moderní literatura není vůdce, ale bludiště“.²⁰³ V tomto bludišti se pokouší Peroutka svými kritikami orientovat čtenáře k literatuře, která je skloněna k realitě, a víc – je k ní skloněna s vírou a optimismem, je „plna užitečnosti“, „příjemna našim nervům“, povzbuzuje chuť do života.²⁰⁴ Takto líčí především literaturu anglickou; její pozitivní vliv u nás představuje dílo Karla Čapka a jeho generace, to jest generace, která je „vyznačována láskou ke skutečnosti a citem pro přítomnou dobu“.²⁰⁵ Měl-li vícero příležitostí poměřit s tímto ideálem tvorbu mladé wolkerovské generace, měl naopak jen málo příležitostí vrátit se ke své kritice generace 90. let, již podnikl již v roce 1917.

Jednou z nich byl nekrolog Otokara Březiny.²⁰⁶ Ovšem na rozdíl od kritik mladých zde je generační aspekt kritiky utlumen, jakkoliv i zde jde o odsudek romantického typu. Způsob, jakým se Peroutka vypořádal s Březinou, je typický pro jeho kritickou metodu, nicméně zcela výjimečný v rámci generace. Pro Rutteho je Březina velký metafyzický básník života odhrnující „závoj hmoty“²⁰⁷, pro Kodíčka je básníkem kolektivity a věčnosti, do jisté míry i básníkem skutečným, přímým protikladem formalistních hrátek avantgardy,²⁰⁸ pro Čapka je klíčové poznání, že „lpěl na životě, na člověčenství, na dnešku nesmírnou silou lásky“,²⁰⁹ ale pro Peroutku je Březina tvůrce odtržený od reality a života, tedy romantik. Realista se bouří proti poezii, v níž není konkrétních věcí a konkrétních lidí, v níž je skutečnost zavalena metaforami a mystikou, již chybí „živel životní drsnosti“ a „pravé životní napětí“, tedy k poezii, jež je vlastně jen „nádherně zlacená mlha“ a „vznešené kouzelnictví“.²¹⁰ Lze si všimnout, jak velmi podobně argumentuje Peroutka proti Březinově poezii a poezii poetistů. Nakonec, stejně jako dokázal ocenit mladé básníky jako skutečné talenty, tak dokázal přiznat, že Březina je velký básník; ale toto poznání je v jeho kritikách zcela marginální, nemůže rušit a neruší kritikův normativní soud.

Březinovský esej je typickou ukázkou Peroutkova kritického psychologismu, spolu s odsudkem F.-L. Céline (po vydání *Smrti na úvěr*) snad nejtypičtější. Pro Peroutkovy

²⁰¹ *Ibid.*, s. 485. Nepřímým pokračováním polemiky se zdá být další Vančurova próza *Hrdelní pře anebo Přísloní*. J. Opelík (1970: 391) pokládá *Hrdelní pře* za „velikolepou odpověď“ na Peroutkovo odmítavé stanovisko“ a má za pravděpodobné, že některé ironické výpady v dotčené próze byly napsány v souvislosti s polemikou.

²⁰² Zesměšnil např. surrealistický máchovský sborník *Ani labuť, ani luna*; kritice podrobil také román Philippa Soupaulta *Negr*, jemuž vyčetl totéž, co Nezvalově *Kronice z konce tisíciletí*, tj. utlačení epiky lyrikou (srov. PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlozvyky*, op. cit., s. 93-97).

²⁰³ PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlozvyky*, op. cit., s. 95.

²⁰⁴ *Ibid.*, s. 23-24.

²⁰⁵ PEROUTKA, F. „Různé výzvy k Hilarovi“, op. cit., s. 801.

²⁰⁶ TÝŽ. „O příbuznosti s Otakarem Březinou“, *Přítomnost* 6, 1929, s. 195-196, 213-215.

²⁰⁷ RUTTE, M. *Mohyly s vavřínem*, op. cit., s. 74.

²⁰⁸ KODÍČEK, J. „Otakar Březina“, *Tribuna* 13. 9. 1928, č. 217, s. 1.

²⁰⁹ ČAPEK, K. „Magister divinus“, *Lidové noviny* 26. 3. 1929, č. 156, s. 1, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 168-170.

²¹⁰ PEROUTKA, F. *Ano a ne*, op. cit., s. 176-180.

psychologické rozbory je typické ne soustředění na sám tvůrčí proces, ale na jakési základní psychické ustrojení člověka (Peroutka často říká: nervy), na jeho vztah k životu a okolnímu světu. Jeho předmětem zájmu tedy není Básník jako tvůrčí duše (jako např. u Rutteho, ale typicky u Šaldy), ale člověk – občan žijící ve světě, občan odpovědnější o to, že je s to ovlivnit vnímání života u ostatních. V kritice Březiny je výchozím bodem samota; není přitom pochopena jako východisko k odosobnění a otevření poezie širším než individuálním perspektivám, ale jako zdroj pocitu lidské méněcennosti. A z tohoto pocitu méněcennosti, ze sebelítosti, z motivů fakticky egoistických, se rodí Březinův mystický kolektivismus. Jeho zdrojem tedy není nic než „osobní útěcha“. Ostře to Peroutka podává v závěru: „Je-li člověku zima, přihřeje se na lidstvu.“²¹¹ Konfrontuje Březinu s Whitmanem dochází Peroutka k závěru, že za Březinovými verši nestojí prožití skutečností světa. Pokud básník neprožil to, co říká, pokud „zavírá oči, aby viděl“,²¹² umění, které takto vzniká, je nutně náhražkové, nemůže v něm být skutečný život.

Stejně jako analyzoval Céline jako poraněnou duši, která se svým dílem mstí nevinným lidem, tak vyložil Březinovu poezii jako v podstatě stejný typ kompenzace nezdravé duše. Ať Céline, ať Březina, ať mladí básníci wolkerovské generace, všichni mají nezdravé „nervy“, všichni jsou romantiky, kteří nedokážou najít pozitivní poměr k současným, obyčejným skutečnostem. Je to tedy ustrojení duše, které nelze změnit, které je lidským osudem, oním nezměnitelným určením romantického nebo klasického typu. Proto i závěr, který činí Peroutka nad Březinou a Célinem (ovšem při vši nesrovnatelnosti „vznešeného kouzelnictví“ Březinova od „metafyzického zločinu“ Célinova), je stejný: velký básník (talent), ale vlastně vadný člověk. (A v kontrastu: metafora Čapkova odysseovského návratu je důkazem ne dokonalosti jeho díla, ale úplnosti jeho osobnosti, jejího zdraví.) Nad Březinou říká: „Ale je třeba být mu trochu příbuzným, aby ho bylo možno milovat,“²¹³ nad Célinem: „Pak zbývá jen říci: děkuji, osude, že nejsem jako on.“²¹⁴ V obou případech je to distance realismu a klasičnosti od romantismu, distance zdravé osobnosti (osobnosti *mužné*) od nezdravé, osobnosti vadných „nervů“.

Je v tom zřejmý záměr, pokud se Peroutkova stať jmenuje právě *O příbuznosti s Otakarem Březinou*: není vedena potřebou vyrovnat se s básníkem, který se odmlčel před čtvrt stoletím, ale právě s onou příbuzností, s určitým typem, proti němuž vede svou nekonečnou kritickou kampaň.²¹⁵

²¹¹ *Ibid.*, s. 174.

²¹² *Ibid.*, s. 176.

²¹³ *Ibid.*, 180.

²¹⁴ PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlovyky*, op. cit., s. 135.

²¹⁵ V případě březinovského textu vyvolaly Peroutkovy soudy prudkou odezvu. Hned v roce 1929 zareagoval J. Durych v Akordu (DURYCH, J. „Ferdinand Peroutka a Otakar Březina“, *Akord* 2, 1929, s. 129-131, in idem *Jaroslav Durych publicista* (Praha: Academia, 2001), s. 76-78.) V roce 1934 (tedy 2 roky po knižním vydání statí v *Ano a ne*) se ozval Miloš Dvořák. Podobně jako Vančura v roce 1930 i Dvořák zpochybnil Peroutkovu kompetenci ve věcech umění a označil jeho životní filozofii za businessmanskou. (Viz DVOŘÁK, M. „Peroutkovo pojetí básníka“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 173-179.) Peroutka reagoval podrážděně, Dvořáka označil za „nějakou nepatrnou a neznámou existenci“, která „za tu nebo onu slíbenou výhodu poslouží svým nicotným jménem“ Melantrichu, který se zejména prostřednictvím B. Fučíka specializuje na odstřelování autorů vycházejících v konkurenčních nakladatelstvích. (Viz PEROUTKA, F. „Je pokladna Melantricha světový názor?“, *Přítomnost* 11, 1934, s. 395-396.) Následně se do polemiky ještě zapojil B. Fučík a znovu J. Durych.

Nejexemplárnějším případem tohoto typu se ve dvacátých a třicátých letech stal Peroutkovi F. X. Šalda. To ukázala už rozsáhlá polemika z roku 1924, v níž sehrál Peroutka jednu z hlavních rolí protišaldovského tábora. Už tehdy se vytvořil u Peroutky stereotypní obraz Šaldy jako nestálého, ve veřejném životě v podstatě neužitečného intelektuála, a tento obraz byl dalšími polemikami jen utvrzován. Šalda se Peroutkovi stal vedle vlastní generace a nešvarů avantgardy třetím klíčovým tématem jeho literárních komentářů – byť často se spory se Šaldou odehrávaly mimo pole literatury.

Šlo o polemiky o kulturní orientaci (1925), o liberalismus nad Peroutkovou knihou *Boje o dnešek* (1926) a zejména o fašismus a jeho nebezpečí (1926). Její iniciací byl Šaldův článek *Planý poplach a zbytečné nářky*²¹⁶, napsaný na vyzvání sociálnědemokratického týdeníku *Nová svoboda*. Šalda zde reagoval na aktuální politickou situaci, která byla charakterizována vytvořením celně-kongruového bloku, jež nakonec vedlo k sestavení vlády panské koalice (říjen 1926), a vzestupem českého fašismu. V této situaci volá socialistické strany, aby byly radikální opozicí a aby si vzaly poučení také z (italského) fašismu. Fašismus totiž spojuje s rozvojem italského národa i italského umění, se „vzestupem tvůrčí síly italského člověka“ a chápe jej jako cestu k něčemu nadosobnímu.²¹⁷

Peroutka, který ještě nedávno vysvětloval Šaldovi podstatu liberalismu také jako nesmlouvavé ochrany demokracie,²¹⁸ zareagoval opravdu nesmlouvavě. Napadl *Novou svobodu* za zradu, jíž se dopustila otištěním textu; a napadl především Šaldu jako člověka, jemuž jde pouze o vlastní zajímavost, a jenž proto nemá co říci o politice, která pečuje o život celé společnosti. Šalda podle Peroutky vnáší do politiky něco, co tam nepatří: literární fráze a papírové představy o dramatu²¹⁹ – odtud titul Peroutkova článku: *Dramatická politika*, tj. politika, jež nevychází z poznání faktů, ale z představ, které jsou mimo život a které chtějí vidět veřejnou politiku jen jako divadlo. S tím souvisí také Šaldovy sympatie k fašismu, jelikož podle Peroutky je Šalda nestálé mysli, „nevydržel u jedné myšlenky o mnoho déle než Don Juan u jedné ženy“.²²⁰ Svou kritiku škodlivosti Šaldova zjevu v českém veřejném prostoru ukončuje Peroutka typickým zjištěním, že důvod toho všeho je v Šaldových nervech; Šalda je mu starým kouzelníkem, jenž „byl už vším možným, bude snad i fašistou. Na lidi jeho druhu nelze nikdy spoléhat...“²²¹

Na počátku roku 1929 bylo téma Šaldova poměru k fašismu znovu aktualizováno, když byl Šalda (proti své vůli) zvolen předsedou Protifašistického výboru v Československu. Peroutka v glose v *Přítomnosti* zesměšnil Šaldovu protifašistickou aktivitu: „Tak tedy p. dr. F.

²¹⁶ ŠALDA, F. X. „Planý poplach a zbytečné nářky“; *Nová svoboda* 3, 1926, s. 493-496, též in idem: *Těm, kdož neumějí čísti, totiž Nár. Osvobození, F. Peroutkovi & Cie.* (Praha: R. Rejman, 1926), s. 7-15.

²¹⁷ *Ibid.*, s. 13.

²¹⁸ PEROUTKA, F. „Co jest liberalism? II“; *Přítomnost* 3, 1926, s. 307.

²¹⁹ PEROUTKA, F. „Dramatická politika“; *Přítomnost* 3, 1926, s. 593.

²²⁰ *Ibid.*, s. 595.

²²¹ *Ibid.*, s. 596. Kurziva M. T. Šalda odpověděl Peroutkovi i jiným kritikům zvláštní brožurkou *Těm, kdož neumějí čísti, totiž Nár. Osvobození, F. Peroutkovi & Cie.*; *Nová svoboda* totiž na zásah poslance Bechyně, Peroutkova přítele, odmítka jeho text otisknout. Omezuje se zde na výhrady proti zkreslování svých výroků o radikalitě opozice a fašismu; na podstatě svých názorů nic nemění. (Viz ŠALDA, F. X.: *Těm, kdož neumějí čísti...*, op. cit., s. 23.)

X. Šalda je předsedou protifašistického výboru? Co na nás je, soudili bychom, že jeho místo by bylo spíše na předsednickém křesle nějakého výboru proti stálosti myslí.²²²

Po krátké polemice, v níž Šalda deklaroval, že jeho názor na fašismus se od roku 1926 změnil²²³ a Peroutka zopakoval, že „kdyby bylo u p. Šaldy více informací, bylo by u něho vůbec méně třeba vývoje“,²²⁴ aféra utichla, ale patrně Šaldova proměna od sympatií s některými rysy fašismu k antifašismu, která jí byla veřejně potvrzena, dala Peroutkovi podnět k tomu, aby se se Šaldovým zjevem pokusil komplexně vyrovnat. Učinil tak v létě 1929 trojdílným cyklem pod titulem *Problém F. X. Šalda*. Jakkoliv ve třicátých letech se Peroutkův vztah k Šaldovi poněkud modifikoval, polemiky ustaly, ba Peroutka Šaldu hájil před útoky pravicového tisku jako velkého stoupence svobody,²²⁵ jeho nekrolog za Šaldou je postaven na témže půdorysu.

Ve svém textu z roku 1929 se Peroutka ptá svou obvyklou otázkou, zda Šalda „může být učitelem činů“²²⁶, zda může být vůdcem. Odpověď, kterou dává a kterou opakuje v roce 1937 znovu, je jasně ne. Nemůže být vůdcem ten, kdo není muž, kdo není jednolitá osobnost. A o tom, že Šalda takovou osobností není, má Peroutka jasno už od polemiky z roku 1924. Z takto učiněného poznání, jež bylo několikrát Peroutkou i Kodíčkem vyloženo jako důvod rozchodu s ním, roste všechna kritika Šaldy jako spisovatele i jako veřejné osoby zasahující in politicis. Šalda není muž proto, že nikdy nedokázal najít pozitivní poměr ke skutečnosti, a proto, že stejně tak nedokázal nikdy najít sám sebe, neměl dostatek charakteru. Osobnost podle Peroutky vyznačuje určitá stálost, kontinuita, ale tu u Šaldy nevidí; v Peroutkově myšlenkovém světě je to ovšem důsledek nepevných nervů, které spisovatele romantického typu vedou ke stálé změně, k hledání něčeho nového a neobvyklého, k myšlenkové nestálosti. Tedy přes všecko uznání jeho talentu vychází Šalda u Peroutky stejně jako Vrchlický: jako někdo, kdo podléhá různým módám, jako otvírač oken do Evropy, jako eklektik.²²⁷ Peroutkovy znehodnocující charakteristiky v nekrologu, které vyvolaly několik nesouhlasných polemických reakcí,²²⁸ ústí v závěr, že „Šalda byl kulturním reportérem nejvyššího stylu spíše než tvořivou osobností“.²²⁹

Toto příkré zhodnocení Šaldovy téměř padesátileté tvůrčí dráhy je dáno zejména jeho účastí na politické diskusi v samostatném státě, které svého autora ukazovaly jako osobnost levicově orientovanou, ale především nekonformní a nekonformovatelnou (jak si ve třicátých letech uvědomili i ti komunisté, kteří se k němu nadšeně hlásili), poměřující i politiku absolutními kritérii. To, co se z jedné strany může jevit „neúplatným smyslem pro

²²² [nepodepsáno:] „Časy se mění – ale spisovatel se mění rychleji“; *Přítomnost* 6, 1929, s. 117.

²²³ ŠALDA, F. X. „Protifašistická akce a moje maličkost“; *Šaldův zápisník* 1, 1928/29, s. 222-223. V.t. TÝŽ. „Polemické manýry české“; *Šaldův zápisník* 1, 1928/29, s. 225-226.

²²⁴ [nepodepsáno:] „Debata s p. F. X. Šaldou“; *Přítomnost* 6, 1929, s. 258.

²²⁵ PEROUTKA, F. „Dal se koupit?“; *Přítomnost* 11, 1934, s. 693. V.t. TÝŽ. „Svoboda, střední a mladá generace“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 226.

²²⁶ TÝŽ. „Problém F. X. Šalda“; *Přítomnost* 6, 1929, s. 391.

²²⁷ TÝŽ. „F. X. Š.“; *Přítomnost* 14, 1937, s. 216-218, 233-236, též in idem: *Sluší-li se býti realistou*, op. cit., s. 108-124. Citát na s. 121.

²²⁸ FRAENKL, P. „Ferdinand Peroutka soudí F. X. Šaldu“; *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, s. 207n. KALANDRA, Z. „O rozdílu mezi typem F. X. Šaldy a Ferdinanda Peroutky“; *Světovzor* 37, 1937, s. 300-301, též in idem: *Intelektuál a revoluce* (Praha: ČS, 1994), s. 123-128.

²²⁹ PEROUTKA, F. „F. X. Š.“; op. cit., s. 122.

spravedlnost“ (L. SVOBODA 1947: 67), nahlížel Peroutka z druhé strany jako nepochopení principů demokratické politiky, jejíž podstatou je kompromis a jejímž účelem má být na prvním místě zajištění *klidného* vývoje společnosti. Pro Peroutku je klíčové přijmout nedokonalost české politiky v zájmu něčeho vyššího: stability státu a jeho institucí. Tedy důvod, proč Peroutka pronásleduje Šaldovy exkurze do politiky, je zřejmý: Šaldovy politické postoje ve dvacátých letech neodpovídají zásadě, kterou vytyčil na příkladě Havlíčkově, ale která je vlastně založena pragmatisticky: nelze je ověřit praxí. F. Kautman o Peroutkovi správně říká, že „čin mu byl přednější než reflexe“ (KAUTMAN 1993: 138). Tento neustálý zřetel k praxi, tedy vlastně i k praxi každodenní politiky, splývá ovšem s konformizací s touto praxí a také s konkrétním politickým systémem a může ústit v tendenci potlačovat vše, co narušuje etablovaný politický diskurs. Přitom to narušující je interpretováno jako to, co uniká od skutečnosti. To je nebezpečí, kterému musí Peroutkova politická publicistika stále čelit, což se zvláště výrazně ukazuje za druhé republiky a v počátcích protektorátu (srov. např. HARTMANNOVÁ 1992).

Peroutkův spor se Šaldou je tedy sporem s romantickým typem v politice a literatuře: tak jako Šaldovi chybí stálost v politických názorech, tak ve svém díle podléhá módám (úsilí psát „civilně“, dramata *Zástupové* a *Dítě*), tak jako nerespektuje podle Peroutky realitu v politice, tak tato realita schází v jeho díle literárním. Peroutkův „případ F. X. Šalda“ je nejen příkladem úzké souvislosti literární a politické publicistiky, mezi nimiž je těžko určit nějakou zřejmou hranici, ale i ukázkou Peroutkovy psychologizující metody a jeho kritických východisek, které nejsou s to srozumět se se Šaldovou „duší dialogickou“ (KAUTMAN 1993: 140).

Svémi kritiky je Peroutka jako literární kritik obviňován z povrchního žurnalismu, který se spokojí s dobrým vtípem a náhodným nápadem místo poctivého zhodnocení básnické osobnosti. Je jistě pravda, že Peroutka někdy formuluje „povrchně“ v tom smyslu, že klíčové pojmy jeho kritického snažení nejsou nikde vymezeny, že autor ani nepodniká pokus vůbec je vymežit, proto také „jeho formulace jsou leckdy nedomyšlené a ve své terminologické vágnosti až zavádějící“ (FIDELIUS 2000: 196), což – jak dovozuje Fidelius – klade značné interpretační překážky. Jak se často správně připomíná, Peroutka je v literatuře outsider, je spíše typem čtenáře-laika (Fidelius). Sám Peroutka se však velmi rozhořčeně brání pokusům zpochybnit jeho kompetenci k literární kritice, ať proti Vančurovi nebo M. Dvořákovi. Už to vypovídá o jeho bytostné potřebě o literatuře psát, kterou se vyznačuje stejně jeho publicistika meziválečná, jako jeho činnost ve Svobodné Evropě. Toto doplnění vlastní profese politického žurnalisty příležitostnou literární kritikou vnímá jako její kompletaci; proto také často prolínají literární exempla i do politických komentářů. Literatura je pro něho velmi podstatná, je součástí života, je jeho obrazem, ale i jeho předobrazem. Ve své knize *Jací jsme* napsal: „Kdyby se jednou ztratily dějiny Ruska ze všech bibliotek, bylo by je možno v plné sytosti rekonstruovati z ruských románů.“²³⁰ Je to nejen víra v realističnost ruské literatury, co zde hovoří, ale vůbec i víra v literaturu jako takovou, v její moc hovořit o životě a k životu. V tomto smyslu je u Peroutky literatura i předobrazem života: stejně jako život vytváří literaturu, tak literatura může život ovlivňovat, měnit, formovat. A z tohoto hlubokého

²³⁰ TÝŽ. *Jací jsme* (Praha: F. Borový, 1934), s. 68.

přesvědčení o závažnosti literatury roste Peroutkova osobitá literární kritika: tedy nejsou jeho kritiky sebráním povrchních dojmů a nápadů, ale výrazem vždy poctivého poměření literárního zjevu úkolem, který před literaturou stojí. Ale v této poctivosti a zásadovosti, s níž je toto poměření prováděno, je zároveň skryta i problematičnost takové kritiky. Kritika, která poměřuje umělecké dílo něčím předem daným, jednou pro vždy hotovým ideálem, který má být naplněn, je kritika dogmatická, která dříve či později ztratí kontakt s živou literaturou. To se také Peroutkovi definitivně stalo v jeho exilové publicistice. Jak přesně konstatoval J. Opelík (1991: 3), Peroutka „byl kritikem sice výrazným a vyhraněným, ale přece jen normativním, což mimo jiné znamená zužujícím a nehybným“.

V roce 1971 si zapsal do deníku své hodnocení vlastní tragédie exilového spisovatele a novináře: „[...] tragédie B. v exilu: nalezl zde veškerou anarchii, nihilismus, uvolnění mravů. Anglie i Amerika jsou ovládnuty nihilisty a sexem a avantgardami, všechno to zlo, jehož začátky nenáviděl už doma, dozrává [...]“²³¹ Zde jako by se vracela úvodní slova ke knize literárních úvah *Osobnost, chaos a zlozvyky*, v nichž vyložil své kritiky také jako „historii evropského duchovního rozkladu“²³². Tento rozklad, jež viděl v roce 1939 postihovat jak společenské instituce, tak samu integritu osobností, se mu z perspektivy roku 1971 zdá nezadržitelný, boj proti němu se mu jeví jako marný a bezúspěšný. Sebereflexe vlastního odcizení době, kterou v exilu žil, se ovšem netýká především literatury, ale může být také výpovědí o oné nehybnosti, o ztrátě kontaktu s literárním vývojem. Právě rozčarování z toho, že boj proti chaosu a zlozvykům vedený ve dvacátých a třicátých letech také v oblasti literatury vlastně ani neměl šanci na úspěch, že byl a je marnou vzporou proti *Zeitgeistu*, je podkladem Peroutkova pesimismu, zahořklosti a nevíry v sebe, jíž hovoří jeho pozdní deníky. Ale tato soukromá poloha kontrastuje s polohou veřejnou, s publicistikou, která neztrácí nic z onoho zaujetí pro svou věc; právě tak Peroutkův ideál mužnosti žádá potlačení pocitů hlasem rozumu a odpovědnosti.

Literatura je tedy pro Peroutku vždy vážná věc, nikdy ji nechápe jako „jen umění“, ale přikládá jí významný vliv na život společnosti, na její zdraví, na její instituce. Zde koření jeho takřka pedagogické nároky na literaturu a zde také koření jeho etická kritika. Tuto podobu získává Peroutkova literární publicistika již brzy po vzniku samostatného státu. Jak jsme konstatovali již nad těmito ranými texty, vliv na její formování má bezpochyby pragmatismus; Peroutkovo plédování pro literaturu podporující zdravý poměr k životu a optimismus (tedy také pro literaturu anglickou proti ruské) je pro politického novináře pochopitelná prakticistní aplikace známé Jamesovy teze, že každý má svou zodpovědnost za spásu světa. Viděli jsme už v první polovině dvacátých let, jak je původní obdiv k ruskému realistickému románu, k jeho realističnosti a pravdivosti, oslaben nahlédnutím bezvýhodnosti jeho pravdy. Tento kontrast mezi pravdivostí ve smyslu realistické estetické normy a chestertonovským patriotismem řeší kritik už na počátku dvacátých let ve prospěch literatury snad „méně hluboké“, ale schopné „vést“, tj. podporovat životní optimismus, pozitivní poměr ke světu, ve kterém žijeme. Tento kontrast se Peroutkovi nově aktualizoval ve třicátých letech po setkání se Célinovými romány a dovedl jej až k radikálnímu odsudku autora: „Je to jediný

²³¹ TÝŽ. *Deníky, dopisy, vzpomínky*, op. cit., s. 84. B. je Peroutkovo označení sebe, vzniklo z přezdívky „But not (Ferdinand)“, což byl citát z jakési dětské knížky o svěhlavém a individualistickém býčkovci jménem Ferdinand.

²³² TÝŽ. *Osobnost, chaos a zlozvyky*, op. cit., s. 7.

autor světový, kterého znám, u něhož bych souhlasil, aby jeho dílo bylo spáleno na hranici.²³³ Příznačně stojí zde podobně jako na počátku dvacátých let nad ruskými prozaiky tento etický závěr vedle poznání, že Céline je opravdový, těží svá díla z vlastního zažití (po kterém Peroutka vždy volal).

Odsudek Célinových románů ukazuje nejlépe, že realismus není Peroutkovi pouze směrem či tvůrčí metodou, ani jen estetickou normou, nýbrž na prvním místě psychologickou charakteristikou tvůrce; realismus je tak dán ne něčím, co se lze naučit či ovládnout, ale samou duší člověka; je dán nejen poznáním a prožitím skutečnosti, ale také zdravým poměrem k této skutečnosti, jenž je skryt v člověkových „nervech“. Proto také za poznáním toho, že Céline nepodléhá žádné módě, ale naopak píše ze své přirozenosti, stojí přesvědčení, že „je lépe pro člověka nedělat vůbec literaturu než mítí takovou přirozenost“.²³⁴ Psát literaturu znamená u Peroutky také přijmout odpovědnost. Proto samotné poznání pravdy nestačí; nakonec právě Célinův případ Peroutkovi nejlépe ukazuje, že touha po pravdě nestačí a pravda sama je značně relativní pojem. Proto přirozenost, autenticita poznání skutečnosti (ono své prožití) musí být doplněna také odpovědností vůči čtenáři, vůči společnosti, byť by i tato odpovědnost znamenala vůbec nepsat.

Problém odpovědnosti, potažmo „vůdcovství“ literatury je tedy jedním z klíčových problémů Peroutkova realismu, což ukázala série portrétů shrnutých do knihy *Ano a ne*. Jeho projevem je přesvědčení, že „každý, kdo bere pero do ruky, má povinnost býtí myslitelem“,²³⁵ přesvědčení, které vystupuje konkrétně už v člancích tištěných v *Tribuně*. To znamená, že literární dílo je Peroutkovi bytostně vždy kusem autorovy životní filozofie, jejím vyjádřením, jakkoliv nesystematickým a nepřímým. Souzena je potom tato filozofie, popřípadě jsou napadány ty „nešvary“ a „zlozvyky“, které brání takovémuto čtení literárního díla. V tom je, jak bylo řečeno, neřešitelný spor kritika s avantgardou, ale vlastně s většinou moderní literatury, počínajíc Březinou, přes německý expresionismus až po surrealismus. Představa autonomie umění je Peroutkovi představou zcela cizí, naopak umění (hlavně literatura) má svůj pevně daný úkol člověka svými idejemi vést a vychovávat, podílet se na zlepšování světa. Proto s houževnatostí sobě vlastní žádá po poetistech, aby vyjadřovali své myšlenky jasně a srozumitelně. Žádá, aby „styl“ literárního díla byl „jasný“, tj. aby veškeré tvárné úsilí autora směřovalo jen ke zpřístupnění „myšlenky“, „ideje“, aby forma byla transparentní pro obsah. V tom zůstává žákem realismu 19. století, odpůrcem všech avantgardních experimentů, které podle jeho mínění formu jen rozkládají.

Toto své tažení proti zlozvykům zvedá Peroutka ve jménu zdravého rozumu. Toho si všimla už recenze *Osobnosti, chaosu a zlozvyků* od O. Králíka, jež hovoří přímo o zdravém rozumu sanchopanzovském;²³⁶ soud se často opakuje (BRABEC in DĚJINY 1995: 342-343; BRABEC 1992), byť již bez záporných konotací. Zdravý rozum jako kritický instrument není ovšem nic jiného než stálé pragmatisticky fundované poměřování „pravd“ životní praxí; v literární kritice jsou tak např. poměřovány složky výstavby literárního díla, ať postavy či

²³³ TÝŽ. *Sluší-li se býtí realistou*, op. cit., s. 125. (Stať *Literární kabinet hrůzy* původně *Přítomnost* 14, 1937, s. 26-28, 43-44, 58-60; přeprac. in *Osobnost, chaos a zlozvyky*, s. 174-192.)

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ PEROUTKA, F. „Problém F. X. Šalda“, op. cit., s. 499.

²³⁶ KRÁLÍK, O. „Peroutkova kniha o literatuře“, *Výhledy* 1, 1939, s. 304-307, též in idem: *Platnosti slova* (Olomouc: Periplum, 2001), s. 93-95.

dějové zápletky románů, ať básnické obrazy v lyrice apod. V Peroutkově kritické praxi se tak děje různě a s různým výsledkem. Má své silné oprávnění tam, kde upozorňuje na politické iluze, i když je mají literáti (Šalda, naivní revolucionismus poválečného mládí). Vtipně dokáže zesměšnit literární brak, tak jako Mariův „politický“ román *Vojáci a diplomati*,²³⁷ který se prokazuje jako soubor obvyklých klíšé triviální literatury jen neuměle naroubovaných na prostředí demokratické politiky. Ale ukazuje se nekompetentní a selhává tam, kde je uplatňován např. na „porozumění“ básnické metafoře – neboť Peroutka metafoře (a ostatním básnickým prostředkům) nepřiznává možnost svébytné existence a přímého působení na čtenáře, nýbrž vnímá je jako prostředky sloužící toliko zprostředkování, *objasnění* myšlenky.

Takto uplatňovaný *common sense* stojí i v pozadí Peroutkovy občanské psychologie, zejména svým voláním po „zdravých nervech“, po dosti nejasně vymezeném zdraví (normálnosti), stojícím v protikladu k různým výstřelkům či abnormalitám: ať mají podobu mysticismu jako kompenzace vlastní nedostatečnosti (Březina), utkvění na hnusu a ošklivosti (Céline), nestálosti a tékavosti myšlení (Šalda), nihilismu (Čechov) nebo paséismu (Tolstoj). Klíčové proto je se všemi „chaotizujícími“ prvky, které narušují zdraví osobnosti, její mužnou rovnováhu a pevnost, bojovat – a to především sám v sobě. Takový smysl má Peroutkova obhajoba Čapkova vývoje od dekadence k realismu: jde o to překonat tato pokušení, vychovávat sám sebe, pěstovat v sobě zdravé nervy.

Tato zásada se samozřejmě netýká jen těch, kdo berou pero do ruky, ale každého člověka; a také proto má literatura takový význam, proto je tak vážnou věcí – že může (a má) k této sebevýchově přispět, má být oním „vůdcem“. Peroutkova common-sensová kritika, vysunující do popření racionalitu subjektu, se tak stále vrací k otázce společenského působení literatury; ale právě sám takto „klasický“ pochopený instrument zdravého rozumu přispívá k dogmatickému charakteru Peroutkovy kritiky tím, že pracuje s apriorní představou „zdravého“, normálního a odmítá vše, co se mu přičí.

(3.4.) Od dvacátých let má názorově stále blíže k Peroutkovi také jeho spolupracovník v *Tribuně* i v *Přítomnosti* **JOSEF KODÍČEK**. Blíží se mu jednak subjektivismem a vyhraněností své kritiky, jakož i od roku 1927 jejím již jen příležitostným charakterem. Přitom však Kodíček není nikdy kritikem dogmatickým, nepracuje s žádnou apriorní normou. Působí po celá dvacátá léta jako redaktor *Tribuny*, ale svou divadelně referentskou činnost ukončil po jmenování dramaturgem Vinohradského divadla na počátku roku 1927; následně se zde věnoval kritice výtvarné (již od 1926) a politické a kulturní publicistice. Literární recenze ani v tomto období téměř nepsal. Po zániku deníku a po odchodu z místa dramaturga natočil na počátku třicátých let filmové adaptace Čapkova *Loupežníka* a Langerova *Obrácení Ferdyše Pištory* a působil jako příležitostný publicista (v *Přítomnosti*, *Dnešku*, *Panoramě* aj.), ale „bylo víc slyšet, co o čem Kodíček řekl, než číst, co napsal“²³⁸.

Kodíčkovy kritiky z druhé poloviny dvacátých let i zřídka texty z let třicátých (především z jejich počátku) ukazují uzrálou kritiku Kodíčkovu kritického typu i neproměnnost jeho zásadních kritérií. Kodíček zůstává – a to již od svých modernistických počátků – kritikem, který usiluje o kritiku životní v tom smyslu, v jakém ji vymezil již v roce 1913 Ervín Taussig.

²³⁷ PEROUTKA, F. *Osobnost, chaos a zlozvyky*, op. cit., s. 106-119.

²³⁸ LANGER, F. *Byli a bylo* (Praha: SPN, 1992), s. 298.

Je to kritika, která stále hledá, co je životné, co je obsahem doby, a odkládá vše, co je využitě a přežilé. Je to kritika, která je protikladem vši nehybnosti; zároveň kritika, která připouští vše, co je skutečně naplněno životem, co naslouchá hlasu doby a jejím úkolům. Jakkoliv Kodíček stejně jako Peroutka bojuje po celá dvacátá a třicátá léta nesmiřitelně proti avantgardě, nečiní tak ve jménu apriorních norem, ale ve jménu aktuálních životních obsahů, s nimiž se avantgarda údajně rozchází. Jakkoliv už od počátku 20. let hovoří Kodíček o nadvládě realismu v umění, (nový) realismus mu neznámá normu, která má být realizována uměleckou tvorbou, ale je u něho přesvědčením o věčné obrodě umění ze skutečnosti, tedy vyjádřením nutné svázanosti umění s aktuálním životem, popřípadě od poloviny desetiletí také vyjádřením vzrůstání moderny.

Nedogmatický charakter Kodíčkovy kritiky vyjadřuje nejlépe maxima, kterou doprovodil odsudek Šaldova *Tažení proti smrti*: „Vše jest dovoleno, ale v dokonalosti.“²³⁹ Tedy žádnou formu, žádnou myšlenku, žádný směr, ani realismus ani romantismus nelze brát jako důvod k apriornímu přijetí ani k apriornímu odmítnutí. Vše záleží na „dokonalosti“, s níž je to využito, to znamená na intenzitě, jíž se projevuje v uměleckém díle život. Přitom život je přístupný jedině skrze zažití autorem, skrze jeho vlastní boj o sebe a o poznání skutečností světa. A proto kritik odmítá takový romantismus, který je únikem od skutečnosti a přirozenosti,²⁴⁰ a odmítá také takový realismus, který je jen „bonhomní moudrostí“ a v němž není „tíha napětí“, tedy onen autorův zápas o poznání, jeho „nejvlastnější“ život.²⁴¹ A na druhé straně dovede ocenit vše, v čem se dává autor s celým svým bytím – byť je to radikální idealismus Klímův.

Umění zůstává pro Kodíčka vždy i romantické, vždy je v něm i prvek dionýský, a proto je neredukovatelné na jednu formuli či směr, nepodřiditelné myšlence či politickému účelu nebo heslu (tak polemizuje proti proletářské poezii i proti Rádlovu pojetí etické odpovědnosti literatury). V tom v Kodíčkově vždy mluví modernista, který nikdy nezpochybní samu autonomii umění, jakkoliv vytrvale kritizuje její *zneužívání* poválečnou avantgardou. Neboť z toho, co bylo plodné u tvůrců, kteří „zachovávali rovnováhu a přímý poměr k věcem života“, stává se v epigonských rukou jen „planý formalismus, zbavený odpovědnosti“.²⁴² Modernistické – a zcela protikladné Peroutkově kritické praxi – je rovněž Kodíčkově pojetí souvislosti uměleckého díla a života, o němž hovoří pojem *odpovědnosti*. Dílo se vztahuje k životu jen svým celkem, tedy jako zvláštní druh znaku, a nikoliv ve svých jednotlivých složkách – a v tom zní i u zastávce nového realismu polemika s naturalismem a realismem 19. století. Tento vztah díla k životu je pochopen jako odpovědnost autora: neboť smysl má jen takové umění, které je vytěženo ze života, položeno na základ autorova prožití skutečnosti, působí v něm – jak Kodíček častěji připomíná – „tlak“ skutečnosti a hlubokého života, a tudíž umění, které je s to jako takové (dává-li se v něm člověk – tvůrce) hovořit k člověku, které takto přijímá úkol působit na něj svými hodnotami.

Pojem odpovědnosti je pojmem, ve kterém se nejen obráží spojení umění se životem, ale který také ukazuje, jak pevně je i v druhé polovině dvacátých let zakořeněno přesvědčení,

²³⁹ KODÍČEK, J. „Pán, který nemohl zestárnout“; *Tribuna* 6. 5. 1926, č. 107, s. 1-2.

²⁴⁰ TÝŽ. „Kasimír Edschmid: ‚Kean‘“; *Tribuna* 2. 6. 1926, č. 130, s. 1.

²⁴¹ TÝŽ. „František Langer: Grandhotel Nevada“; *Tribuna* 5. 3. 1927, č. 54, s. 1-2.

²⁴² TÝŽ. „Rozmach druhotvarů“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 480.

kteřé se rodí na konci předešlého decennia jako revize výbojů předválečné moderny: život je myšlen jako život člověka, jeho synonymem se stává *lidskost*. V tomto smyslu existuje od přelomu desetiletí přesvědčení o odpovědnosti umění jakožto odpovědnosti člověku a za člověka. U Kodíčka je ještě v polovině dvacátých let určujícím východiskem pro úvahu o odpovědnosti umění vůči člověku představa poválečného chaosu hodnot. V roce 1926 nad knihou Hilarových úvah *Boje proti včerejšku* napsal: „Přiznejme se k zápasům doby přechodné nebo hledající, v níž není jednoty společenského a uměleckého tvaru, jež však má tím rozhodnější úkol, aby vždy hledala pravdy člověkovy.“²⁴³ Je to stejný závěr, který učinil Karel Čapek z války: i když vše je zpochybnitelné a zneužitelné, život uvnitř člověka nikoliv. Odtud pak odpovědnost, kterou musí umění přijmout, chce-li hovořit a být slyšeno. Uměleckost je tak ztotožněna s nejuplnějši lidskostí.²⁴⁴

Otázka odpovědnosti ve smyslu společenské užitečnosti literatury získala nový význam ve třicátých letech v souvislosti s ohrožením svobody. Kodíček pozoruje, jak na umění „doléhá dnešek“²⁴⁵, ale úkoly, které doba staví, nelze podle něho řešit podřízením umění politickým směrnicím. Ale stejně jako říká své ne služebnosti literatury, tak odmítá i estetismus, umění, které „jen samo v sobě vidí smysl a cíl“ a rezignuje na společenskou odpovědnost.²⁴⁶ Jediná cesta je cesta, již tato generace položila již proti proletářské literatuře: *osobní odpovědnost*, daná osobním prožíváním a poznáváním – neboť „není pravdy než té, k níž dochází tvůrce po svém“.²⁴⁷ A taková musí být v kontextu Kodíčkova myšlení o literatuře i odpověď na výzvy, které přináší umění doba, jež hrozí ničením všech hodnot evropské civilizace: je jí umělecké dílo, jež roste z vlastního, osobitého autorova poznání, tedy ze *svobody*.

Představa o hledající době (expresionistická), jež nemá jiné směrnice než lidskosti, vede Kodíčkova divadelní kritiku již od konce války, jak jsme viděli dříve, k podpoře režisérských snah K. H. Hilara. Kodíček nepřijímá všechny výsledky Hilarova hledání s nadšením, mnohdy varuje režiséra před násilnostmi a exaltovaností, ale přijímá jeho intenci, vida právě v Hilarovi to živé a životné, co existuje v českém divadle, ježto starší režie (jmenovitě J. Kvapil) již nemá styk s aktuálním životem. Hledání a experiment se stávají Kodíčkovi příznakem této aktuální životnosti, jež se nemůže zatím projevit v nějakém definitivním tvaru, jež je naopak odsouzena zrcadlit i rozpory své doby a její měnivost; v tom lze jeho kritiku označit s jistou licencí jako expresionistickou. V druhé polovině dvacátých let však získává představa hledajícího, ba bloudícího moderního umění v poválečné době nový smysl, nový cíl. V zamyšlení nad klíčovou Hilarovou inscenací *Hamleta* (1926) se tímto novým smyslem ukazuje nová věcnost, k níž Hilar ve svém tvůrčím údobí po nemoci dospívá. Kodíček vykládá Hilarovo nastudování slavného Shakespearova dramatu jako uzrání, jež je nemyslitelné beze všech tvarových experimentů a hledání, jimiž Hilar (a moderní umění) prochází od konce války. Toto uzrání ovšem obsmyšlňuje i Kodíčkovu kritickou činnost v poválečné době, neboť jím české divadlo dospělo „tam, kde jsme jej chtěli mít – k lidskosti,

²⁴³ TÝŽ. „Dvě knihy Hilarovy“; *Tribuna* 17. 1. 1926, č. 15, s. 8-9.

²⁴⁴ Srov. TÝŽ. „Světová revoluce“; *Tribuna* 15. 8. 1925, č. 190, s. 1-2.

²⁴⁵ TÝŽ. „Literatura a odpovědnost“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 280.

²⁴⁶ TÝŽ. „Svoboda a vázanost“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 328.

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 329.

jež natolik naplňuje formální hlediska, že již se stávají neviditelnými a samozřejmými“.²⁴⁸ V představě moderního umění dospívajícího k *samozřejmosti formy*, jež není než výrazem plné lidskosti, se uskutečňují i Kodíčkovy požadavky realitnosti moderního umění. Přibližně od poloviny 20. let začíná Kodíček hovořit v souvislosti s požadavkem dobývání skutečnosti uměním o umění reálním, skutečným²⁴⁹ – aby odlišil požadavek poznávacího charakteru umění vůči skutečnosti od realismu jako směru či metody. Tedy nový realismus či nová civilnost, jež se projevují podle Kodíčka ve všem opravdovém umění, znamenají konec expresionismu; přitom ohlašovaný konec expresionismu nemění nijak východiska Kodíčkovy kritické praxe, která jsou vlastně expresionistická, naopak uskutečňuje to, po čem volal již od počátku 20. let – umění niterné, které směřuje k člověku a které se vždy může rodit jen z prožití aktuálních skutečností.

Příznačné pro Kodíčkovu interpretaci nové věcnosti jsou dvě věci: její navázání na aktuální životní obsahy a její také generační pozadí. „Klasické“ uzrání moderního umění je totiž vyloženo nejen jako uskutečnění kritikových vlastních požadavků na umění, ani pouze jako produkt Hilarova osobního vývoje (byť ten hraje v reflexi *Hamleta* významnou roli), ale také a především jako produkt doby. Novou civilností se v evropském umění totiž projevuje proměna duchovního klimatu: konec revolučních zmatků, uklidnění, „doba konstrukce a zodpovědnosti“²⁵⁰. Po formálních experimentech tady umění dozrává k lidskosti, vysvobozuje ji od utlačení formalismem a umožňuje právě tak nové působení na společnost.

Pokud jde o generační pozadí Kodíčkovy interpretace dozrání moderního umění k nové civilnosti/věcnosti, je tato položena velmi podobně jako Peroutkovy interpretace Čapkovy díla, zvláště jeho přimknutí se k realismu malých věcí. Základní je představa generace, která mnohým prošla, mnoho vytrpěla (Kodíček říká: „generace trpitelská“), ocitla se v době bez jistot a směrnic; „byla vydána na pospas tak zásadnímu hledání a snad i bloudění, že je mu málo podobných v dějinách umění a ducha“.²⁵¹ A z tohoto hledání, „dobývání nové půdy“, a nikoliv jinak než skrze tento nutný boj o moderní výraz, se nakonec rodí nový realismus jako ono uzrání moderny. Podobně jako v Peroutkových interpretacích Čapka je prostota a vyrovnanost podána jako nejvyšší stádium vývojového zápasu moderního umění; přitom implicitně je dáno rovnítko mezi generací a modernu (že starší generace nebyly moderní, to je výtěžek již předválečných programových bojů; mladší generace podle Kodíčka na modernosti ovšem pouze parazituje). Peroutka vidí realistu Čapka také jako toho, kdo mnohým prošel, a nyní sedí u vrátek své zahrádky jako navrátilivší se Odysseus; Kodíček shledává, že moderní umění (představované jeho generací) také mnoho bloudilo, také mnohé zkusilo – a dospělo k vyrovnání, jež je moudrostí Prosperovou. Smysl Kodíčkovy shakespearovské paraboly je týž jako Peroutkovy mytologické: po všech experimentech je třeba se vrátit k prostotě, jež nebude chudobou, ale výsledkem hlubokého lidského poznání. Tak jako se Prospero vzdává všech čar a kouzel, aby žil opět jako pouhý člověk, tak moderní umění odkládá formalistické experimenty, jelikož nakonec „radikálnost a odvaha formálních snah sotva již může být

²⁴⁸ TÝŽ. „Režie jako básnické dílo“; *Tribuna* 26. 11. 1926, č. 278, s. 1, 27. 11. 1926, č. 279, s. 1-2.

²⁴⁹ Viz např. TÝŽ. „Stanislav Lom: Žižka“; *Tribuna* 10. 4. 1925, č. 85, s. 4. TÝŽ. „Zločin a trest“; *Tribuna* 28. 2. 1925, č. 50, s. 1-2. TÝŽ. „Poznámky k vývoji“; *Přítomnost* 1, 1924, s. 197-199.

²⁵⁰ TÝŽ. „Od hesel k lidskosti“; in *Nové české divadlo 1927* (Praha: Aventinum, 1927), s. 21.

²⁵¹ TÝŽ. „Režie jako básnické dílo“; *op. cit.*

překonána²⁵², aby se stalo hlasem lidskosti. Příznačné pro Peroutkovo a Kodíčkovu myšlení je, že návrat umění ke skutečnostem a člověku je uvedenými metaforami pojat jako osobnostní rozhodnutí, že Odysseus po návratu i Prospero vzdávající se magie jsou *muži* v tom smyslu, jak mužnosti chtějí oba kritikové rozumět.

Proměna Kodíčkovy kritiky (ohlášení konce expresionismu a rozvoje „nové civilnosti“) v druhé polovině 20. let je spojena se zvýrazněním úlohy rozumu v umění. Zatímco expresionismus byl založen iracionalisticky a zejména válečné zkušenosti vedly k popírání úlohy rozumu a varování před jeho mechanismem, nová věcnost se vrací k klasicistnímu zdůraznění intelektuální stránky umělecké tvorby. K tomu paralelně u kritiků vyrostlých ze zkušeností předválečné moderny, tj. Kodíčka a Čapka, znamená polovina 20. let vyvážení válečného a poválečného intuitivismu rolí rozumu (v protikladu k Ruttemu). U Kodíčka stejně jako u Peroutky je zvýraznění úlohy rozumu spojeno s kritikou avantgardy: jako protiklad poetistických a surrealistických asociací a „nelogičnosti“ je postaven rozum jako komponenta úplné lidské osobnosti; vzpoura proti rozumu, již koná avantgardní poezie, je tedy interpretována Kodíčkem jako vzpoura proti lidskosti umění, proti jeho nejvlastnější podstatě.²⁵³ Rozum, který Kodíček v Peroutkových stopách vykládá také jako charakteristický rys vlastní generace,²⁵⁴ je tady postaven do služeb lidskosti a svobody, zatímco jeho potlačování (v politice fašismem, v literatuře surrealismem) jde proti těmto hodnotám.

Když Kodíček sleduje novou věcnost a její projevy a rekapituluje tendence v soudobém (evropském) divadle na konci dvacátých let, oceňuje, jak divadlo navrácí do umění reality, jak se moderní umění na skutečnostech obrozuje, jak byly formalistické experimenty nahrazeny tím, po čem po celá dvacátá léta volal: tlakem skutečnosti, aktuálností. Ale současně se opět ozývá ono kodíčkovské „ale“, které zpochybňuje každý směr a každou metodu ve jménu života a člověka. Kritik pozoruje, jak se umění navrácí k hmotné skutečnosti, ale zároveň připomíná, že pravé umění bude vždy zrcadlit nejen tuto realitu, ale i „duchovní touhy v člověku“.²⁵⁵ Vrací se tak představa, že umění je vždy i romantické, že je ve své lidské podstatě neredukovatelné na jednu školu či jeden umělecký směr (neboť i život sám je protnutím romantického a klasického)²⁵⁶. Otevřenost všemu „dokonalému“ (tj. nejdůležitější lidskému) u Kodíčka neustále narušuje možnost jednoznačného rozvrhu věcí, jaký vidíme typicky u Peroutky, už proto, že hlavní a trvalá směrnice jeho kritického úsilí po první světové válce – život/lidskost – je v samé své podstatě pochopena jako něco, co je neredukovatelné a nezachytitelné formulí.²⁵⁷

Stejně jako všichni kritikové čapkovské generace i Kodíček se stavěl od počátku 20. let velmi negativně k literárnímu dílu wolkerovské generace, a to jak v jeho fázi proletářské, tak od poloviny desetiletí k poetismu. Výtky, které adresoval kritik na přelomu let 1922 a 1923 devětsilovským almanachům *Devětsil* a *Život II*, nepřestávají platit ani v polovině třicátých let. Přitom, což je pozoruhodné, nejsou Kodíčkovy rezolutní soudy o avantgardě podloženy

²⁵² TÝŽ. „Od hesel k lidskosti“; *loc. cit.*

²⁵³ TÝŽ. „Aude sapere“; *Dnešek* 1, 1930/1931, s. 226.

²⁵⁴ TÝŽ. „Desátému ročníku, čili mezi dvěma žernovými“; *op. cit.*

²⁵⁵ TÝŽ. „Poesie skutečnosti“; in *Nové české divadlo 1928/1929* (Praha: Aventinum, 1929), s. 9.

²⁵⁶ TÝŽ. „Racinova ‚Faidra‘“; *Tribuna* 2. 4. 1926, č. 79, s. 4.

²⁵⁷ Srov. TÝŽ. „Karl Kraus“; *Panorama* 11, 1933, s. 8.

reflexí jednotlivých děl; za celou svou kritickou kariéru patrně nenapsal jedinou kritiku libovolného díla některého z mladých literátů (a to ani dramatu). Jeho kritiky avantgardy jsou vždy jen paušalizujícími soudy, jež jsou výrazem znepokojení z umění, jež ztrácí svůj lidský úkol, a nikoliv poměřením s texty.

Hlavní linkou Kodíčkovy nekončící polemiky s avantgardou je kritika umění postrádajícího osobnost. Jeho texty stále znějí přesvědčením, že mladí tvůrci jsou „bez myšlenky, životního osudu a bez osobností“,²⁵⁸ a proto nemohou být skutečnými umělci, míjejí se samou podstatou umění, s jeho *lidskostí*. Položil-li již dříve Kodíček komunikační funkci umění na základy „osobnostního“ setkání čtenáře s tvůrcem, stavěl ji vždy jako ideál, který avantgardní umění (chybí-li mu *osobitost*) není s to naplnit. Poetisté jsou pro Kodíčka jen „asociativní trouповé“, „opičky pražského pařížanství“, jimž schází vlastní životní poznání. Nejvíce kritiku mladé generace vyhotil v komentáři k procesu s vrahy Mariky Vörösmartyové, mezi nimiž byl odsouzen k doživotí i mladý básník a kritik Jan Klepetář. Kodíček svůj komentář pojal jako odsudek demoralizace celé mladé generace, jež je právě důsledkem nedostatku pevného charakteru v době, která relativizovala všechny normy. Pro Kodíčka v tomto smyslu nejen tři odsouzení pachatelé vraždy, ale „i mnozí jiní jsou vinni“.²⁵⁹

Poetismus je pro Kodíčka po etapě proletářské poezie jen pokračováním krize, kterou s Peroutkou analyzovali nad sborníky *Devětsilu*. Je mu návratem k artismu, k umění, které utíká od života, a tedy od své odpovědnosti.²⁶⁰ Zde také koření rozlišení mezi experimentem, který má svůj cíl a smysl, tj. takovým, který se snaží dobrat rozrušeného života své doby, a experimentem, který nevede nikam, nic nechce, je pouhou nezávaznou hrou. Poetismus žije z experimentů druhého typu; proto také rozlišení mezi „hledáním“, „dobýváním nové půdy“ (jež charakterizují např. experimentaci Hilarovu) a „zkusmostmi a libovolnostmi“²⁶¹ (jež pojmenovávají neodpovědné hračkářství poetistů). Poetismus se stává v polovině 20. let Kodíčkově stejně jako jeho generačním vrstevníkům nebezpečným návratem k l'artpourl'artismu, k umění mimo život, soustředěnému na hru forem, k tomu, co překonávala již předválečná moderna. Tudíž i uměním, které není právo vážné etické úlohy, kterou na umění klade doba.

Tak se u Kodíčka rozvíjí již od počátku 20. let přesvědčení o hrozbě formalismu; je to hrozba osamostatněné umělecké formy, která ztrácí svou souvislost s tvůrcem, stává se sama sobě účelem a vyvazuje se ze všech souvislostí života. Pro Kodíčka byla vždy umělecká forma – v intencích předválečné moderny – autonomní, „svězákonná“, ale nikdy samoučelná, protože vždy chápaná jako „výraz života“. Setkání s poetismem Kodíčka přesvědčuje o akutnosti nebezpečí, že moderní literatura ztratí svou vážnost, svůj význam a stane se opět jen hrou. Poetistické a surrealistické básnictví se Kodíčkově jeví jako přímý protiklad formovosti moderního umění, jemuž vždy šlo o „ryzí formu“,²⁶² tedy o formu, jež je výrazem života. („Styl je člověk, ale ještě více je člověkem forma.“)²⁶³ V roce 1933 rozvinul svou kritiku avantgardního formalismu v koncept „druhotvarů“, tj. „druhotných a pomocných myšlenek“,

²⁵⁸ TÝŽ. „Aude sapere“; op. cit., s. 227.

²⁵⁹ TÝŽ. „Po procesu“; *Tribuna* 1. 6. 1928, č. 129, s. 1.

²⁶⁰ Kodíček zesměšnil program poetismu ve fejetonu „Umění není uměním“; *Tribuna* 3. 8. 1924, č. 182, s. 1.

²⁶¹ KODÍČEK, J. „Poznámky k vývoji“; op. cit., s. 197.

²⁶² TÝŽ. „Rozmach druhotvarů“; op. cit., s. 489.

²⁶³ TÝŽ. „Na motiv pravdivosti“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 235.

jež se osamostatňují a rozmáhají. Jakožto tyto „druhotvary“ v rukou epigonů nejsou již pod kontrolou tvůrčí osobnosti; tak se z výjimky či odstínu stává podle kritika výhradnost, což zavádí umění a zejména literaturu na scesti. Takto v Kodíčkových očích avantgarda zneužila jinak správnou myšlenku formální autonomie, takto profanovala výjimečnou Rimbaudovu tvorbu ve svůj hračkářský estetismus bez kontroly rozumu. Znepokojený kritik na prahu vážné doby hledá umění, které by dokázalo přijmout svou odpovědnost (na osobnostní bázi), vyjádřit svou dobu a její skutečnosti. U avantgardních básníků však takový potenciál nevidí, naopak se mu zdá, že zabředávají do dekorativnosti a uzavírají se do své soukromé idyly. Takové umění je pro Kodíčka nejen nemožné, ale i neetické.²⁶⁴

Kodíčkův kritický typ v druhé polovině dvacátých let a na počátku let třicátých (s kritikou končí prakticky v roce 1933) se nijak neproměňuje, stejně jako se neproměňují jeho kritéria. I ohlášení konce expresionismu a nástupu nového civilismu v druhé polovině dvacátých let, tedy na samém konci jeho divadelně kritické dráhy, je spíše nepřilíš rozsáhlou modifikací jeho postojů k umění, je kritikem samým interpretováno jako vyvržení moderního umění a uskutečnění jeho vlastních „přání“. Základní Kodíčková kritéria (lidskost umění, jeho současnost a aktuálnost, jeho „realitnost“, účast tvůrčí osobnosti v něm) zůstávají v platnosti; nově je do popředí stavěn intelekt a zvýrazněna (ovšem osobnostně pochopená) společenská odpovědnost tvorby, rozumem fundovaná. Ostatně stejně jako se Kodíček nikdy neztotožnil s expresionismem, tak se nestal ani programovým mluvčím tohoto nového civilismu (nové věcnosti), povždy zůstává kritikem nedogmatickým, měřícím dílo/autora na prvním místě hloubkou prožití, vnitřním pozadím, „pulsací krve“, tedy *životem* v té interpretaci, ke které dospěla generace na konci světové války. Stejně tak zůstává kritikem do značné míry provokativním, vyhrocujícím své názory až do formy výsměchu či pohrdání; to ho také předurčuje k roli kritika generačního. Tuto roli přijal v generační polemice roku 1924 a plnil ji svými texty až do počátku třicátých let. Přitom má blízko k tomu pojetí generační kritiky, jaké vidíme u Peroutky: zejména v závěru své kritické činnosti, kdy už není divadelním recenzentem, směřuje k apologetice generačního díla ztělesněného Karlem Čapkem. Ovšem stejně pozadí má i jeho obhajoba režijního umění Hilarova, jakož i implicitní ztotožňování moderny s vlastní generací. Stejně jako Peroutkovi se i Kodíčkoví jeví na počátku 30. let určujícím rysem této generace rozum a soustředění na poznávací charakter umění vůči skutečnosti; na druhé straně ale nikdy neupadne v tomto ohledu do Peroutkovy normativnosti. Negativním obtiskem generačních obhajob je jeho nepřátelství k avantgardě, které svou trvalostí a zarputilostí, jež se neobtěžuje poměřovat s avantgardními tvůrci skrze jejich dílo (což je podle Kodíčka základ kritiky) a spokojuje se s paušalizacemi a stále opakovanými pravdami, nemá v pragmatické generaci obdoby.

(3.5.) Ještě mnohem dříve než Kodíček rezignuje na kritiku **KAREL ČAPEK**. Po odchodu z *Národních listů* (1921) se ke kritice v jejím nejvlastnějším úkolu konfrontace s literárními díly už vlastně nikdy nevrátí. Od druhé poloviny dvacátých let nevystupuje tedy jako literární kritik, ale spíše jako „volný komentátor kulturního života“ (POHORSKÝ 1986: 894). Rezignaci na literární kritiku vykládá M. Pohorský v doslovu k třetímu svazku *O umění a*

²⁶⁴ TÝŽ. „Literatura a odpovědnost“; op. cit., s. 280. TÝŽ. „Literatura a mužnost“; *Přítomnost* 14, 1937, s. 425-426.

kultuře tím, že si Čapek byl vědom svého významného společenského postavení a nechtěl je spojovat s kritikou literatury a umění. V této situaci jednak hledá jiné cesty k reflexi literatury (v knize *Marsyas*), jednak se většinou omezuje na nekrology a jubilejní medailony význačných tvůrců.

Ale ani tyto medailony či zprávy o návštěvách světových spisovatelů v Československu nejsou zcela bez významu a ukazují jednu výraznou Čapkovu polohu jako kritika či spíše jako spisovatele. Např. oproti obdobným textům M. Rutteho, jež také s postupem doby začínají v jeho publicistice nabývat na četnosti, jsou ty Čapkovy psány vždy z osobní zkušenosti, z onoho osobního poznání, po němž tato generace v kritice stále volá: portrétovaný autor zde stojí jako člověk, je nejčastěji na úvod vykreslen ve svém zevnějšku, určitými charakteristickými rysy svého chování atp.; větší důraz než na popis díla je dán na setkání s člověkem jako osobností. Jako by i tyto příležitostné texty byly realizací toho, co Čapek napsal trochu programově O. Vočadlovi: „[...] mne již opustil mladistvý zápal mluvit o věcech, se kterými jsem se neobeznámil osobně a prakticky.“²⁶⁵

V příležitostných medailonech spisovatelů se rovněž soustavně vrací Čapkovi jeho utkvělé téma zápasu o víru ve svět jako místo k životu, o víru v hodnotu života, který žijeme. Charakteristicky se to projevuje v nekrologích tří velkých postav generace 90. let: K. M. Čapka Choda, A. Sovy a O. Březiny. U všech tří je určující poznání, že neunikali od života; ale zatímco u Čapka Choda v logice dřívějších reflexí jeho díla postrádá kritik zápas „o spásu a vykoupení“,²⁶⁶ u Sovy i Březiny je přítomna již láska, s níž nahlízejí na život – a jedině takové svědectví je života právo, jedině takové není lživé.²⁶⁷

Březinův obraz, jak jej Čapek podává v nekrologu, je poněkud pozměněn v komentáři k Demlovu tlumočení Březinových názorů. Zde je básníková láska k životu a lpění na dnešku a na člověčenství odlišena od názorů „malodušného a provinciálního skeptika“,²⁶⁸ který byl v zajetí své samoty a svého malého prostředí. Ukazuje se tu druhá podoba Otokara Březiny, kterou by Čapek raději neukazoval (v takový smysl míří jeho výhrady k Demlovu svědectví, jež jinak v jeho faktické správnosti vlastně potvrzuje z osobní zkušenosti) – jelikož takové svědectví je vždy komolené, nedává celého člověka (a vůbec ne básníka), dává-li jej vidět v jeho slabosti, hřeše tím proti uctivosti a jemnosti, již jsme člověku povinováni. Případ Demlova *Mého svědectví o Otokaru Březinovi* jen z druhé strany nasvěcuje touž problematiku: jaké svědectví o životě/člověku²⁶⁹ je vskutku pravdivé (nejen fakticky správné).

Avšak veřejné odhalení básníkových osobních slabostí otevírá Čapkovi ještě jednu perspektivu. Tou je Březinovo „vyřazení ze světa činných a aktuálních hodnot“, které leží v základě Březinovy malomyslnosti; je zřejmé, že Březinův tvůrčí typ je protikladný Čapkovu

²⁶⁵ ČAPEK, K. „Dopis Karla Čapka o anglické literatuře“, *Rozpravy Aventina* 1, 1926, s. 67, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 20-22. Citát na s. 22.

²⁶⁶ TÝŽ. „In memoriam“, *Lidové noviny* 8. 11. 1927, č. 562, s. 1-2, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 109-111.

²⁶⁷ TÝŽ. „Z zíněného hrobu“, *Lidové noviny* 17. 8. 1928, č. 415, s. 1, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 140-142. TÝŽ. „Magister divinus“, op. cit., s. 168-170.

²⁶⁸ TÝŽ. „Svědectví o Jakubu Demlovi“, *Lidové noviny* 20. 9. 1931, č. 472, s. 1-2, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 269-272. Citát na s. 271.

²⁶⁹ Trvá ovšem pojetí života jako života uvnitř člověka; znovu je Čapek vyjádřil např. r. 1926 takto nad dramatem Šrámkovým: „[...] život se svým nebem i peklem nemluví velkými slovy ani velkými symboly, nýbrž tichým a zajíklým hlasem živého lidského soukromí.“ Viz ČAPEK, K. „Dramatikův Stud“, *Sever a východ* 2, 1926, s. 270-272, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 13-15. Citát na s. 4.

ideálu spisovatele, jenž žije „ve světě, který patří všem“.²⁷⁰ Je to už tradiční Čapkova představa literatury, která žije životem své doby, která se od ní neodvrací, nýbrž rodí se z jejích skutečností. Už na počátku 20. let nestojí tato představa jako nutnost, nýbrž jako oprávněná možnost literatury; ztrácí tak svou programovou povahu (jako ostatně většina postulátů předválečného boje za nové umění), přitom zůstává vlastním ideálem. V tomto smyslu se ujímá proti F. Götzovi poezie, která údajně podléhá „tajrlíctví chvíle“; básník totiž není podle Čapka vůbec „snivější“ než ostatní lidé, ale „živější“, tj. obsahuje „širší kruh života“.²⁷¹

Třicátá léta znamenají významný posun v Čapkově pojetí časovosti literatury, přičemž tento posun odpovídá vývoji Kodíčkových názorů na společenskou úlohu literatury. Je to především odpor k takovému chápání aktuálnosti, které svazuje literaturu se služebností „vítězné myšlenky státní“,²⁷² které jí dává politické zadání. Proti tomu se jak v Kodíčkově, tak v Čapkovi ozývá obrana autonomie umění, jeho svobody jako samotné podmínky jeho existence.

V tomto ohledu lze u Čapka ve třicátých letech hovořit o komplementarizaci, a tedy i relativizaci vlastních představ o aktuálnosti literatury (OPELÍK 2000: 12). Vedle trvalého vlastního ideálu umění svázaného s problémy doby, umění aktuálního, tu nyní stojí také obrana literatury a umění, které „mají právo být čisté a nespoutané dobou“.²⁷³ Proměněná situace třicátých let otevírá Čapka jako kulturního publicistu ještě ve větší míře než dříve všem podobám umění a všem tvůrčím přístupům; otevírá jej také více tradici, posiluje u něj smysl pro to trvalé, co se skrývá pod dočasným. Proto už také nestojí požadavek aktuálnosti literatury příkře proti literatuře, která se údajně odklání od obsahů doby. Věčnost se nyní stává horizontem časovosti, neboť „knihy, literatura a básnictví náležejí také do řádu trvání“. Cesta umění již není jen cestou k dnešku, ale rovněž cestou skrze dnešek, znamená „překračovat sami v sobě to, co je v nás podmíněno jenom dneškem; nebudeme hledat dnešního člověka, nýbrž prostě a obecně člověka“.²⁷⁴ Tento posun k požadavku pozeňání literatury „časem, jenž trvá“,²⁷⁵ který kontrastuje s předválečným odmítáním věčnosti a dokonalosti jako falešných kritérií v umělecké kritice, není ovšem svým způsobem než *aktualizací*, odpovědí na nejzávažnější otázky, jež klade doba. Neboť ve třicátých letech Čapek cítí, že „tím právě nejaktuálnějším je paradoxně to věčně lidské“ (ibid.: 13).

Tedy Čapkovým (stejně jako Kodíčkovým) tématem se ve třicátých letech nově stává téma svobody umění a umělce. V diskusi o mravnosti a společenské odpovědnosti literatury, kterou v roce 1933 vyvolal E. Rádl, proto odpovídá Čapek na Rádlovy požadavky mravné

²⁷⁰ ČAPEK, K. „Hovory s Karlem Čapkem“; *Rozpravy Aventina* 7, 1931, s. 41-42, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 274-278. Citát na s. 278.

²⁷¹ TÝŽ. „Co s literáty“; *Lidové noviny* 8. 5. 1927, č. 233, s. 1-2, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 92-94. Citáty na s. 92-93.

²⁷² KODÍČEK, J. „Svoboda a vázanost“; *Přítomnost* 10, 1933, s. 328.

²⁷³ ČAPEK, K. „Umění a politika“; *Přítomnost* 14, 1937, s. 6-11, 28-29, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 732-754. Citát na s. 753.

²⁷⁴ ČAPEK, K. „Dnešek potřebuje knihu“; in *Almanach Kmene 1934-1935* (Praha: Kmen, 1934), s. 11-12, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 507. Kurzíva M.T.

²⁷⁵ TÝŽ. „Má reportážní román budoucnost?“; *Život* 13, 1934, s. 31-32, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 610-611.

literatury²⁷⁶ stejně jako Kodíček: skutečné umění nemůže být nemravné, nemravnost literatury může být dána jedině její nepravdivostí, tj. tím, že dílo není vytěženo ze života, že nemluví o člověku. Tedy na umění nelze klást mravní požadavky zvnějšku, jeho mravnost je inherentní, záleží v jeho osobitěm poměru k životu, v jeho zvláštním poznávání skutečnosti. Je to modernistický „koncept umění jako absolutního prostoru, který nepodléhá vnějším kritériím“ (ČEŠKA 1999: 17). Zároveň ale nechává otevřený prostor pro etickou kritiku, jež zkoumá literární dílo ne předem daným mravním standardem jako moralisté Rádlova typu, ale hloubkou a láskou jejího poznání reality. Takovou podobu etické kritiky v témže roce 1933 realizoval např. v zamyšleních nad dvěma romány lékařů: nad Muntheho *Knihou o San Michele* a Célinovou *Cestou do hlubin noci*; zatímco Munthe vychází jako mezinárodní šarlatán zneužívající hypochondrie svých pacientů, Céline přes všechn svůj cynismus a zálibu v ošklivosti přece „bere svůj úkol až bolestně vážně“, svou drsností jen maskuje svou „měkkost“ a „vůli sloužit“,²⁷⁷ v hloubi je tedy mravnější než Munthe.

Je-li mravnost literatury, a tedy i možnost její společenské odpovědnosti založena na jejím poznávacím vztahu k životu a světu, pak je její podmínkou tvůrčí svoboda. Stejně jako u Kodíčka spočívá i u Čapka možnost odpovědnosti umění vůči společnosti jedině ve svobodě osobitého, ničím nelimitovaného poznávání skutečnosti. Je to obrana umělecké svobody před všemi intervencemi státní moci, společenské morálky či stranických nebo náboženských direktiv, ale i před různými dočasnými módami,²⁷⁸ před vším, co narušuje osobní vztah ke skutečnosti (jenž pro pragmatisty je jedinou cestou k pravdě). Proto svoboda literatury je svobodou poznávání, svobodou osobnosti a ducha.²⁷⁹ V tento smysl také vyznívá zvolání, které si bere Čapek z jedné Whitmanovy básně: „Místo pro Jonathana!“, tedy „místo pro každého, kdo přichází se svými zkušenostmi a poznatky, se svým přínosem skutečnosti“.²⁸⁰ Odpovědí této generace na výzvy, které vyvstávají před uměním na prahu vážné doby, je tedy svoboda člověka i jakožto svoboda umění.

Vidíme, že i ve třicátých letech zůstává ústředním pojmem Čapkova pojetí tvorby *poznávání*. Tento element vstupuje nejen do obecných úvah o umění a literatuře a jejich místě v lidské společnosti, ale také do zamyšlení nad jednotlivými literárními díly. Přitom ta jsou spíše zřídka, pokud píše o konkrétních knihách, děje se tak často tehdy, když „vyšly jakoby mimo hranice vážné literatury“ (POHORSKÝ 1986: 989). Důležitou motivací zde bývá ona touha poznávat, kterou položil u sebe sama jako určující. Tedy nikoliv stav vážného znepokojení, který ponouká ke kritice Peroutku, ale naopak poznávací vášeň spisovatele, hledajícího i inspiraci pro své dílo. Proto často nehovoří z těchto drobných textů kritik, ale

²⁷⁶ Série článků v *Křesťanské revui* a *Naší době*. V.t. RÁDL, E. „Budoucnost krásné literatury“, *Naše doba* 40, 1933, s. 26-31.

²⁷⁷ ČAPEK, K. „Je snad víc čtenářů...“, *Lidové noviny* 16. 2. 1933, č. 85, s. 9, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 382-383. TÝŽ. „Případ Céline“, *Lidové noviny* 11. 6. 1933, č. 292, s. 1-2, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 473-475.

²⁷⁸ TÝŽ. „Literatura a mravnost“, *Přítomnost* 10, 1933, s. 313-315, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 457-462. Citát na s. 459.

²⁷⁹ TÝŽ. „Literatura a veřejnost“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 56-58, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 546-550. Citát na s. 547.

²⁸⁰ TÝŽ. „Místo pro Jonathana!“, *Přítomnost* 11, 1934, s. 190-192, též in idem: *OUK III*, s. 550-556. Citát ze s. 556.

právě spisovatel, zaujatý nějakou neznámou skutečností, nacházející v knize vlastní obohacení. Typickou formulací tohoto přístupu je závěr, jež učinil nad toreadorským románem H. de Montherlanta *Zápasníci s býky*: „Tato kniha k nám není uvedena zbytečně; stojí za to i autor, i věc, o níž píše.“²⁸¹ Podobně nahlíží na mnoho knih – ať jde o romány nebo o odborné práce z různých vědních oborů: jejich čtení je pro něho poznáváním něčeho neznámého. Čapek se k tomu přiznává takto: „Jsem už takový Bildungsphilister – takový věčný chlapec – , těší mě dovídat se a poučovat.“²⁸² Tak oceňuje Poláčkův pozorovací talent v *Mužích v offsidu*, jeho knihy jsou pro něho „svým způsobem odborné monografie“,²⁸³ tak si cení Lewisova románu *Umělecké dílo* jako výpovědi o americkém hotelnictví²⁸⁴ atd. Jeho zamyšlení nad literaturou často hledají hloubku a novost poznání skutečnosti, jaké je v tom kterém díle, u toho kterého autora přítomno, ať jde o detektivkáře E. Wallace nebo J. B. Priestleye.

A tvůrčí poznávání skutečnosti je také jediný recept, který Čapek nabízí jako východisko z údajné krize české literatury a jako cestu k její světovosti. Malost a všednost, které jsou českému prostředí předhazovány literáty, jsou podle Čapka jen produktem konfrontace skutečnosti s vlastními nenaplněnými sny; sama realita je totiž všude tatáž: nekonečná.²⁸⁵ Tutéž radu, kterou adresuje českým romanopiscům, směřuje ostatně také mladým literátům: vymanit se „ze zajetí slov a hesel“ a rozrůst se „co nejvíce do skutečnosti“, „vidět věci vlastníma očima a sám si pomoci k úsudku o nich“.²⁸⁶

Čapkova publicistika koncem dvacátých let a v letech třicátých se vzdaluje literární kritice, nesleduje vývoj literatury, nezabývá se literárními díly, která představují klíčové hodnoty české literatury nebo aspoň určité širší tendence; ba lze říci, že vlastní posuzování literárních textů je zde okrajové ve své kvantitě i kvalitě. Soustředí se mnohem více na obecnější otázky národní kultury a literární tvorby. A v těchto otázkách je zřejmé, jednak že zůstávají nezměněny dominanty Čapkova uvažování o nich (literatura jako poznávání, jako životní setkání člověka s člověkem), jednak že modifikace názorů jsou důsledkem úkolů, které nově klade doba a situace ve společnosti (otázky mravní odpovědnosti umění, obrana svobody tvorby, relativizování vlastního ideálu aktuální literatury ve prospěch zachycení „věčného lidství“). Málokdy si témata svých úvah na tato témata vybírá Čapek sám, častěji se cítí povinován vyjádřit se k nějaké již probíhající diskusi, k problému, který je položen tak, že si žádá jeho stanovisko. Jsou tedy psány již nikoliv uměleckým kritikem, jak tomu bylo dříve, ale člověkem veřejným, dobře vážícím svůj vliv a svou autoritu. Určitou výjimku v tomto ohledu představuje diskuse o kritice, nejvýraznější Čapkovo angažmá v literární diskusi ve

²⁸¹ TÝŽ. „Zápasníci s býky“, *Lidové noviny* 4. 9. 1927, č. 446, s. 7, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 100-101. Citát na s. 100.

²⁸² TÝŽ. „Hovory s Karlem Čapkem“, op. cit., s. 274.

²⁸³ TÝŽ. „Pražský román Karla Poláčka“, *Lidové noviny* 21. 2. 1931, č. 75, s. 11, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 233-235. Citát na s. 234.

²⁸⁴ TÝŽ. „Sinclaira Lewise román Umělecké dílo“, *Lidové noviny* 29. 4. 1935, č. 216, s. 5, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 647-648. Citát na s. 647.

²⁸⁵ TÝŽ. „Žije český autor nesprávně?“, *Lidové noviny* 15. 10. 1933, č. 518, s. 9, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 479-485. Citát na s. 482.

²⁸⁶ TÝŽ. „Sám o sobě a o věcech závažnějších“, *Přítomnost* 9, 1932, s. 65-66, 81-82, 100-101, 118-119, 152-154, 170-171, 181-182, též in idem: *OUK III*, op. cit., s. 291-327. Citát ze s. 324-325.

30. letech. Nicméně i koncepce kritiky zde načrtnutá spíše ukazuje, jak se Čapek i tímto způsobem vzdaluje dobovému literárně kritickému diskursu.

IV. Závěr

Kritické dílo čapkovské generace nepředstavuje celek, který by byl uchopitelný jednoduše jedinou formulí nebo schématem; jde naopak o celek vyznačující se nejen výraznými časovými proměnami, ale také jistou vnitřní neujednotitelností: vždy tedy celek dosti nekompaktní, charakterizovatelný různými opozicemi, implicitními, ale i explicitními vnitrogeneračními polemikami. To ostatně odpovídá samému charakteru této generace, která nikdy nepředstavovala sevřenou jednotu a její generační pojítka podléhala různým proměnám. Nakonec: o generaci se v literární historii uvažuje jako o celku širším, než jsou literární skupina nebo škola, oproti nim jde vždy o uskupení volnější a vnitřně méně soudržné. V této charakteristice generace a jejího kritického díla existuje zřejmá paralela mezi generací devadesátých let a generací čapkovskou. V obou případech existuje nejpevnější generační jednota v počátcích literárního působení generace (což je jev asi obecný); přitom právě tyto počátky jsou spojeny s největší kritickou aktivitou, jež je výrazem snahy vymezit se vůči vládnoucímu systému uměleckých norem. S postupným etablováním jednotlivých tvůrčích osobností se jednota uvolňuje; současně kritika ztrácí svou ústřední úlohu v generačním díle. Přes určitou obecnější platnost tohoto vývojového schématu můžeme pozorovat v případě čapkovské generace přece jen odlišný vývoj, než jakým prochází pokolení devadesátých let.

U všech „moderních“ generací můžeme pozorovat tendenci k určité generační rekapitulaci, jež se odehrává (bez nějaké schematizace) přibližně jedno desetiletí po vstupu generace do literárního života. Zatímco rozsáhlá polemika uvnitř generace devadesátých let na přelomu století, posléze přeměněná v sérii afér (Šaldovy pseudonymy, anonymní dopisy), stejně jako tzv. diskuse o čistotě (wolkerovské) generace na přelomu 20. a 30. let byly symptomem dezintegrace generačních uskupení, generační polemika roku 1924 znamenala po předválečných polemikách obnovení jednoty čapkovské generace; po konstatovaném „rozvátí“ a „ztracení“ byla novou integrací v nové situaci. Vliv na tento proces, který se jeví jako atypický, měla jistě první světová válka, která znamenala proměnu mnohých představ, z nichž se rodil na počátku desátých let generační diskurs. Nicméně již krátce po ustavení této jednoty můžeme pozorovat její narušování, jež je zároveň procesem ustavování užší „generace“ *Přítomnosti*, v čemž už hraje hlavní roli otázka mimoumělecké.

Výraznou dominantou kritických počátků čapkovské generace je zájem o výtvarné umění, což je další paralela s devadesátými lety. Ale i zde je patrný rozdíl: zatímco v devadesátých letech má literatura významný inspirující vliv na výtvarné umění, právě z literárních podnětů se formuje výtvarný symbolismus, v období před první světovou válkou je tomu přesně naopak: je to výtvarné umění (malířství a architektura), jež má vliv na literaturu, mladí literáti jsou přímo hnáni touhou napodobit ve slovesném umění formovou autonomii, již přinesl kubismus a posléze také abstraktivismus. Výrazný vývojově

dynamizující vliv předválečných výtvarných avantgard na českou literární modernu je jevem, jenž se již neopakoval.

Pokud bychom chtěli pokračovat ve srovnání tří moderních generací, zjistíme, že pokolení formující se v rámci předválečné moderny bylo – navzdory svým především kritickým počátkům – nejméně zaujato literární kritikou, nedalo české literatuře kritika s tak výrazným vlivem, jakými byli A. Procházka, F. X. Šalda nebo K. Teige a B. Václavek, tj. kritika, který dokázal svým kritickým dílem usměrňovat tvorbu svých vrstevníků. Je to dáno jistě i tím, na co upozorňoval Josef Čapek S. K. Neumanna, když uvažovali o generačním časopise, totiž že v případě čapkovské generace se jednalo skutečně o skupinu oproti předešlé generaci mnohem užší. Přitom ovšem toto Čapkovo konstatování je produktem optiky již válkou přerušného nástupu mladé generace; právě válka totiž omezeními, jež přivodila literárnímu životu, v podstatě zmařila další rozvoj předválečné moderny a způsobila nejen ono „rozvátí“ generace po frontách světové války, ale také znemožnila, aby se generace „rozšířila“, aby přetavila výsledky generačních diskusí let 1913 a 1914 v tvůrčí expanzi. Teprve konec války v tomto smyslu umožnil tento přirozený proces, ale ten se již děl za zcela jiné situace. Recepce filozofie pragmatismu, jež formuje kritické texty Čapkovy, Ruttovy nebo Peroutkovy na přelomu desátých a dvacátých let, samou svou podstatou, důrazem na relativitu „pravd“, bránila zrození „vůdčí“ kritické osobnosti.

Je to stav, kterého si literární historie dobře všimla. Přesto však nemá zcela pravdu Jindřich Chaloupecký, když píše o expresionistické generaci (jak on rozumí širokému proudu literatury formované expresionistickým životním pocitem, kam řadí i předválečné mládí): „Jenom kritikové této generaci chyběli. Byla proto bez ochrany vydána nepochopení, útokům a lhostejnosti jak generace předcházející, tak generace následující“ (CHALUPECKÝ 1992: 198). Chaloupeckého představa o generační kritice jako o „ochránkyni“ generace a jejího uměleckého díla před útoky ostatních generací inspiruje k otázce, která vlastně prolíná celou touto prací: jaké jsou charakteristiky „generační“ kritiky, jaké jsou její funkce, co vůbec konstruuje její „generačnost“, co opravňuje hovořit o kritikovi jakožto o kritikovi generačním?

V době konstituování literární generace je význam její kritické aktivity největší. V této etapě je položen generační charakter kritiky především na dvou pilířích: na polemičnosti kritiky a na její programovosti. U předválečné mladé generace lze pozorovat, že proces vzdalování se starším kritickým vzorům je úzce spojen s programotvornou a posléze i polemickou aktivitou, která ve vrcholném období předválečného zápasu o novou modernost (tj. v letech 1913-1914) zastihuje recenzentskou kritickou praxi. Klíčovým žánrem, který všichni kritici z řad mladé generace pěstují, je programový esej. Tyto směrodatné texty vytvářejí program, který je vnímán v dobovém kritickém poli jako „generační“ a jehož prizmatem je pak nahlíženo na dílo mladých, na přelomu let 1913/1914 především na *Almanach na rok 1914*. Avšak programový zřetel je přítomen i v jiných žánrech, ať se jedná o literární recenze (charakteristicky Čapkovy referáty o Krejčího *Červenci* a Flaubertově *Paní Bovaryové*), divadelní referáty, poznámky a glosy, nebo také soukromou korespondenci (bratří Čapků s Neumannem). Většina těchto textů zároveň ukazuje, jak je s programovou aktivitou spojena polemičnost; většina programových esejů je přinejmenším implicitně polemická a namířená vůči etablovaným kritickým a uměleckým autoritám. Vedle toho vedou mladí kritici od jara 1913 soustavnou a otevřenou polemickou kampaň proti předcházející

generaci, již jim představuje jednak F. X. Šalda, jednak A. Procházka a jeho *Moderní revue*. Právě vyhocení polemických střetů na podzim 1913, kdy mladí kritikové vystoupili pospolu a navzájem se podporovali, má za svůj důsledek zformování mladé generace. Právě polemičnost a jí provázející persvazivnost je jedním z nejvýznamnějších momentů ustavujících generaci v literárním poli.

Po první světové válce je situace poněkud jiná, především v tom, že programová kritika přestává být určující složkou literárněkritické aktivity této generace. Určitou výjimku v tomto ohledu představují první dvě kritické knihy Miroslava Rutteho z let 1918-1919, kterými jako by splatil dluh svému pozdnímu přihlášení se k nové modernosti. Avšak jediní dva účastníci předválečné programové diskuse, kteří i nadále pěstují literární kritiku, Karel Čapek a Josef Kodíček, na probojování jakéhokoliv programu rezignují, programovost je zde spíše latentní. V situaci konce války a krátce po jejím skončení je zároveň i omezena polemická aktivita; a potažmo právě v tomto období je nejvíce oslabeno generační povědomí, užitečnost kategorie generace je dokonce zpochybňována. Polemičnost jako vymežující element se objevuje znovu až na přelomu let 1922-1923 a vrcholí v generační polemice roku 1924, kdy je „ztracená“ generace symbolicky znovu nacházena. Následné proměny jednotlivých kritických diskursů dobře ukazují různé podoby kritiky, kterou je možno vnímat jakožto generační. Především se ukazuje, že to, co charakterizuje generační kritiku, je na prvním místě vždy polemičnost. Zatímco před první světovou válkou byla mladá kritika antagonisticky namířena proti etablované literatuře vycházející z modernismu konce století, od dvacátých let se především vymezuje vůči avantgardě; vymezování vůči starší generaci přestává být důležité (s výjimkou osobnosti F. X. Šaldy). Toto polemické založení generační kritiky se projevuje především dvojím způsobem: odmítáním avantgardních uměleckých programů a zčásti i umělecké praxe, vedle toho také apologetikou díla vlastní generace, jež je představováno hlavně tvorbou Karla Čapka. Nejvyhraněnější podoby nabývá tato podoba generační kritiky od konce 20. let v textech Ferdinanda Peroutky a Josefa Kodíčka. Druhou možnost generační kritiky představuje Miroslav Rutte: není zde určující polemičnost (jakkoliv je přítomna), nýbrž interpretační a meditativní založení jeho kritického typu. Generační činí tuto kritiku vždy pozorlivé čtení vrstevnických děl, která samozřejmě stojí ve středu kritikova zájmu. Takto se Rutte uvedl už na konci roku 1917 kritikami *Božích muk* K. Čapka a *Lelia* J. Čapka, které sami autoři vnímali jako výstižné. Následný vývoj ukázal, že toto „generační naladění“ interpreta, které ovšem nelze zaměňovat s generační apologetikou Peroutkova typu, představuje rovněž určitou limitaci a činí kritika méně vnímavým ke zjevům generačně vzdálenějším.

Konečně zcela jinou možnost literární kritiky jakožto generační nabízí zejména na přelomu desátých a dvacátých let a posléze v polemice o funkci a významu kritiky v roce 1933 Karel Čapek. Tato možnost, jen zčásti ovšem realizovaná kritickou praxí, spočívá ve zcela jiné konstrukci kritiky jako takové, ve snaze překonat psychologismus starší kritiky a položit literární kritiku jako vědecké poznávání estetického objektu, ve své objektivní existenci nezávislého na psychologické dispozici kritika. Proti vcítění psychologické kritiky zde stojí poznávání. Tady se má stát poslední instancí umělecké dílo jakožto stvořená realita, nikoliv duše tvůrce, jak je tomu u Šaldy a jeho vrstevníků. Koncepce takové kritiky, vyrůstající z programových diskusí před první světovou válkou a z antipsychologických estetických teorií desátých let, nese ve své novosti a protikladnosti vůči vládnoucím

představám o kritice výrazný generačně charakterizační potenciál. Jeho úplné nenaplnění je dáno jednak Čapkovým ústupem z pole literární kritiky, jednak – a především – tím, že tato koncepce je protikladná i kritické praxi Čapkových generačních souputníků. Žádá-li Čapek objektivní kritiku jako poznávání estetických kvalit díla, plédují Kodíček i Peroutka pro kritiku subjektivistickou, která je především soudem kritické osobnosti nad dílem a jeho tvůrcem. Jak Kodíček se svým pojetím kritiky jako konfrontace osobností s jejich zažíváním světa, tak Peroutka se svou občanskou psychologií, tak i Rutte se svou cestou za básnickým osudem duše zůstávají v tomto ohledu přece jen žáky devadesátých let, nepřekračují estopsychologickou bázi, na niž devadesátá léta kritiku postavila. Na této jejich závislosti na Šaldovi (již nakonec všichni tak či onak přiznávají) nemohou nic změnit ani ostré polemiky, které se Šaldou vedou. Jediný Karel Čapek dokázal svou koncepcí objektivní, „poznávací“ kritiky uniknout ze Šaldova stínu a postavit kritiku zcela jinak a vůči kritické generaci devadesátých let nezávisle. Jinou otázkou ovšem je, nakolik se mohlo podařit a podařilo tuto koncepci realizovat v kritické praxi.

Při úvahách nad generačním charakterem literární kritiky je ovšem třeba si uvědomit, že tento generační charakter nevyčerpává zcela potenciál jednotlivých kritických osobností. Už tím, jak je generační kritika představována někdy i naprosto odlišnými kritickými typy, i tím, že samotná „generačnost“ může být konstruována různě, je dána ona nehomogenita generační kritiky. Vedle sdíleného, jež jednotlivé kritické osobnosti spojuje, resp. je spojuje s celkem generace jako takové, hraje významnou roli to rozdílné, osobnostní, co naopak může narušovat tyto spojnice a „generační jednotu“. V průsečíků těchto divergujících tendencí (ke generační jednotě; k osobitosti) tudíž musíme hledat generační kritiku, možnost jejího literárněhistorického popisu se ukazuje ve vyvážení společného a rozdílného.

Jak řečeno, kritické dílo čapkovské generace je představováno odlišnými kritickými osobnostmi. Josef Kodíček začíná na konci prvního desetiletí 20. století jako žák Karáskův a posléze také Šaldův: jako kritik zdůrazňující osobnost soudícího, někdy až do zvýraznění impresionistické subjektivnosti kritického soudu, posléze však více zaujatý Šaldovou představou stylizace jako podstaty tvorby. Podíl na předválečných programových diskusích se projevuje částečnou proměnou jeho *kritiky vášně* vnesením programových aspektů. Velmi blízko má k tomuto pojetí kritiky také Ervín Taussig se svým konceptem životní kritiky, poměřující díla sub specie aktuálních životních obsahů, jež má kritik v sobě pojímat. Po válce se Kodíčkův kritický typ neproměňuje; stále je subjektivistickým kritikem, který zakládá kritiku ne na analýze, ale na konfrontaci životního bohatství autora a kritika a který vidí smysl kritiky v tom, že čtenáři především ukáže, jak na to které dílo reaguje bohatá a silná kritikova osobnost. Zde také bázuje jeho pojetí etické odpovědnosti umění.

Jen časově omezené je literárněkritické angažmá dvou kritiků hlásících se k fillovské Skupině výtvarných umělců, Jana Thona a Františka Langer. Oba se ukazují především jako normativní kritikové novoklasicističtí; na rozdíl od Thona dokázal Langer tato východiska překonat a posunout se k nedogmatické modernistické kritice analyzující specifičnost moderního nazírání na svět.

Karel Čapek začíná svou literárněkritickou činnost na konci prvního desetiletí podobně jako ostatní příslušníci generace jako epigonský impresionistický kritik. Přes etapu pod vlivem novoklasicismu se dostává v průběhu roku 1912 ke svébytné a produktivní podobě

modernistické kritiky, prosté všeho programového dogmatismu, soustředěné na analýzu literárního díla (ať jde o jeho vztah ke skutečnosti, jeho tvarovou gestaci nebo jeho přínosnost vývoji umění). Po válce zůstává zachován základní charakter jeho kritiky jako kritiky analytické, čím dál víc položené objektivně a odborně; pod vlivem pragmatismu se vedle toho zvýrazňují aspekty etické kritiky; v jejím rámci je příznačně pochopeno literární dílo jako možnost životního setkání člověka s člověkem.

Názorově blízko k Čapkovi má na přelomu desátých a dvacátých let Miroslav Rutte, který před válkou pěstoval v *Moderní revui* kritiku novoromantické a postdekadentní faktury. Přes tuto (dočasnou) blízkost je Rutte jiným typem kritika: filozofujícím syntetikem, pro něhož není charakteristická analýza, ale esejistická meditace nad dílem a jeho složkami. S Čapkem ho spojuje „pragmatistické“ přesvědčení o pluralitě pravd, jež u obou vede k malé ochotě soudit, jež je vyvážena důrazem na interpretaci. Názorové vzdalování Rutteho od Čapka je zároveň procesem ustalování jeho kritické metody, jež je spojením poučení z pragmatismu s tradičním kritickým psychologismem, obohaceným o impulsy freudovské psychoanalytické teorie.

Ferdinand Peroutka vyrůstá ve své kritické aktivitě, jež je jen doplňkem jeho politického novinářství, vlastně ze stejných zdrojů jako Rutte. Psychologický fundament jeho kritiky se však (také v ostré distanci od psychoanalýzy) projevuje v podobě občanské psychologie zdravého průměru, již jsou cizí všechna narušení řádu světa, byť mají povahu uměleckého experimentu. Jeho common-sensová kritika se v protikladu k ostatním generačním kritikům posunuje k podobě normativní kritiky, v níž je norma představována „novým“ realismem jako ideálem umění občansky odpovědného, srozumitelného, myšlenkově „jasného“.

Přes odlišnost kritických typů, které generační kritiku čapkovské generace představují, i přes její nehomogenitu a nejednoznačnost samotného generačního aspektu kritiky existují myšlenky a přístupy, které prostupují (jakkoliv třeba osobitě modifikované) celým jejím kritickým dílem. Většina z nich se objevuje už před první světovou válkou, v nejvýznamnější etapě generační kritiky, a vesměs vymezují novou modernu od předešlého literárního vývoje. V dalším pak podléhají různým proměnám, avšak je to právě tento modernistický substrát, který charakterizuje tuto generaci a který formuje nejvýznamněji její kritické dílo po celých třicet let.

Význačným momentem je překonávání individualismu předešlé generace. Iniciační vliv zde má Bergsonova filozofie života, v níž je život pojímán jako dynamický, široký proud. Z této myšlenky vyplývá představa o nové syntéze života, jež je překonáním dualismu člověka a světa, subjektu a objektu. Předválečné mládí často hovoří o tomto novém syntetismu překonávajícím dualismus, jež chápou jednou jako křesťanský, jednou jako barokní, jindy jako romantický. V umění jde o to, že je opuštěna představa tvůrce jako titána, jako génia, který stojí mimo společnost, ve sporu se světem. Umění už tady nemá být „hodem božím“, nemá být něčím, co je mimo život a životu nadřazené, ale má být civilní činností. Umělec je občanem jako každý jiný; není romantickým rozervancem ani rebelem. Subjekt zde nepoměřuje vše sám sebou, neutíká se před světem do sebe, do svých vysněných světů ani se neuchyluje ke vzpurnému gestu odporu ke světu; naopak rozpouští se ve světě, je sám sebou tak, že setrvává u objektu. Tato představa umožňuje také vizi nového obecného stylu, jímž bude konečně překonáno bezstylové (protože individualistické) devatenácté století. První

světová válka znamená opuštění této ideje; proti proletářskému kolektivismu a jeho vizi nového umění je pak polemicky postaven individualismus jako nutný základ umění. Přitom však generační mluvčí zdůrazňují odlišnost tohoto nutného uměleckého individualismu od titanismu a kultu Básníka. Tento tvůrčí individualismus (jako podmínka poznávání skutečností světa) je tak postaven jednak proti kolektivismu, který zahazuje člověkovu osobnost, jednak proti individualismu generace devadesátých let, který znehodnocuje ony skutečnosti světa.

Důraz na význam skutečnosti pro umění je dalším trvalým tématem čapkovské generace. Je to logický důsledek přesunutí pozornosti ze subjektu na objekt (jenž se v kritice projevuje před válkou např. také odpsychologizováním), reakce na dekadentní vyzdvihování snu a vize proti skutečnosti, ale také na klasicizující koncepce látkové hierarchie a konečnosti látkové oblasti umění. Proti tomu přišla předválečná moderna s myšlenkou, že umění se může obrozovat jedině na skutečnosti, a to na celé skutečnosti moderního světa. Tento důraz na skutečnost zůstává u této generace trvalý. Po válce je nově postaven proti proletářské poezii i proti poetismu a surrealismu, proti všemu umění, jež údajně roste buď z ideologie, buď z incestního poměru ke staršímu umění, místo aby se napájelo z nekonečné skutečnosti světa. Tak většina generačních kritiků ve dvacátých letech směřuje ke koncepcím „nového realismu“. Na druhé straně lekce pragmatismu, jež posílila důraz na poznávací charakter umění vůči skutečnosti, svým vyzdvížením významu osobní zkušenosti umožnila M. Ruttemu, aby přesunutím důrazu na samu zkušenost a na niterné skutečnosti toto společné východisko ve své kritické praxi relativizoval.

V odporu vůči klasicizujícím tendencím před první světovou válkou je skutečnost – jak řečeno – pochopena jako úplná skutečnost světa, bez nějaké hierarchie, bez toho, že by nějaké téma bylo pro literaturu vhodnější než jiné. S tím souvisí zvýšený smysl pro látky dosud uměním pomíjené: pro skutečnost přímo současnou, moderní; nejen pro přírodu a lidskou duši, ale také pro lidskou civilizaci, pro vše, co právě vzniká, čím žije člověk dneška, ať je to život velkoměsta, moderní technika nebo vědecký pokrok, ony „*nové lidské síly v městech a továrnách, na ulicích a v nádražích, úmyslně experimentující neúprosná mentalita moderních lidí, nové dobývání a s ním růst nevyzpytatelná, celý nevyčerpatelný souhrn nových sensací*“, jak říká Kodíček.¹ Je to odraz situace společnosti na přelomu nultých a desátých let, která „zaznamenává radikální proměnu zkušenosti žitého času“ (VOJTĚCH 2006: 144). S tím velmi úzce souvisí proměna kategorie, která je obecná ve všech kritických koncepcích, totiž kategorie života. Proti představě „absolutního“ života, života jako jakési hluboké hodnoty, života jako symbolu, jíž je charakterizována novoklasicistická etapa, přichází vrcholné předválečné období s představou života jako bergsonovského proudu, dynamického, postupujícího světem; ale zároveň – a především – jako života dne, jako života právě současného, živého. Tento moderní život (v představě moderního duchovna) je chápán jako sám zdroj proměn umění. Umění je uloženo být nejen produktem své doby, ale své době přímo přitakat, vědomě z ní těžít a vyjádřit uměleckým tvarem její bytostný rytmus. Představa, že umění má těžít z dneška a má mít pozitivní vztah k životním obsahům své doby, se stalo jednou z dominant kritického díla čapkovské generace. Přesvědčení, které v roce 1913 vyjádřil Ervín Taussig jako cestu k současnému životu „i za cenu pokusů, jež zítra nebo

¹ KODÍČEK, J. „Členská výstava Mánesa“; *Lidové noviny* 27. 6. 1914, č. 175, s. 3.

pozitíř ovšem zapadnou“², je u této generace trvalé. Aktuálnost a současnost umění je vždy chápána nikoliv jako vada (jak tomu bylo u kritiků vycházejících z 90. let), nýbrž jako předost a zásluha uměleckého díla. Ne náhodou se také vlajkový orgán příslušníků generace ve 20. a 30. letech jmenuje právě *Přítomnost*. Nic na tomto axiomatu nezměnila ani revize kategorie života, tak jak byla provedena na konci 10. let: od života jako neosobního proudu, jako „souhrnu nových sensací“ k životu uvnitř člověka, k životu duše, tedy k lidskosti. A ani obrana kultury před hrozícím nebezpečím a služebností politickým zájmům ve třicátých letech, jakkoliv vedla k většímu smyslu pro tradici i umění „nečasové“, „čisté“, neznamenalala opuštění představy umění jako odpovědi na otázky, jež klade nejživější současnost.

Přiklonění k současnosti znamená samozřejmý antitradicionalismus této generace (jenž je částečně opuštěn až ve 30. letech): tradice je popřena jakožto kompaktní útvar, na který by se dalo navazovat. Umělecký vývoj je pochopen (pod Bergsonovým vlivem) jako neustálá inovace uměleckých forem, vždy odpovídajících potřebám doby, vždy těžících z moderního ducha. I realismus, k němuž někteří kritici směřují od dvacátých let, je pochopen zásadně ve svém inovativním potenciálu, ne jako svazující tradice či norma.

S tím také souvisí negace izolacionistického konceptu národního umění a začlenění českého umění do širokého proudu umění evropského.

Jakkoliv kritické dílo čapkovské generace není jednoznačně definovatelné a představitelné, přece je lze vidět jako celek, který spojují podobné zájmy a strategie v literárním poli, ale také společné myšlenky a názory na umění a jeho úlohu v moderní společnosti. Před první světovou válkou tato generace otevřela do umění cestu moderní civilizaci, zapojila české umění do světových souvislostí jako rovnocennou součást, přinesla mnohé, co posléze mohla rozvinout až meziválečná avantgarda – ač to učinila mnohdy jinak, než si předváleční modernisté představovali (dílo jako autonomní realita, odpsychologizování umění, revize uměleckého individualismu, přítomní ukotvení umění, nová struktura verše a básně atd.). Byla to generace, která neměla vůdčí kritickou osobnost, a přesto zde vznikají kritiky, které mají inspirativní sílu. Ačkoliv dnes hovoří čapkovská generace ke čtenářům především svým dílem prozaickým, dramatickým a malířským, i její kritické dílo nabízí mnohé inspirativní pro dnešek, ale především formuje významně vývojové proměny české literatury v první třetině dvacátého století, které bez jeho poznání nejsou pochopitelné.

² TAUSSIG, E. „Kriterium odvahy“; *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 63.

V. Literatura

BEDNÁŘ, Jiří

1968 „Filosofické koncepce v Šaldově Duši a díle“; in *F. X. Šalda 1867 – 1937 – 1967* (Praha: Academia), str. 67-88

BERNŠTEJNOVÁ, I. A.

1989 „Čapkovy estetické názory a problémy realismu“; in *AUC Philologica – Slavica Pragensia XXXIII* (Praha: UK), s. 23-32

BLAHYNKA, Milan

1982 „St. K. Neumann – kritik 1918-1939“; in *Spoluvytvářet pravdu zítřka* (Praha: ČS), s. 110-139

1988 „Dávný svár tradice a invence“; in *Knihy o Čapkovi* (Praha: ČS), s. 287-304

BRABEC, Jiří

1967 „Integrační tendence v Šaldově kritickém díle“; *Česká literatura* 15, s. 453-468

1992 „Ano i ne aneb znovu Ferdinand Peroutka“; *Literární noviny* 3, č. 35, s. 4

2001 „Diskurs pátečníků“; in *Pátečníci a Karel Poláček* (Boskovice: Albert), s. 8-13

2001a „Modely kritické reflexe moderní české literatury“; in *Česká literatura na konci tisíciletí. Sv. I* (Praha : Ústav pro českou literaturu AVČR), s. 13-20

BRANŽOVSKÝ, Jaromír

1963 *Karel Čapek, světový názor a umění* (Praha: SNPL)

BURIÁNEK, František

1968 *Generace buřičů* (Praha: UK)

1976 „Karel Čapek estetik“; *Česká literatura* 24, s. 409-416

1984 *Čapkovské variace* (Praha: ČS)

1985 *Z literárněvědných studií* (Praha: ČS)

1987 *Kritik F. X. Šalda* (Praha: ČS)

1988 *Karel Čapek* (Praha: ČS)

1989 „Karel Čapek a literární kritika“; in *AUC Philologica – Slavica Pragensia XXXIII* (Praha: UK), s. 115-117

ČAPEK, Jan Blahoslav

1940 „Kořeny poválečné generace básnické“; *Naše doba* 47, s. 5-13

ČERNÝ, František

1996 „Karel Čapek o Aloisu Jiráskovi“; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 35, s. 10-19

ČERNÝ, Václav

1969 „Dialog F. X. Šalda – Karel Čapek“; in *Sborník pětadvacíti* (Praha: ČS), s. 207-222

ČERVENKA, Miroslav

2001 *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)

ČEŠKA, Jakub

1999 „Čapково hledání Boha, nebo literatura?“; in *Edice Tvary*, sv. 18-19

DĚJINY...

1995 *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing)

DOSTÁL, Vladimír

1975 *Směr Wolker. Literárního kritika Julia Fučíka „léta učednická“ v letech vrcholení, krize a ústupu české proletářské literatury (1921-1925)* (Praha: Mladá fronta)

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg

2000 *Expresionismus* (Olomouc: Votobia)

FIDELIUS, Petr [= PALEK, Karel]

2000 *Kritické eseje* (Praha: Torst)

FOUCAULT, Michel

1994 *Diskurs, autor, genealogie* (Praha: Svoboda)

1996 *Myšlení vnějšku* (Praha: Herrmann & synové)

2002 *Archeologie vědění*. (Praha: Herrmann & synové)

FORST, Vladimír

1967 „Spor F. X. Šaldy a Karla Čapka“; in *AUC Philologica – Slavica Pragensia IX* (Praha: UK), s. 215-225

FRAENKL, Pavel

1929-1930 „K vývoji novodobé české literární kritiky“; *Rozpravy Aventina* 5, s. 304-305, 316, 329-330, 370, 386, 397-398, 410

FRONKOVÁ, Marie

1990 „Divadelní kritik Karel Čapek“; in *Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození* (Hradec Králové: Státní vědecká knihovna), s. 179-187

GARFINKLE, Deborah

2003 „Karel Čapek’s ‘Pásmo’ and the Construction of Literary Modernity through the Art of Translation“; *Slavic and East European Journal* 47, s. 345-366

GÖTZ, František

1927 „Česká moderní divadelní kritika“; in *Nové české divadlo 1918-1926* (Praha: Ot. Štorch-Marien), s. 65-74

1930 „Miroslav Rutte jako kritik“; *Sever a východ* 6, s. 8-10

1940 „F. X. Šalda“; in *O českou literární kritiku* (Praha: Orbis), s. 44-67

HAMAN, Aleš

- 1999 „Čapkův spor o literární kritiku v první polovině třicátých let“; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 38, s. 59-63
 2000 *Nástin dějin české literární kritiky* (Jinočany: H&H)
 2002 *Východiska a výhledy* (Praha: Torst)

HARTMANNOVÁ, Eva

- 1992 „Místo doslovu“; *Tvar* 3, č. 2, s. 4-5.

HOLÝ, Jiří

- 2000 „František Langer a předválečná avantgarda“; in *František Langer na prahu nového tisíciletí* (Praha: Nadační fond Františka Langera), s. 75-80

HOMOLÁČ, Jiří

- 1998 „Polemika jako žánr“; *Česká literatura* 46, s. 236-267

HULANOVÁ, Eva

- 2006 „K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století“; in *Hledání expresionistických poetik* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 61-74

CHALUPECKÝ, Jindřich

- 1992 *Expresionisté* (Praha: Torst)

CHLÍBCOVÁ, Milada [= BRABEC, Jiří; STROHSOVÁ, Eva]

- 1976 „Úvodní statě“; in S. K. Neumann: *Rozumění umění* (Praha: ČS), s. 11-17, 61-66, 163-169, 281-287, 385-391

CHVATÍK, Květoslav

- 1965 *Smysl moderního umění* (Praha: ČS)
 2004 *Od avantgardy k druhé moderně* (Praha: Torst)

JANOŮŠEK, Pavel

- 1983 „Z bojů A. M. Píši o charakter proletářského umění“; *Česká literatura* 31, s. 126-141
 1989 *Rozměry dramatu* (Praha: Panorama)

JAREŠ, Michal

- 1998 „„Bud'te si vládcí, bud'te si, neboť zatím jsem já zde ve výších ujal se žezla.“ Studie o Ervínu Taussigovi“; *Aluze* 2, č. 2-3, s. 57-66

JEŘÁBEK, Dušan

- 1989 „Arne Novák a jeho pojetí tradice v české literatuře“; in *Kapitoly z dějin české literární historiografie. Václavkova Olomouc 1987* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 127-136

JONÁKOVÁ, Alena

- 1990 „Karel Čapek a avantgarda“; in *Literární archiv* 24 (Praha: PNP), s. 137-157

JURČINOVÁ, Eva

- 1928 „Básník nového romantismu“; *Sever a východ* 5, s. 112-120

KAPOUN, Karel

1992 *Silvestrovská aféra Karla Čapka* (Praha: Melantrich)

KAUTMAN, František

1966 *St. K. Neumann. Člověk a dílo (1875-1917)* (Praha: Academia)

1967 „K hodnocení úlohy Neumannova Června“; *Česká literatura* 15, s. 384-419

1993 „Ferdinand Peroutka a české myšlení nové doby“; in *Po cestách naléhavosti myšlení* (Praha: Filozofický ústav AVČR), s. 137-158

KLÍMA, Ivan

2001 *Velký věk chce mít též velké mordy* (Praha: Academia)

KOLAŘÍK, Karel

2005 „Poetika druhého básnického období Jiřího Karáska ze Lvovic“; *Česká literatura* 53, s. 324-360

KOSATÍK, Pavel

2003 *Ferdinand Peroutka. Život v novinách (1895-1938)* (Praha; Litomyšl: Paseka)

KRÁLÍK, Oldřich

1942/1995 „Šaldův stylový absolutismus“; *Slovo a slovesnost* 8, s. 181-194, též in idem *Osobožená slova* (Praha: Torst), s. 312-328

1972 *První řada v díle Karla Čapka* (Ostrava: Profil)

KUDĚLKA, Viktor

1987 *Boje o Karla Čapka* (Praha: ČS)

KUDRNÁČ, Jiří

1997 „Úvod do české secesní literatury“; in *Literární archiv* 28 (Praha: PNP), s. 9-27

LAHODA, Vojtěch

2006 „Kubistické teorie českých malířů“; in *Český kubismus 1909-1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 106-115

LAMAČ, Miroslav

1988 *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917)* (Praha: Odeon)

2006 „Český kubismus a svět“; in *Český kubismus 1909-1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 56-63

LANG, Jaromír

1974 *Neumannův Červen* (Praha: Melantrich)

LEXIKON TEORIE...

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host)

LIŠKA, Pavel

2006 „Kubismus a styl“; in *Český kubismus 1909-1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 26-37

MACIEJEWSKI, Janusz

1967 „Kategoria pokolenia w badaniach literackich“; in *Dramat i teatr* (Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich), s. 163-177

MALEVIČ, Oleg

1987 „F. X. Šalda a Karel Čapek“; *Česká literatura* 35, s. 451-466

1999 *Bratři Čapkové* (Praha: Ivo Železný)

MAREŠ, Petr

1995 *Publicistika Josefa Čapka* (Praha: Karolinum)

MATUŠKA, Alexander

1963 *Člověk proti zkáze* (Praha: ČS)

MERHAUT, Luboš

1994 *Cesty stylizace (Stylizace, „okraj“ a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století)* (Praha: ÚČL AVČR)

1999 „Hledání nové syntézy: Koncepční výkony českého literárního symbolismu“; in *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 210-216

1999a „Polemika: dialog a nerozumění“; *Česká literatura* 47, s. 500-504

2002 „Polemika – spojení a odloučení: K charakteristice literární generace devadesátých let“; in *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století* (Praha: KLP), s. 307-325

2004 „Vlast', Neruda a prostor veřejný (rozlehlá polemika ve zkratce)“; in *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století* (Praha: ÚČL AVČR), s. 250-273

2004a „Periodika a polemika: aktualita a paměť (nad spory o Hálek)“; *Slovo a smysl* 1, č. 2, s. 70-90

MOURKOVÁ, Jarmila

1988 *Buřiči a občané* (Praha: ČS)

NOVÁK, Arne

1928 *Nosiči pochodní. Kniha české tradice* (Literární odbor Umělecké besedy; Kruh českých spisovatelů: Praha)

NOVOTNÝ, Vladimír

2001 „Půlstoleté dobré dílo Jana Thona“; in *Pátečníci a Karel Poláček* (Boskovice: Albert), s. 142-153

OPELÍK, Jiří

1970 „Hrdelní pře anebo Přísloví čili K poetice jednoho titulu“; *Česká literatura* 18, s. 382-398

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

1986 „Doslov“; in *Lehký harcovník. Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století* (Praha: Melantrich), s. 282-303

1991 „Publicistův paradox“; *Lidové noviny* 24. 10., č. 249, příl. s. 3

2000 „Co rozuměl Karel Čapek aktuálností (vlastní) literatury“; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 39, s. 8-13

2005 „Čapkovské drobinky 3“; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 44, s. 13-23

PAVERA, Libor; VŠETIČKA, František

2002 *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakl. Olomouc)

PEČINKOVÁ, Pavla

1981 „Počátky výtvarně kritické činnosti bratří Čapků v moravských časopisech“; *Věstník Matice moravské* 33, s. 60-66

1995 „Generační roztržka“; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 34, s. 23-31

1998 „Josef Čapek jako výtvarný referent“; in *Josef Čapek 1887-1945. Sborník příspěvků ze symposia konaného 27. a 28. května 1995 v Hronově* (Hronov: Městský úřad), s. 46-51

PEŠAT, Zdeněk

1998 „Z kapitol české programové kritiky“; *Česká literatura* 46, s. 229-235

PÍŠA, Antonín M.

1933 *Otakar Theer*. II. díl (Praha: Čin)

PODIVEN [= OTÁHAL, Milan; PITHART, Petr; PŘÍHODA, Petr]

1991 *Češi v dějinách nové doby* (Praha: Rozmluvy)

POHORSKÝ, Miloš

1984 „Prvních deset kritických let Karla Čapka“; in K. Čapek: *O umění a kultuře I* (Praha: ČS), s. 631-652

1985 „Z Národních listů do Lidových novin“; in K. Čapek: *O umění a kultuře II* (Praha: ČS), s. 647-665

1986 „Kulturní novinář – člověk veřejný“; in K. Čapek: *O umění a kultuře III* (Praha: ČS), s. 891-908

1989 „Karel Čapek a ti druzí“; in *AUC Philologica – Slavica Pragensia XXXIII* (Praha: UK), s. 15-22

POSLEDNÍ, Petr

2000 *Měřítka souvislostí* (Praha: Euroslavica)

PRAŽÁK, Albert

1930 *Zápas generací v literatuře* (Praha)

PUTNA, Martin C.

2003 *Jaroslav Durych* (Praha: Torst)

RÁDL, Otto

1936 „Polemiky, které udávaly směr“; *Přítomnost* 13, s. 10-13, 26-29, 41-43

SLOVNÍK...

1984 *Slovník literární teorie* (Praha: ČS)

SOLDÁN, Ladislav

1988 „Kritik a estetik“; in *Kniha o Čapkovi* (Praha: ČS), s. 89-112

1992 „Muž v ofsajdu Karel Poláček a jeho soudce Ferdinand Peroutka“; in *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním* (Praha; Rychnov n. K.: Klub Obratník; Městský úřad; Okresní knihovna v Rychnově), s. 188-193

2001 „Nenávidění, anebo nemilovaní? (F. X. Šalda proti pátečníkům)“; in *Pátečníci a Karel Poláček* (Boskovice: Albert), s. 89-94

STROHSOVÁ, Eva

1963 *Zrození moderny* (Praha: ČS)

STROMŠÍK, Jiří

2002 „Recepce evropské moderny v české avantgardě“; *Svět literatury*, č. 23/24, s. 20-59

SUCHOMEL, Milan

2001 „Na začátku desátých let: Šalda a Čapek“; *Česká literatura* 49, s. 117-127

SVOBODA, Jiří

1973 *Generace a program* (Praha: SPN)

2002 *Cesty a zastavení* (Ostrava: Ostravská univerzita; Tilia)

SVOBODA, Ludvík

1947 *Studie o F. X. Šaldovi* (Praha: Svoboda)

SVRČEK, J. B.

1947 *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění* (Praha: Melantrich)

ŠLERKA, Josef

2004 „Karel Čapek – pragmatista a ironik“; *Slovo a smysl* 1, č. 1, s. 124-139

ŠTĚDRŮNOVÁ, Eva

2001 „Novoklasicismus“; in *Česká literatura na předělu století* (Jinočany: H&H), s. 241-265

2003 „Od Uměleckého měsíčníku k Almanachu na rok 1914 (k časopiseckým statím a polemikám předválečné moderny)“; in *Opera Academiae Paedagogicae Liberecensis, Series bohémistica. Vol. I* (Liberec: Technická univerzita), s. 32-42

2007 „Skrytý smysl jednoho sporu (K polemice K. Čapka s F. X. Šaldou z desátých let)“; in *Eurolingua & Eurolitteraria 2006* (Liberec: Technická univerzita), s. 190-195

2007a *Polemiky, programy, poetiky* (Liberec: Technická univerzita)

ŠVESTKA, Jiří

2006 „Český kubismus – dilema rodící se středoevropské avantgardy“; in *Český kubismus 1909-1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 16-21

ŠVÁCHA, Rostislav

2006 „Kubistické teorie architektury“; in *Český kubismus 1909-1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 202-211

THIBAUDED, Albert

1986 „Pojem generace“; in idem: *Román a kritika* (Odeon: Praha), s. 215-222

UHLE, Dorothea

2005 „Karel Čapek a americký pragmatismus“; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 44, s. 3-13

VLAŠÍN, Štěpán

2000 „Langerovy stati o dramatu a divadle“; in *František Langer na prahu nového tisíciletí* (Praha: Nadační fond Františka Langerera), s. 141-144

VODIČKA, Felix

1968 „Formování Šaldova kritického typu“; in *F. X. Šalda 1867 - 1937 – 1967* (Praha: Academia), s. 9-36

1998 *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin)

VOJTĚCH, Daniel

1996 „Miloš Marten jako kritik“; *Česká literatura* 44, s. 359-394

1999 „Život – styl – řád. K problémům české literární kritiky na přelomu století“; in *Symbolismus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 217-222

2002 „Polemičnost a strategie: k proměně české literární kritiky po roce 1900“; *Česká literatura* 50, s. 149-173, 250-277

2006 „Ještě jednou k otázce ‚podstatné duchové proměny doby‘ v čase rozpadu včerejšího světa. Příspěvek k tématu střední Evropy z hlediska dějin české literatury čili O kontextu“; *Slovo a smysl* 3, č. 6, s. 142-162

VOJVODÍK, Josef

1990 „Josef Kodíček“; *Zvon. Oběžník Českého ústředního svazu v Německu*, duben, s. 1.

WYKA, Kazimierz

1989 *Pokolenia literackie* (Kraków: Wydawnictwo literackie)