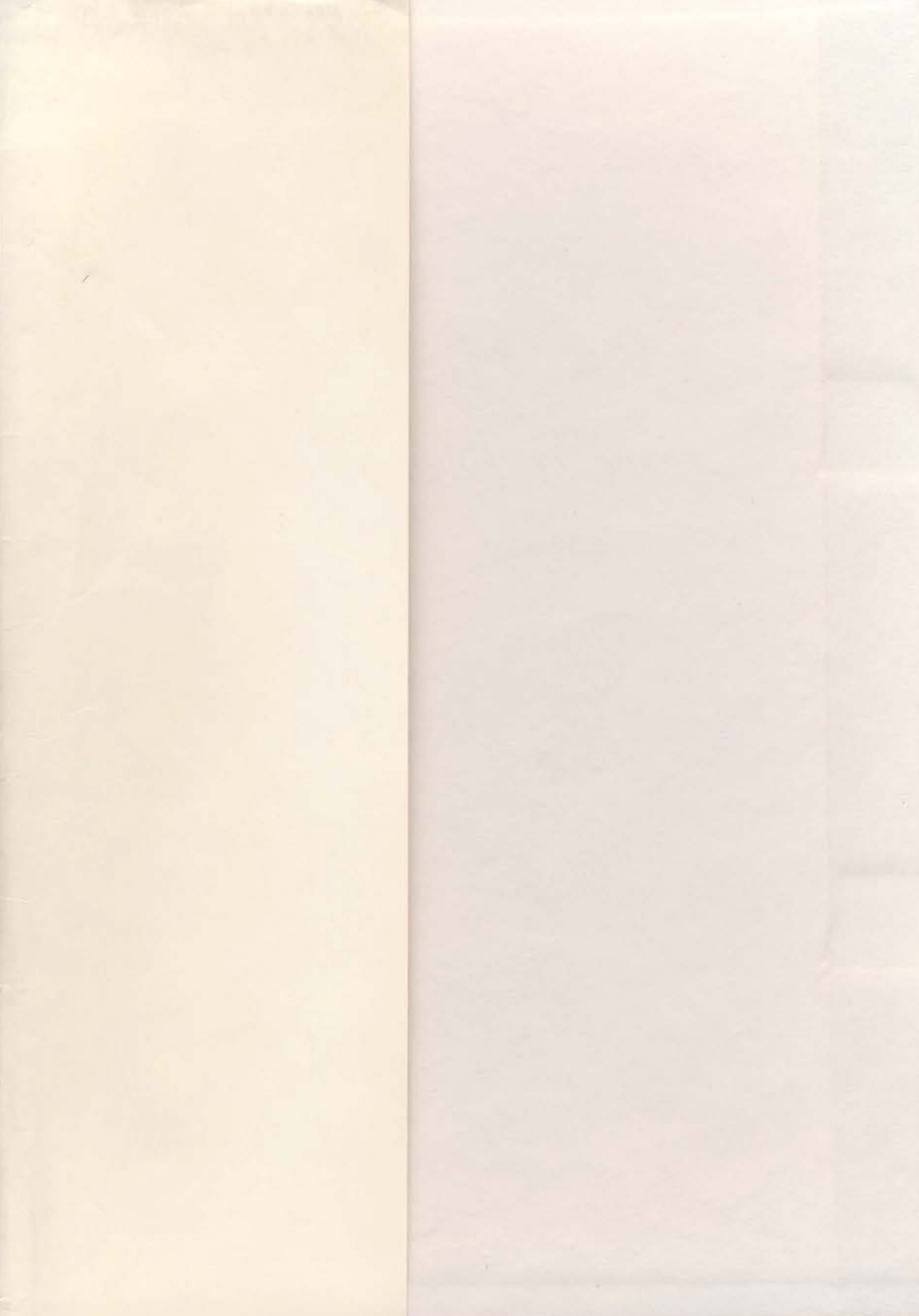




DĚJINY  
ČESKÉ  
LITERATURY  
IV









---

DĚJINY ČESKÉ LITERATURY IV

LITERATURA  
OD KONCE 19. STOLETÍ  
DO ROKU 1945

LITERATURA  
OD KONCE 19. STOLETÍ  
DO ROKU 1945

Upraveno podle JANA MIKŠAČOVSKÝ

**HF** Harvardské  
Fondy  
Harvard  
Funds



---

# DĚJINY ČESKÉ LITERATURY IV

LITERATURA  
OD KONCE 19. STOLETÍ  
DO ROKU 1945

Hlavní redaktor JAN MUKAŘOVSKÝ



VICTORIA PUBLISHING  
PRAHA

ISBN 80-7021-05-9/0001

Redaktoři svazku  
ZDENĚK PEŠAT a EVA STROHSOVÁ

DĚJINY  
ČESKÉ  
LITERATURY  
IV

LITERATURA  
OD KONCE 19. STOLETÍ  
DO ROKU 1945



P-čl / dějiny



1154 | 95



© Přemysl Blažíček, Jiří Brabec, František Buriánek,  
Miroslav Červenka, Mojmír Grygar, Antonín Jelínek,  
Věra Karfíková, František Knopp, Miroslav Laiske,  
Ludmila Lantová, Milan Obst, Jiří Opelík, Zdeněk Pešat,  
Radko Pytlík, Eva Strohsová, Břetislav Štorek, Zina Trochová

ISBN 80-85865-48-3





# ÚVOD Z ROKU 1969

První polovina 20. století se v literárním vývoji zpravidla označuje jako období konstituování a rozvoje moderní české literatury. Její počátky se nejčastěji kladou již do devadesátých let 19. století. Jako důvod se uvádí, že právě tehdy se dovršuje emancipace české literatury ze služebního postavení vůči společnosti, že se rozchází s převládající politickou praxí, jak ji uplatňovaly zejména strany mladočeská a staročeská, a konečně že se tehdy začíná zdůrazňovat estetická funkce literatury a literatura se vymaňuje ze suplování rozmanitých funkcí mimoestetických.

Všechny tyto důvody mají své oprávnění. V devadesátých letech skutečně podstoupila mladá nastupující literární generace rozhodný zápas s konzervativními silami literatury i politiky o pojetí funkce umělecké literatury, právě tak jako již předtím v osmdesátých letech si ho vybojovala i mladá věda. Tento zápas svedli signatáři manifestu České moderny ve znamení rozchodu s dosavadní literaturou a politikou, proti nimž nastolili hlavně ve vystoupeních svého vůdčího kritika F. X. Šaldy vzdorné individualistické gesto a svébytná umělecká kritéria literární tvorby, zejména vnitřní pravdivost díla. Navíc pak devadesátá léta přinesla i značnou směrovou a stylovou diferenciaci tvorby.

Dějiny české literatury do té doby nikdy neznamenaly tak prudké proměny literární normy. Tehdy se v průběhu jednoho desetiletí vystřídala nebo vedle sebe existovala realistická i naturalistická díla, impresionismus a symbolismus, dekadentní hnutí, které v českých poměrech bralo na sebe zpravidla symbolistickou podobu, ale projevovaly se v něm již také prvky rodící se secese. V novém století nabýval pak tento proces diferenciaci a střídaní literárních směrů ještě intenzivnější podobu. Doznívající dekadence a symbolismus se srážejí s novými tendencemi senzualismu, vitalismu a civilismu, tvorby inspirované na jedné straně soudobým sociálním hnutím, na druhé moderní technickou civilizací i zrodem evropských literárních směrů, jako byly futurismus a kubofuturismus.

Dvacátá léta pak v české literatuře žijí především ve znamení expresionismu a poetismu, v menší míře i dadaismu a ovšem i celoevropského hnutí proletářské literatury jako nadstylové a nadměrové tendence vyvolané vzednutím dělnického hnutí, které se v reakci na válku a pod vlivem ruské revoluce radikalizuje k revolučnímu řešení hlubokých poválečných sociálních protikladů.

Zatímco v evropských literaturách se surrealismus stal již ve dvacátých letech vůdčím avantgardním směrem, v české literatuře zakotvuje teprve ve třicátých letech jako organické vyústění předcházejícího poetismu; spojení je tu dáno i totožností protagonistů obou směrů, V. Nezvala a K. Teiga. Vedle surrealismu se však rodí i český typ existenciální tvorby (Halas), která prožívá pak svou regeneraci v díle mladé generace čtyřicátých let — u Jiřího Orteny a u těch autorů, kteří existenciální pocit promítají do předmětného světa dějů velkoměstského života (básníci Skupiny 42). V próze pak třicátá léta přinesla její zrovnoprávnění s poezií, pokud jde o vývojovou iniciativu, o žánrové rozrušení a schopnost hlubšího a celistvějšího uchopení skutečnosti; vedle orientace noetické a psychologické se objevuje zejména směřování k široce koncipovanému společenskému románu, který v řadách levicově orientovaných tvůrců korespondoval se vznikajícím teoretickým úsilím o socialisticko-realistickou tvorbu.



Již z tohoto schematicky načrtnutého výčtu směrů a tendencí je patrné, že nejde o projevy, které by provázely jen vývoj české literatury, nýbrž že se jedná o jevy celoevropské. Už proto jejich základní motivaci nemůžeme hledat jen v domácím prostředí, nýbrž v celkovém vývoji moderní společnosti a v postavení člověka v ní. Situaci člověka první poloviny 20. století pak určují dva podstatné momenty: jednak vyhrocující se společenský antagonismus provázený sociálními otřesy, krizemi a srážkami nebývalých rozměrů a obrovského materiálního i duchovního dosahu (dvě světové války, revoluce v Rusku, hospodářská krize, fašistické převraty v Itálii, Německu, Španělsku), a jednak nebývalý rozvoj technického potenciálu lidstva. Obě tyto skutečnosti takřka každodenně proměňují tvář světa i postavení člověka v něm, včetně jeho psychických dispozic, ovlivňují i vývoj a podobu moderního umění. Nutí tvůrce, aby stále znovu uváděl „literární vyjadřování a zobrazování v soulad s moderní skutečností a se situací člověka v moderní společnosti“ (Vodička), urychlují vývoj literatury a hned v zárodku narušují každou tendenci k setrvačnosti. Ač tedy prudké střídání norem vztahujících se k literatuře není specifickým rysem jen české literatury, přece jen tento rys odlišuje její podobu v první polovině 20. století od vývoje předcházejícího, stává se jedním z jejích konstitutivních znaků.

Vedle směrového rozrůznění probíhají v české literatuře této doby ještě další diferenační procesy, zejména v rovině žánrové. Současné s tím, jak dochází k stále výraznějšímu pojmání literatury jako beletrie, tj. literatury umělecké, a vyrazuje se z ní například celá oblast tvorby vědecké, z jiné strany vstupují do ní nové žánry, podstatně ovlivněné okolními oblastmi lidského působení, novinářstvím, psychologií, filozofií aj. Významnou součástí literatury se tak stává umělecká reportáž, literatura faktu aj. Podstatně do žánrového rozrůznění literatury zasáhly také nové literární směry; například poetismus vedle dobově přechodných útvarů, inspirovaných představou kombinace několika druhů umění a novými technickými možnostmi, vyvolal v život žánr polytematické básně, která na asociativním principu řadí k sobě nesourodé představy, spojováním časově i prostorově odlehlých dějů vytváří jejich simultaneitu a prakticky nahrazuje v moderní poezii starší útvar epické a lyrickoepické básně. V divadle se vedle klasické podoby dramatu ustavuje nový typ divadelního projevu — moderní revue, kombinující prvky dramatického děje se zpěvními výstupy a spojující pevný dramatický tvar s prvky improvizace a hry.

Směrová a žánrová diferenciaci, příznačná pro českou literaturu první poloviny 20. století, není však vyvolána jen rychlou proměnlivostí norem, jejich krátkodobou působností, ale také jejich zvrstveností; v literatuře se současně prolíná několik norem, jejichž platnost se vztahuje na omezený okruh autorů, ať již generační, skupinový, druhový nebo ideový, ale je také dána orientací na čtenáře, ke kterému se literatura obrací (lidová četba, dívčí četba, takzvaná braková literatura, osnovaná ve 20. století na vysloveně komerční bázi a zaměřená na nejméně náročný konzumentský typ). Ale i když setrváváme jen v rovině umělecké literatury a jejího vývoje (to je také posláním těchto Dějin české literatury), klade obsáhnutí celé šíře dobových norem zvýšené, nebývalé nároky na čtenáře. Na jedné straně se okruh vnímatelů této umělecké literatury rozšiřuje, zejména obecným růstem vzdělanosti, podporovaným i novými možnostmi komunikace (budování systému veřejných knihoven, rozhlas). Na druhé straně vzrůstá napětí mezi literaturou a čtenáři (začíná se hovořit o nesrozumitelnosti moderní literatury). To platí zejména o těch dílech moderních směrů, která vytvářejí normy nezřídka prudce odlišné od standardních podob dosavadní literatury, předem předpokládají relativně omezené možnosti komunikace, počítají s tím, že jejich norma nebude ihned široce pochopena. Z tohoto napětí se také zrodil pojem umělecké avantgardy — přední hlídky, která prozkoumává nové možnosti a jejíž výsledky dojdou obecného ohlasu až v pozdějších obdobích. Pro takové chápání umělecké avantgardy v širším slova smyslu máme doklady také v české literatuře (například Sovovy symbolické sbírky z devadesátých let hledaly s největšími obtížemi nakladatele a Zlomenou duši musel básník nakonec vydat vlastním nákladem); avšak zejména ve dvacátých letech vžilo se u nás pojetí poněkud jiné, ne bez vlivu ruských revolučních avantgard, dalo by se říci pojetí avantgardy v užším slova smyslu: jako sepětí moderního umění se společenskou revolučností, jejímž reprezentantem



je dělnická třída a jež povede také k revolučnímu přetvoření umění a literatury. V tomto smyslu se pojem avantgardy v české literatuře vztahuje na poetismus ve dvacátých a na surrealismus v třicátých letech.

Při zpracovávání čtvrtého dílu Dějin české literatury byli autoři metodologicky i koncepčně vázáni předcházejícími svazky. Platí to především o periodizaci, která v předcházejících svazcích vycházela z hledisek obecně společenského vývoje a která proto také položila předěl mezi třetím a čtvrtým svazkem na konec 19. století, konkrétně do roku 1897, s odůvodněním, že tehdejší individualistické, buřičské gesto je jen vyústěním napětí mezi literaturou a společností, provázejícího v různé podobě literaturu druhé poloviny 19. století. Tím se stalo, že nové hodnoty literatury devadesátých let i její organická souvislost s dalším vývojem zůstaly ve třetím svazku zastřeny pojetím tohoto období jako vyústění tradic 19. století.

Česká literatura první poloviny 20. století je rozvržena do tří základních období:

1. Léta 1898–1918

2. Léta 1918–1929

3. Léta 1929–1945 (tvorbě okupačních let 1939–1945 je věnována samostatná podkapitola).

První období tedy uzavírá vznik samostatného československého státu, který znamenal výrazný předěl v životě národa. V literatuře ovšem doznívají v té době ještě reakce na válku a tradice předválečné moderny, jejíž vývoj válka přerušila. Zde by byl vnitřní předěl, volený podle vlastního vývoje literatury, asi o něco pozdější; spadal by do let, kdy vycházejí Čapkovy překlady Francouzské poezie nové doby a kdy se začínají objevovat první díla proletářské literatury a poetismu. Zato společenská a literární hlediska splývají při volbě konce dalšího období, roku 1929. Velká hospodářská krize otřásla vědomím lidí, vyvolala pocity nejistoty a provizoria. Tehdy se také výrazně mění podoba české literatury. Rozchází se s kolektivismem a přímočarým perspektivismem dvacátých let, slábnou její optimisticky hravé tóny. Utopické prvky poetistického programu se jednak transformují v surrealistický průzkum snu a podvědomí, jednak ustupují problematice jedince a jeho existenciálním pocitům. S růstem společenského napětí po nástupu fašismu a s bezprostředním ohrožením československé státní samostatnosti sílí také v české literatuře znovu společenské tóny. Próza tehdy začíná hledat sociální i rodovou kontinuitu minulosti s přítomností, v žánru společenského románu sleduje individuální osudy jedinců v souvislosti se široce pojatým děním, a to se záměrem vysledovat smysl současných i nedávných událostí a oživit paměť tradice, v níž spočívají kořeny dneška i perspektivy zítřka. Také v poezii druhé poloviny třicátých let stále silněji zaznívá hlas odporu vůči fašismu, který vrcholil v tragických letech 1938 a 1939.

Ani nacistická okupace nebyla zpočátku s to umlčet tyto hlasy. Postupně ovšem přísná cenzura a řada omezujících opatření v ediční činnosti nakladatelství vtiskly české literatuře přece jen specifický ráz. Přiměly ji uchýlit se k symbolicko-jinotajné tvorbě, k připomínkám tradice, k symbolům národního života a státnosti (verše o Praze, připomínky tradic české literatury, zejména Máchy a Němcové) a jen ilegální tvorba a tvorba českých autorů emigrujících před okupanty do zahraničí mohla otevřeně vyjadřovat svůj antifašistický postoj. Tyto zvláštní podmínky existence české literatury za nacistické okupace podnítily také vznik samostatné podkapitoly v rámci české literatury let 1929–1945.

Za konečný mezník čtvrtého dílu a tím i celého zpracování Dějin české literatury byl zvolen rok 1945. Základním motivem tu byl opět fakt společenský, konec války, osvobození Československa a obnova státní samostatnosti. Jsou to události tak závažné, že jim byla dána přednost před jevy literárními, zejména před skutečností, že vlastně teprve po osvobození mohla vyjít řada děl otevřeně antifašistických, která však vznikla ještě za okupace, mezi nimi i ta z nejvýznamnějších (Holan, Halas, Hrubín, Fučík, Nezval, Neumann), ale také díla nejmladší básnické generace (Kainar, Kolář, Blatný, neosurrealisté ze skupiny Ra aj.), která také nejvýrazněji udržovala kontinuitu své válečné a poválečné tvorby, a tedy i vlastní kontinuitu literatury.

Čtvrtý díl podržuje formální uspořádání předcházejících svazků: rozvržení dějin na kapitoly obecné, podávající vývoj literatury, a na kapitoly monografické. Také vnitřní členění vývojových obecných kapitol je ob-



dobné. Skládají se ze dvou částí. První obsahuje stručný náčrt všeobecných podmínek, za nichž se literatura daného časového úseku vyvíjela, rýsuje hlavní vývojové tendence, zaznamenává stav literární kritiky a vědy, překladatelství, česko-slovenských literárních vztahů a vůbec vztahů k cizím literaturám. Na závěr těchto vývojových kapitol je pak podán přehled základních časopisů, edic a vydavatelské činnosti. Druhá část obecných kapitol předvádí již na konkrétních dílech vývoj jednotlivých literárních druhů, poezie, prózy a dramatu a také vývoj dětské literatury, která se právě v tomto období konstituuje jako svébytný žánr, a je jí proto poprvé v každém období věnována samostatná kapitola.

Smyslem monografických kapitol je vedle metodologického zdůraznění skutečnosti, že vývoj literatury se neděje automatickým hromaděním děl, nýbrž individuálními tvůrčími akty, osvětlit hlouběji, než to umožňují obecný zřetel k vývoji druhů, díla těch literárních osobností, která se v určitém časovém úseku nebo i v několika obdobích stala vůdčími nositeli vývojových tendencí literatury, poskytovala impuls k proměně literárních norem.

Volba autorů nebyla snadná. Vedle koncepčních zřetelů jsme byli nuceni přihlížet i k únosnosti rozsahu celého svazku. Především jsme se rozhodli nezachycovat monograficky ty autory, jejichž vývoj není stále dovršen, neboť dodnes vytvářejí nové, zralé umělecké hodnoty (Jaroslav Seifert), nebo u nichž těžiště díla spočívá až v tvorbě po roce 1945 (např. Vladimír Holan, František Hrubín ad.). Při výběru autorů jsme vycházeli — vedle zásadního hlediska nesporných vnitřních hodnot díla — především z potřeb a logiky výkladu: z toho, nakolik autor reprezentuje určitý literární žánr (tak jsme např. vybrali jako jediného představitele literární kritiky F. X. Šaldu, který zásadně ovlivnil podobu české literatury během celého půlstoletí), určitý literární směr (např. Wolker jako představitel proletářské poezie, Nezval jako představitel poetismu, ale také surrealismu) nebo určitou generaci (Toman a Šrámek jako představitelé generace buřičů z počátku století); brali jsme v úvahu iniciační úlohu autora v domácím literárním procesu (např. Šrámkův podnětný zásah do všech tří literárních žánrů, jímž dlouhodobě ovlivnil poválečnou generaci, Neumannův podíl v rámci předválečné moderny na avantgardním hledání české poezie, Vančurův osobitý přínos moderní české próze) i jeho místo v širším literárním povědomí za hranicemi národní literatury (Jaroslav Hašek, Karel Čapek). Podobně jsme postupovali i při zařazování monografických kapitol k určitým vývojovým obdobím: snažili jsme se zvolit období, kde autor nejvýrazněji zasáhl do literárního vývoje, kde jeho tvorba vrcholila nebo kde vytvořil svá nejzávažnější díla. Jsme si vědomi, že toto kritérium nemusí být jednoznačně chápáno a že jeho konkrétní aplikace záleží na individuálním přístupu a výkladu historika (např. Nezvala — ale také Horu, Vančuru, Čapka — lze na základě některého z těchto hledisek přiřadit stejně ke dvacátému jako ke třicátému letům). To se ostatně týká i samotného výběru; autoři jsou si vědomi, že i při snaze o důsledné uplatnění objektivních hledisek bude výběr diskutabilní.

Jestliže v řadě koncepčních a metodologických otázek nalézali autoři čtvrtého dílu Dějin české literatury oporu a východisko v předcházejících svazcích, pak při vlastním zpracování vývoje literatury první poloviny 20. století se octli před látkou, která kladla mimořádné nároky i mimořádný odpor. Zpravidla se v takových situacích hovoří o nepopsaném listu, o neuspokojivém stavu předběžných dílčích studií a analýz; v našem případě by to však plně neodpovídalo. Existují některé syntetické práce (A. Novák, B. Václavek), máme již řadu literárněhistorických monografií i studií a většinou jsou také knižně sebrány a vydány práce kriticky sledující literaturu těchto období (F. X. Šalda, K. Sezima, J. Karásek, A. Procházka, J. Hora, M. Rutte, A. Vyskočil, B. Václavek, A. M. Píša, F. Götz, Z. Nejedlý, B. Polan, J. Fučík aj.). Jen pro období nacistické okupace prakticky neexistovalo žádné orientační vodítko a jeho zpracování muselo začínat u nejzákladnějších heuristických prací. Ale i tak, nechtěli-li autoři mechanicky přejímat vyřčené soudy, museli se znovu probírat nepřehledným množstvím knih a časopisů. Nejde však jen o kvantitu materiálu, byť by jeho zvládnutí bylo časově sebenáročnější. Ještě s většími nástrahami se setkali autoři při jeho koncepčním zvládnutí; zmiňme se jen znovu o tom, že v každém období se prolínalo hned několik literárních norem, že proměny literatury se v tomto období značně zrychlily, že bylo třeba překonávat i různé deformující pohledy atd.



Tomu odpovídá i složitá geneze svazku. Od jeho prvních propozic ještě v padesátých letech se několikrát změnila jak jeho koncepce (původně šlo o stručnou vysokoškolskou příručku), tak redakce a autorský kolektiv. Jeho dnešní podoba vznikala hlavně v druhé polovině šedesátých let, přičemž obsáhlost úkolu si vyžádala širší autorský kolektiv, než jak tomu bylo zvykem v předcházejících dílech. Spolu s pracovníky Ústavu pro českou literaturu se na něm podíleli i odborníci z katedry české a slovenské literatury Filozofické fakulty Karlovy univerzity.

Přestože šlo z valné části o autory pojetím literatury si blízké, nevyhnul se tak velký kolektiv diferencím ve zpracování příslušných autorských částí. Této rozmanitosti je si redakce plně vědoma; mohla ovšem usměrňovat autory jen v základní koncepci a v zásadách jednotlivých postupů. Nemohla jim však vnucovat své představy o jednotlivých dílech, osobnostech i vývojových otázkách, i když téměř každá kapitola prošla širší diskusí v příslušných odděleních Ústavu nebo v autorském kolektivu. Zůstalo věcí autorů, zda akceptují připomínky z těchto diskusí i připomínky redakce. V tomto smyslu jsou jednotliví spolupracovníci odpovědní za kapitoly, které zpracovali, neboť jsou plně jejich dílem.

## DOVĚTEK Z ROKU 1990

Jako mnoho jiných knih potkal i náš IV. díl Dějin české literatury typický normalizační osud: v letech 1968–1969 byl svazek autorsky dokončen a redakčně připraven, prošel recenzním řízením, připomínky vzešlé z tohoto řízení byly zpracovány a svazek byl odevzdán a přijat nakladatelstvím k tisku. Na základě rozhodnutí nového vedení Ústavu pro českou literaturu ČSAV však byl již přijatý svazek podroben novému recenznímu řízení, pro něž byli jmenováni noví tři (!) recenzenti; stačil už posudek prvního z nich, aby svazek byl vyřazen z plánu. Profesor Josef Hrabák v obsáhlém posudku formuloval (vedle řady drobnějších věcných i méně věcných připomínek) několik zásadních ideových námitek: že se v celkové koncepci pro přílišný „nadhled“ autorů ztrácí „ideová páteř“ daného období, jíž je „vývoj k literatuře socialistické“ („každý literární fakt by měl být interpretován a hodnocen z tohoto úhlu“), že místo aby se vycházelo „z třídních pozic jednotlivých autorů a z postavení jejich díla v třídním zápase“ stojí v popředí zájmu „většinou problematika lidské existence“; chybí „syntetická kapitola o vztahu literární tvorby ke Komunistické straně Československa“ atd. atd. Závěr byl zcela jednoznačný: „... po stránce faktografické je dílo plně na výši. Je třeba vysoce ocenit velkou heuristickou práci, kterou autoři museli vykonat. Námítky se týkají některých věcí diskusní povahy, metody výkladů, proporcionality, ale hlavně ideové nevyrovnanosti. Dílo dostávalo konečnou podobu v letech plných ideové nejasnosti a zmatků a je to na něm vidět, zejména na snaze po „nadhledu“ a „objektivnosti“. Navrhují proto, aby se zatím nevydávalo a uložilo v ÚČSL...“ (Podtrhl J. H.)

Díky této ideové ostražitosti přečkalo dílo v zásuvkách redaktorů „zatím“ dvě desetky let. Někteří z jeho autorů strávili tato léta na nejrůznějších mimovědeckých pracovištích, čtyři autoři — Věra Karfíková, Miroslav Laiske, Milan Obst a Břetislav Štorek — mezitím zemřeli. Zemřel také Miloslav Nosek, který vypracoval první verze kapitoly o dramatu dvacátých let (do definitivní podoby kapitolu dovedla L. Lantová). Po dvaceti letech, za zcela nových okolností společenských a v nově se tvořícím myšlenkovém klimatu se objevila před námi možnost dílo konečně vydat a zúročit tak několikasetou práci do něho vloženou. Autoři a redaktoři byli postaveni před dilema. Pro vydání mluvila zejména skutečnost, že za celou tuto dobu žádná podobná syntetická práce na půdě Akademie ani mimo ni nevznikla a v dohledné době stěžejí vznikne, a přitom její nedostatek je silně pocítován zejména na vysokých školách. Na druhé straně si autoři byli samozřejmě vědomi, že jejich práce nese pečeť doby, ve které vznikala, a že bude dnes konfrontována se situací podstatně odlišnou, s novými tendencemi v oblasti vědeckého myšlení, včetně myšlení o literatuře (a včetně myšlení autorů samých). Víme, že dvacetileté prodlení důkladně prověří životnost naší práce — jako ostatně prověřuje čas životnost každého díla a každé myšlenky.



Jestliže jsme se nakonec přesto rozhodli vydat práci v původní podobě, má to přinejmenším dva důvody. Za prvé je to proto, že cítíme povinnost uzavřít nedokončené dílo, jak bylo původně proponováno (čtyřsvazkové Dějiny české literatury) a zaplnit mezeru, která tu existuje prakticky po několik desetiletí (od vydání Přehledných dějin Arne Nováka). Druhým důvodem je naše přesvědčení, že při vší ohraničenosti koncepčních a metodologických východisek, jíž jsme si vědomi, si naše práce podržela i dnes jistou informační hodnotu, i když by se byla přirozeně adekvátněji realizovala v době svého vzniku. Ostatně mluvíme-li o poplatnosti době, neznamená to jen poplatnost určitým strnulým ideologickým schémátům; vždyť konkrétně šedesátá léta, kdy naše práce vznikala, byla obdobím, kdy v humanitních vědách docházelo k rozkladu těchto schémat, k uvolňování tvořivého myšlení, k postupnému otvírání „tabuizovaných“ témat atd. Byli bychom rádi, kdyby v našich Dějinách našel čtenář i tuto stránku „poplatnosti době“. Sami si mezery své práce uvědomujeme zejména jako — větší či menší — jednostrannost v rozložení důrazu a pozornosti při výkladu konkrétních literárních jevů, jako stopy právě oné „ideové páteře“, kterou nám náš dodatečný recenzent upřel a jíž měl být „vývoj k literatuře socialistické“.

Základní koncepční a metodologický přístup, který autoři vložili do své práce a který tento díl spojuje s předchozími, znemožnil podstatnější zásahy, aniž by došlo k porušení celistvosti díla. Autoři proto omezili své korektury jen na jazykové a věcné detaily. Podstatněji jsme zasáhli jen do stránky věcně informativní, s přihlédnutím k tomu, aby práce sloužila dnešnímu čtenáři: doplnili jsme proto bibliografické a biografické údaje jak v závěru jednotlivých kapitol, tak v soupisu autorů a i uvnitř textu, a to k roku 1990 (jen výjimečně k roku 1994, zejm. data úmrtí).

Následující bibliografie obsahuje jen soupis prací vztahujících se zpravidla k celému období a poskytujících základní informace. Podrobnější bibliografii k jednotlivým obdobím, stejně jako k autorům, uvádíme u jednotlivých obecných a monografických kapitol. Protože pro dvacátá a třicátá léta 20. století je většina literatury společná, sloučili jsme ji i my do jedné informace, uvedené na závěr kapitoly o literatuře v letech 1929–1945.

Synteticky je literatura od roku 1898 zachycena v rámci 4. vydání díla J. V. Nováka a Arne Nováka Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny (1936–1939); vydavatelé jejich zkráceného znění Rudolf Havel a Antonín Grund (Stručné dějiny literatury české, 1946) doplnili svazek novější bibliografií. Nověji je literatuře 20. století věnována část přehledné historické práce Průvodce po dějinách české literatury (1976, 2. dopl. vyd. 1978, 3. vyd. 1984) autorů Josefa Hrabáka, Dušana Jeřábka a Zdeňky Tiché a knihy Antonína Měšfana Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert z roku 1984 (česky s titulem Česká literatura 1785–1985, 68 Publishers, Toronto, 1987). Interpretací základních básnických, prozaických i dramatických děl české literatury, zejména literatury 20. století, se zabývá kolektivní práce Rozumět literatuře (1. díl 1986). Literatura od devadesátých let 19. století, ev. od počátku 20. století, je zpracována v sociologicky orientované práci Bedřicha Václavka Česká literatura 20. století (1935), a dále v pracích Františka Buriánka Česká literatura 20. století (1968), která nově zpracovává předcházející autorovy přehledy uveřejňované zpravidla jako vysokoškolská skripta, a Česká literatura první poloviny 20. století (1981).

Vývoj českého verše sledoval až k dvacátým letům 20. století Jan Mukařovský v syntetické práci Obecné zásady a vývoj novočeského verše (Čs. vlastivěda III, 1934, též v Kapitolách z české poetiky I, 1948) a vývoj spisovné češtiny Bohuslav Havránek v Dodatcích k Čs. vlastivědě (III, 1934). Rozbory jednotlivých knih novodobé české poezie od Kollárových Slávy dcery po Holanovu Terezku Planetovou podává nejnověji Slovník básnických knih (1990) autorů Miroslava Červenky, Vladimíra Macury, Jaroslava Meda a Zdeňka Pešata.

O vývoji české prózy pojednává předmluva Arne Nováka v prvním svazku desetidílného Výboru z krásné prózy československé I–X, 1932, nazvaná O české próze výpravné.

Syntetické práce o dramatu napsali: Jan Máchal, Dějiny českého dramatu (1917, 2. rozšíř. vyd. 1929, s přehledem literatury); Václav Tille, Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu (1935); Otokar Fischer, Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním, Městském, 1862–1934 (Čs. vlastivěda VIII, 1935). Historie vinohradského divadla je zpracována ve sborníku Divadlo na Vinohradech 1907–1967 (1968), plzeňského divadla ve sborníku Sto let českého divadla v Plzni 1865–1965 (1968), divadla Uranie ve dvousvazkové Uranii v dokumentech (1971). Obecněji zachycují vývoj české-



ho divadla ve 20. století Jana Kopeckého Kapitoly z dějin českého divadla I, 1890–1918, (1951, 2. vyd. s názvem Nástin dějin českého divadla V, 1955), a zejména kolektivní Dějiny českého divadla III, Činohra 1848–1918 (1977) a IV, Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace (1983).

O literární kritice vyšla studie Arne Nováka Kritika literární (1916, 2. vyd. 1925) a přehledná práce Pavla Fraenkla K vývoji novodobé české literární kritiky (1930). Literární kritikou 20. století se rovněž zčásti zabývá sborník Z dějin české literární kritiky (1965); divadelní kritice je pak věnován sborník Počátky české marxistické divadelní kritiky (1965).

Dětskou literaturou se vedle syntetické práce Otakara Pospíšila a V. F. Suka Dětská literatura česká (1924) zabývá řada přehledů a studií: Jan Petrus napsal Přehled československé literatury pro mládež (1937), Štěpán Poláček-Topol vydal Českou literaturu pro mládež (1937), Bedřich Fučík studii O knihu pro mládež (1941), Vladimír Pazourek Literaturu pro mládež (1942). Po válce zpracoval Moderní českou literaturu pro děti (1962) Václav Stejskal a úhrnný historický přehled podal Otakar Chaloupka a Jaroslav Voráček v knize Kontury české literatury pro děti a mládež (1979, rozšíř. vyd. 1984). Slovníkovým způsobem je tato látka zachycena v kolektivní práci Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež (1985). Vývojem názorů na dětskou literaturu se zabývá Jaroslav Voráček v knize Historické a teoretické koncepce české literatury pro mládež (1982).

K aktivitě německých spisovatelů žijících v Čechách se vztahuje pojednání Pavla Eisnera Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů (Čs. vlastivěda VII, 1933), autobiografie Maxe Broda Život plný bojů (1966), sborníky Weltfreunde, Konferenz über die Prager deutsche Literatur 1965 (1967) a Exil und Asyl, Antifaschistische deutsche Literatur in der Tschechoslowakei 1933–1938 (1981).

Dějiny novinářství od roku 1860 do třicátých let zpracoval Karel Hoch (Čs. vlastivěda VII, 1933), nověji Milena Beránková ad. v čtyřdílných Dějinách žurnalistiky (I. Český periodický tisk do roku 1918, 1981; III. Český a slovenský tisk v letech 1918–1944, 1988). Přehled vývoje knihkupectví a nakladatelství v ČSR do převratu podává Josef Volf (Čs. vlastivěda VII, 1933), historii jednotlivých nakladatelství obsahují sborníky Jan Laichter (1935), J. R. Vilímek (1937) a František Borový (1937). Jarmila Kroftová zpracovala vzpomínky svého otce v knize Nakladatel B. Kočí vzpomíná (1948), dějiny Aventina v širokých kulturních souvislostech zachytil Otakar Štorch-Marien v třídílných Pamětech nakladatele Aventina (1966, 1969, 1972), svou práci pro vydavatelství Františka Borového vylíčili Jaroslav Pilz v knize Národní 9 (1970) a Julius Firt v Knihách a osudech (1972), na svou nakladatelskou činnost vzpomíná Ladislav Kuncíř v knize Život pro knihu (Londýn 1985).

Bibliografii knižní produkce v letech 1901–1925 vydali Karel Nosovský a Vilém Pražák v Soupisu československé literatury za léta 1901–1925 (3 sv., 1929–1938), každoroční knižní produkci zachytil od roku 1920 Bibliografický katalog, vycházející pravidelně s určitými obměnami názvu. Časopisecké články částečně registroval oddíl literatury v soupisu Filologie v literatuře české, která vycházela v letech 1914–1922 a 1935. Další souhrnné bibliografie vydali Jaroslav Kunc, Česká literární bibliografie I–III (5 sv., 1963–1968) a Olga Balášová, Miroslav Laiske, Emanuel Macek a Jaroslav Nečas, Česká literární věda 1945–1955 (1964); jednotlivé ročenky vydává Ústav pro českou literaturu s názvem Česká literární věda — bohemistika (1961–1980). Soupis bibliografií novin a časopisů vydávaných od roku 1803 do současnosti na území Československé republiky uspořádal Karel Malec (1959). Soupis moravských novin a časopisů z let 1848–1918 obsahuje publikace Milady Wurmové (1955, doplněno Příspěvkem k soupisu moravských novin a časopisů z let 1848–1918 od Miroslava Laiska, Bibliografický katalog ČSR, 1959).

Bibliografické a biografické údaje spolu s portréty jednotlivých osobností najdeme ve Slovníku soudobých českých spisovatelů Jaroslava Kuncce (I, 1945, II, 1946), ve Slovníku českých spisovatelů (1964), ve slovníkových příručkách Česká literatura 1918–1945 (1970), Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století (1972, zahrnuto do knihy Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století, 1973) a Čeští spisovatelé 20. století (1985), nejnoveji v Lexikonu české literatury (I, A–G, 1985, 2/I, H–J, 2/II, K–L, 1993; plánovány 4 svazky).





# ČESKÁ LITERATURA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

## I.

### HISTORICKÉ PŘEDSTAVENÍ ČESKÉ LITERATURNÍ SKUPINY

## ČESKÁ LITERATURA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

Historické představení české literatury na počátku 20. století je úvodní částí knihy, která se zabývá vývojem literatury v této době. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století.

V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století.

Česká literatura na počátku 20. století je úvodní částí knihy, která se zabývá vývojem literatury v této době. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století. V této kapitole se autor zabývá především souborem spisovatelů, kteří tvořili českou literaturu na počátku 20. století.



---

# ČESKÁ LITERATURA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

## HISTORICKÉ PODMÍNKY NOVÉHO LITERÁRNÍHO SESKUPENÍ

Na počátku století narůstá v Evropě vědomí společenské krize s prohlubujícími se sociálními problémy. Otázka spravedlivějšího společenského řádu, bez bídy a bez válek, vystupovala tak naléhavě, že ji vnímala a ve svých dílech vyslovila i literatura. Evropou prochází ohlas revoluce roku 1905 a signalizuje vzestup socialistického hnutí v novém století.

Krize společnosti je pocíťována zvláště výrazně v oblasti morálky. Zejména na instituci manželství, jež zotročuje sociálně nerovnoprávnou ženu, a na milostných vztazích vůbec je demonstrováno soudobé morální pokrytectví. Morální předsudky se jeví jako překážka bránící rozvoji osobnosti a potlačující lidskou přirozenost. A moderní umění a literatura, které jdou ve stopách „prokletých básníků“ a jejich společenského nonkonformismu, tuto morální krizi odhalují, stavějíce se za volnost individua a za svobodný výraz tvůrčí individuality. Dynamický pohyb soudobého myšlení směřuje k překonání ustrnulých představ o světě, opřených o vědecký pozitivismus anebo o autoritu církve, a ke kritickému přezkoumávání dosud platných a uctívaných hodnot. Po Friedrichu Nietzsche, který odvrhl staré náboženské a morální autority a jehož ideál životní síly a intenzity došel na přelomu století značného ohlasu v literatuře, uvolňuje filozof Henri Bergson nový prostor dynamice iracionálního životního rozmachu. Evropská kultura se stává bojištěm, na němž se střetávají protichůdné síly a konfrontují různé umělecké směry a literární proudy.

V českých zemích, součásti rakouské monarchie, jež opírala svou státní autoritu o církve, vojenskou a policejní uniformu a byrokratický aparát, se tato krizová situace ještě zvýrazňuje tím, že není dořešen národnostní problém, jenž byl do té doby kardinální „českou otázkou“ a jenž se v době první světové války stává rozhodujícím. „Česká otázka“ spojuje se s otázkou sociální a v tomto spojení se obě vzájemně umocňují. Výrazně se to jeví právě v literární tvorbě, nejzřetelněji v díle Petra Bezruče. Spojení české otázky a otázky sociální nahrazuje zároveň doznívající národně buditelskou tradici, krajně oslabenou již předcházejícím nástupem České moderny. Představitelé české literatury se často ocitají v opozici vůči společnosti, k čemuž přispívalo i to, že umělci citlivěji než druzí vnímali a kriticky soudili české maloměšťáctví, které v rakouské monarchii nabývalo zvláště nápadných rysů provincialismu. V kritické negaci českého maloměšťáckého světa vyrostla také řada významných děl české literatury tohoto období.

Obecné znaky českého literárního vývoje na počátku století navazují v plynulé kontinuitě na předcházející dílo moderny devadesátých let, ale uchovávají také některé starší tradice. S individualismem České moderny, který měl být revoltující odpovědí na rozpor vznikající mezi individuem a společností, souvisel i individualismus mladých anarchistů, kteří ve jménu společenského nonkonformismu hlásali bohémskou vzpuru v životě i v literatuře. To byl ovšem individualismus jiného druhu než aristokratický individualismus té části generace devadesátých let, která v dekadentním pojetí nadřadila individualitu nad společnost a uměleckou tvorbu nad život. Proklamoval svobodu člověka a tvůrčího umělce jako protest proti sociálnímu útisku a jako aktivní vzpuru proti vládnoucímu řádu. Na tomto zdůraznění individuální svobody se podílelo i pojetí



umělecké tvorby jako svéprávného výrazu tvůrčí osobnosti, jak je v českém kulturním životě a vědomí prosazoval od devadesátých let kritik F. X. Šalda. Z tohoto uznání tvůrčí individuality jako rozhodujícího faktoru umění vyplynulo pak i výrazné uplatnění subjektu v literární tvorbě, jež přineslo vynikající umělecké hodnoty a úspěchy především v lyrice a projevovalo se i v zesíleném lyrismu tvorby prozaické i dramatické.

Na předcházející vývojovou fázi navazovala literatura z počátku století také ve své druhé linii, realistické a naturalistické, která víc než individualitu a subjektivní zorný úhel zdůrazňovala objektivní pohled na společenskou realitu a chtěla provést kritickou a věcnou analýzu světa.

Zřetelně se odráží v literatuře pohyb nově se formujících společenských sil, především dělnického hnutí, které se radikalizuje zvláště v roce 1905. Sympatie s dělníkem jako hrdinou budoucnosti vyslovují i básníci z generace lumírovské (Čech, Sládek), představitelé moderny (Sova, Machar, Březina) i nejmladší (Neumann, Šrámek, Toman ad.).

Sociálnědemokratické hnutí obrátilo pozornost řady spisovatelů k proletariátu, jeho bezprostřední vliv na literaturu se však většinou omezil jen na oblast žurnalistiky, zejména pak na žánr satiry. Revoluční radikalismus mladých autorů spíše nacházel cestu k anarchismu. Anarchismus, oživený tehdy novými teoretickými podněty Petra Kropotkina, měl v Čechách zvláštní rysy, především poměrně značné proletářské zázemí na hornickém severu Čech. Mladým básníkům zprostředkoval styk s dělnictvem a nabízel jim i volnou tribunu ve svém tisku. Anarchismus už tehdy opustil svou první fázi individuálního teroru a kladl si za cíl rozbití státu i celého společenského řádu a osvobození všech. Spisovatelům kromě této revoluční perspektivy s nejasnými socialistickými výhledy vyhovovala i poměrná volnost a nezávaznost ve vztahu k hnutí. Na organizační a ideologické slabosti a na morálním rozkladu vůdců (viz například dokumentární román Franty Sauera Pašeráci) anarchistické hnutí brzy ztroskotalo a básníci se s ním rozešli v deziluzi. Literatuře přineslo dočasné spojení mladé básnické generace s anarchistickým hnutím a tiskem, s jeho teoriemi, které zasahovaly nejen do oblasti vztahů politických, ale i morálních a lidských (teorie volné lásky), podněty především k antimilitaristické a antiklerikální satíře, k společenskému nonkonformismu, ke vzpurné oslavě svobodného a plného života.

Tradiční spojení s neukončeným bojem národa o svobodu a právo na sebeurčení neztrácela česká literatura ani v letech, kdy národnostní otázku začala zastíňovat otázka sociální. Starší spisovatelé, jako například Alois Jirásek, ponechávali své tvorbě národně buditelské poslání. Také ti, kteří chtěli podat obraz národního života a typy národního charakteru, hledali je ve venkovském lidu, uchovávali nebo rozvíjeli tradici vlasteneckou a mravně výchovnou. Docházeli ovšem ke kritickému poznání, že se rozpadá jak jednota národa, tak i pevný řád měšťácké společnosti i staré vesnice. První světová válka přinesla nové impulsy k obnovení víry v konečné osvobození národa. Mnozí básníci, kteří byli stoupenci individualistického vzdoru nebo kteří se angažovali v dělnickém hnutí, nalézají nový vztah k domovu, k národnímu společenství, k historické tradici národního zápasu o svobodu, a stávají se mluvčími kolektivního národního vědomí.

Když za války selhala oficiální česká politika, představovaná Českým svazem poslanců, a nepřestávala projevovat loajalitu vůči Vídni a habsburskému trůnu a dokonce odmítla deklaraci dohodových států, jež vyslovila požadavek osvobození Čechů a Slováků z cizího panství, čeští spisovatelé, vyjadřující mínění lidu a celé kulturní obce, vystoupili 17. května 1917 na veřejnost s projevem, který proklamoval myšlenku konstitučních svobod, věrnost lidu („jen lid může mandáty dáti a obnoviti“) a „osvobozující hlediska“, odpovídající „Evropě demokratické, Evropě národů svéprávných a svobodných“. Organizátorem manifestu byl Jaroslav Kvapil, svou autoritou v národě jej podepřel Alois Jirásek, jehož jméno stálo v čele 222 podpisů.

Zkušeností války, ať v její krvavé podobě frontové, ať jejím demoralizujícím vlivem v zázemí, prošel každý spisovatel. A třebaže už většinou byli názorově vyhranění, přece jen válka na každém zanechala stopy — buď přímo v tématu, nebo ve vědomí otřesné devalvace obecně lidských hodnot, v pocitu bezmocnosti proti ničivé síle moci a zbraní. Nová vlna společenské angažovanosti strhla k sobě pozornost literatury a překryla podněty nejmladšího literárního proudu, který se dal okouzlit úchvatným předválečným rozmachem technické civilizace



---

a chtěl vyslovit její novou, věcnou a funkční krásu. Silnější a hrůznější zkušenost válečná přerušila umělecký vývoj této generace.

## SMĚRY LITERÁRNÍHO VÝVOJE

Začátek století probíhá v české literatuře bez generačních konfliktů. Polemický spor moderny se starší generací lumírovskou a ruchovskou v devadesátých letech dozněl. Nastupující mladá generace neměla potřebu ostře se distancovat od starých; například její vůdčí zjev St. K. Neumann, který v devadesátých letech prožil zápas o moderní umění, vyznal se ze své úcty a spřízněné blízkosti k Jaroslavu Vrchlickému při jeho smrti roku 1912 básní Panychida. Mladá generace se nedostala do otevřených sporů ani s představiteli České moderny. Machar jí byl blízký svým vzpurným criticismem, Sova lyrickým sebevyjádřením i sociálními protesty, Hlaváček sugestivním symbolickým vyjádřením hrdého nekonformismu. Svě postupné a zásadní odlišení od dekadentního proudu neprojevovala polemickými manifesty, nýbrž tvůrčí praxí. Ostatně sama generační skupina, která roku 1895 vystoupila s manifestem České moderny, se už v devadesátých letech rozešla směry mnohdy protichůdnými, a netvořila tedy celek.

Vnitřní dynamika literárního vývoje zrychlovala svoje tempo. Působila ve větší šíři a v bohaté rozrůzněnosti tvůrčích směrů. Nejprve je třeba vyznačit proud realistické tvorby, který prodlužuje ze starého do nového století tradici kritického realismu. Kontinuita této tradice byla reprezentována jmény Antala Staška, Karla Václava Raise, Aloise Jiráka, Josefa Holečka a nově byla posílena Terézou Novákovou. Tento realismus se stále soustřeďoval k zobrazení českého lidu v konkrétním krajovém prostředí, k vesnickému typu jako reprezentantu národního charakteru, a neopouštěl zřetele mravně a vlastenecky výchovné. Zesiloval jen kritičnost svého pohledu na sociální rozpory staré vesnice, na proměnu starých mravů a lidských vztahů pod náporom industrializace a kapitalistického podnikání; konfrontoval venkov s městským způsobem života, k němuž se začíná přesouvat pozornost mnoha autorů (Ignát Herrmann, František Herites, František X. Svoboda). Zůstával však většinou u detailní kresby prostředí a mnohdy se s konzervativním duchem tohoto prostředí, ať vesnického, ať maloměstského, shodoval i duch a styl autorovy kresby. Ale zároveň se už objevovaly pokusy o hlubší analýzu, o proniknutí do sociální podstaty jevů a jejich dynamiky i do psychiky individua (Teréza Nováková).

Realistický obraz člověka v jeho sociálním prostředí byl doplňován naturalismem, který ve své teorii aplikoval přírodovědné pojetí člověka. Tvořil jakousi protichůdnou paralelu k symbolismu jako jeden z proudů moderního umění; jeho stopu v české literatuře můžeme sledovat od České moderny, v uměleckém i teoretickém díle Viléma Mrštíka, v díle Josefa K. Šlejhara, Anny Marie Tilschové, Karla Matěje Čapka Choda ad. Nikdy se však u nás programově nevyhranil a také neseskupil autory kolem vůdčí osobnosti nebo tiskové tribuny. Projevoval se hlavně některými příznačnými postupy, detailním popisem prostředí, zdůrazněním ošklivých nebo přímo odpuzujících stránek života, zveličením lidské slabosti a bezmoci, fatálním pojetím lidského osudu.

Už v devadesátých letech se výrazně odlišil od českého realistického i naturalistického proudu symbolismus jako hlavní proud moderní poezie. Zásadně vycházel ze subjektivní skutečnosti, ze subjektivního vnímání básníka, z jeho fantazie a imaginace, z jeho tužeb a snů. Vytvářel si vlastní, svěbytnou básnickou realitu; přinášel snové a náladové meditace, většinou intimního rázu, ale také utopické vize budoucnosti, do nichž se promítaly společenské touhy a naděje krizové doby. V českých podmínkách se symbolismus víc než kde jinde spojoval s realitou sociální a národní. Dokládá to nejen zralá tvorba Sovova, popřípadě i Březinova a Hlaváčkova, ale také sociální symboly u Bezruče, mladého Šrámka a dalších. Příznačnými výrazovými prostředky symbolismu jsou metafora, symbol, dvojí významová rovina a výrazná zvuková výstavba básně. Cílem



je sugese emocionální atmosféry. Kultivovanost básnického slova a verše, která je zásluhou symbolismu, stala se vlastní i jiným tvůrčím proudům a směrům.

Dekadentní křídlo českého symbolismu, představované vyhraněnou skupinou kolem *Moderní revue*, nepřinášelo už do literatury v novém století takové dráždivé podněty jako v devadesátých letech. Jeho vlastní tvůrčí praxe ustrnula v neživotném a nepůvodním artismu. Místo dříve vyznávaných a uplatňovaných symbolistických postupů postupně sílí v *Moderní revui* tendence klasicistické; protiměšťácký nonkonformismus je vystřídán tradicionalismem s nacionalistickými sklony. Dekadence se v české literatuře velmi rychle vyžila a od počátku nového století se ocitá v pozadí.

Paralelně se symbolismem si udržuje kontinuitu v novém období impresionismus. Chtěl vyjádřit dojmy, pocity, nálady subjektu, chtěl skutečnost vidět ve světelném a barevném akordu, v jedinečné prchavé chvíli a v jedinečném, neopakovatelném vnitřním naladění. Impresionismus se stal — právě svým bezprostředním vyjadřováním subjektu, jeho senzibility, jeho citových stavů — východiskem pro mladou generaci, třebaže ani ona jej neucínila svým manifestovaným programem. Spojoval nepřetržitou linii začínajícího Šrámka s kulminujícím Sovou. A z lyriky se dostává i do prózy (Růžena Svobodová, Fráňa Šrámek) a do divadelní tvorby (Jaroslav Kvapil, Fráňa Šrámek).

Na přelomu století se rodí v evropském umění nový směr, který se ve výtvarném umění projevuje výraznou jednotou stylovou. Byl označován ve Francii jako „nové umění“ (*l'art nouveau*), v Anglii jako „moderní styl“ (*Modern Style*), v ostatní Evropě i u nás jako *secese*. Ve výtvarném umění představují tento styl Paul Gauguin jako jeho průkopník, dále Toulouse-Lautrec, český malíř Alfons Mucha, naturalizovaný v Paříži, a francouzský sochař Auguste Rodin. Právě Rodinova výstava v Praze v roce 1902, uvedená proslovem F. X. Šaldy (viz esej *Géniova mateřština v Bojích o zítřek*), měla velký ohlas v českém kulturním životě. A že toto spojení českého kulturního prostředí s průkopnickou špičkou soudobého evropského umění nebylo ojedinělé a náhodné, dokládá živý ohlas výstavy severského malíře Edvarda Muncha, který secesní východisko rozvíjel v expresionismus. V malířství a grafice se secesní styl projevil především v souvislých vláčných liniích kresby, v plošných kompozicích, v jemné barevné harmonii, v dekorativních prvcích. A také v jisté poetičnosti námětu, ve spojení s literaturou. Hranice k impresionismu a symbolismu byly tu otevřené. V literatuře tento secesní styl nelze tak zřetelně určit jako v oblasti výtvarné. Literární *Almanach secese*, vydaný Neumannem roku 1896, nebyl právě stylově vyhraněn a byl spíš neúspěšným pokusem spojit různorodové proudy a vrstvy literární moderny devadesátých let.

Pro „nové umění“, „nový styl“ byl příznačný estetický požadavek přirozené jednoty umění a života, který vyslovil nejvýznamnější teoretik tohoto směru, anglický estetik John Ruskin. Jeho myšlenky, mezi jinými i tu, že umění má být dílem celého člověka, uváděl k nám Šalda, tehdy redaktor výtvarného časopisu *Volné směry*. *Secese* přinesla také obrodu takzvaného užitého umění (uměleckého průmyslu), což jen potvrzuje její orientaci k životu, jak to vyslovuje i Šaldův požadavek: „Chceme nový styl — to znamená mně: chceme zase — po věcích odloučení a rozdělení — nový sňatek umění a života, nové posvěcení všedního dne.“

Vlna secese po roce 1907 opadala a přecházela v nové výtvarné směry: expresionismus, fauvismus, kubismus a futurismus. *Expresionismus* ve výtvarném umění uplatnil dynamické pojetí tvaru i expresivní hodnoty barvy jako výraz malířovy niterné představy (Šalda v *Bojích o zítřek* dal eseji o E. Munchovi titul *Násilník snu*). V literatuře chtěl expresionismus v protikladu k naturalismu a popisnému realismu vyjádřit duchovní podstatu člověka, dramatické napětí jeho nitra, zesiloval expresivnost výrazu. V české literatuře této doby lze mluvit spíš o prvcích expresionismu než o expresionismu jako směru a programu.

V tomto historickém úseku si česká literatura udržovala a rozšiřovala kontakt s moderní literaturou světovou. Nečekala však na její podněty a nešla jen v jejich stopách. I tam, kde se ukazuje značná podobnost české tvorby s tvorbou cizí, jde o analogii a ne o bezprostředně kauzální vztah. Například Maxim Gorkij našel u nás živý ohlas sociálním aspektem svých „bosáckých“ povídek i svých realistických dramát (*Na dně*),



ale tulácké typy v díle Karla Tomana, Fráni Šrámka i Jaroslava Haška, „zlí samotáři“ Ivana Olbrachta a „lidé kočovní“ Josefa Uhra rostli z české půdy, z českého demokratického i buřičského ovzduší a z osobitých tvůrčích individualit. A ačkoli mladá generace byla uchvacována hlubinnou analýzou lidské duše v díle F. M. Dostojevského, nešla cestou jeho románového typu, ale svou tvorbou ať dramatickou, ať povídkovou se sblížovala spíše s A. P. Čechovem, s jeho ztlumeným lyrismem, s jeho hořkým soucítěním a s jeho náznakovostí. Ze severské literatury přijímala kritické odhalení rozporných vztahů jedince ke společnosti (Henrik Ibsen, August Strindberg), ale víc se mladá tvorba (například Šrámkova) sblížila s Knutem Hamsunem, s jeho hrdiny žijícími bezprostředně své smyslové a citové bloudění. Poněkud opožděný, ale přece jen silný ohlas našel u nás francouzský naturalismus Emila Zoly a Guy de Maupassanta, ale nejvýraznější česká naturalistická díla mají ve své společenské tematice, ve své groteskní ironii i ve svém vypravěčském slohu osobité rysy, vysvětlitelné právě jen ze životního domácího prostředí. Francouzský tradicionalismus, například Paula Bourgeta, mohl najít odezvu také u našich idealistických tradicionalistů, ale Viktor Dyk svou obdobnou polemiku s pozitivismem vede jinak a otázka národního charakteru je v jeho poezii položena v jiné, osudovější i patetičtější poloze.

Francouzská moderní poezie — Baudelairem počínaje a Verlainem, Rimbaudem a Apollinaiem konče — uchvacovala mladé básnické generace svým společenským i uměleckým nonkonformismem, svou odvahou jít proti konvenci, volností své básnické fantazie, svou emocionální i tvárnou dynamikou. S těmito vrcholy moderní lyriky změnila česká literatura svou jazykovou a veršovou kultivovanost v překladech řady básníků, Arnošta Procházky, Hanuše Jelínka, Viktora Dyka, Karla Čapka. Přece však česká lyrika, která svou úrovní převyšuje tehdejší tvorbu prozaickou a dramatickou a je pro českou literaturu té doby reprezentativní, roste ze svých vlastních kořenů a zdrojů. Po svém a osobitě si osvojuje i podněty dalších velkých zjevů evropských (Richard Dehmel, Emile Verhaeren) i amerických (Walt Whitman), které podobně jako Apollinairův kubofuturismus přinesly rozbití tradičních forem básně, proměnu jejího pevného stavebního rádu v dynamické „pásmo“ a volnou asociaci představ. V předválečných letech se na těchto nových výbojích moderní poezie, k nimž třeba ještě připomenout futurismus Itala F. T. Marinettiho, inspirovala poměrně malá skupina kolem Neumanna a Almanachu na rok 1914, jinak hlavní proud české básnické tvorby rozvíjel a z bezprostředního styku s životní realitou a s národním kolektivem oživoval tradiční typ lyrické písně.

Na přelomu století se neobyčejně stupňuje intenzita česko-slovenských vztahů, jejichž nová podoba se začala formovat na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let. Zájem o slovenskou literaturu v českých zemích je v této obě celkem ustálený, v Praze a dalších městech se realizují slovenské literární večery a objevují se také první překlady slovenské beletrie do češtiny (novely Vajanského). Tak jako v minulém desetiletí rozvíjejí se styky především v prostředí učitelském a studentském. V Praze dále působí spolek slovenských vysokoškoláků *Detvan*, založený 1882; prochází jím nyní již další generace, v níž dominují jména jako Jozef Gregor Tajovský, Ivan Krasko a další. I tito odchovanci Karlovy univerzity a dalších pražských škol mají značný význam pro slovenský kulturní život před a po první světové válce.

Na pražské univerzitě se roku 1898 habilituje a od roku 1911 působí jako profesor JAROSLAV VLČEK. Od roku 1893 intenzivně pracuje na *Dějínách české literatury*, do nichž vkládá i kapitoly o literatuře slovenské, a stačí se přitom i šíře zabývat slovenskou literaturou, recenzovat ji v českých časopisech, především v *Naší době*, *Obzoru literárním* a *uměleckém*, a spolupracovat i se *Slovenskými pohľady*, *Hlasem* a dalšími slovenskými časopisy. Z jeho českých žáků se již v prvním desetiletí 20. století výrazně projevuje ALBERT PRAŽÁK, který také píše do *Slovanského přehledu* své první obsáhlé studie ze slovenské literatury, o *Hviezdoslavovi* (1908) a *Vajanském* (1910), jež znamenají počátek jeho celoživotního zájmu o slovenskou literaturu.

Velmi aktivní činnost vyvíjí v letech kolem zlomu století *Československá jednota na ochranu národně ohrožených českých oblastí a Slovenska*, která brzy po svém založení (1896) se plně orientuje na spolupráci



se Slovenskem. Využívajíc přirozené blízkosti západního Slovenska a východní Moravy, organizuje každoročně stálé Československé porady v Luhačovicích. Předními účastníky těchto porad a funkcionáři Československé jednoty byli František Pastrenek, František Táborský, Jaroslav Vlček, Jan Herben, později Josef Rotnágel a další.

Neúnavně pokračuje ve svém úsilí za prohloubení a rozmnožení česko-slovenských vztahů KAREL KÁLAL (1860–1930), který udržoval styky jak se spisovatelem a nakladatelem K. Salvou v Ružomberku, tak i s mladými Slováky studujícími v českých zemích. Kálal věnuje Slovensku velmi mnoho odborných článků, povídek, cestovních obrázků a fejetonů, i samostatné knižní publikace (například *Slovensko a Slováci*, 1905, *Obrázky zpod Tater*, 1907, *Slováci*, 1910, *Nevěsta z Tater*, 1912 a jiné.) Pod pseudonymem R. Targo vydal útočnou politickou brožuru proti odnárodňování a pomadařštvování Slováků.

Politické úvahy a studie jsou v této době vůbec charakteristické pro česko-slovenské vztahy. Stupňující se političnost ovlivňuje vztahy mezi kulturními pracovníky a spisovateli. Výrazně se projevují už například v časopise *Hlas*, vydávaném ve Skalici a v Ružomberku Pavlem Blahem a Vavro Šrobárem, v němž se objevuje velmi často popularizace a výklad současných Masarykových názorů. Tento zájem mladé slovenské generace poznat soudobé české myšlení je i příznakem rozpadu jednotné vůdčí skupiny inteligence slovenského národa. Mladá generace kritizuje postup starších. *Hlas* zůstává přitom umírněný, útočnější jsou mladí v samostatných publikacích (například Smetanay, *Slovensko*, 1896; Meakulpinský Novomestský, *Co hatí Slováci*, 1901). Výraznější a hlouběji propracované kulturně politické názory na česko-slovenské vztahy se objevují v pozdější revui *Prúdy* (vydávané od roku 1909 v Budapešti). *Prúdy* si udržely od začátku až po své nucené odmlčení v roce 1914 poměrně vysokou úroveň jak v literárních, tak společenských kritikách, i dobrou informovanost o mezinárodním evropském dění. V otázce česko-slovenských vztahů dospěly k jednoznačnému závěru o potřebě politické jednoty mezi Čechy a Slováky, nejpřesněji vyjádřené anketou z roku 1914, jež však mohla být otištěna až po skončení první světové války. Z českých literárních tvůrců se výrazné pozornosti *Prúdu* těšili především J. S. Machar a Petr Bezruč, kteří také do jisté míry zapůsobili na slovenské básníky časopisu blízké, především na Janka Jesenského a Ivana Kraska. Významnou úlohu mezi přímými spolupracovníky *Prúdu* hráli na Slovensku naturalizovaní Češi Bohdan Pavlů a František Votruba, generační kritik slovenské moderny. Pro literaturu mělo zvláštní význam působení Votruby, který v tehdejší době lépe než kdo jiný dokázal kriticky zhodnotit současnou slovenskou literární produkci starší i mladší generace. Pavlů vynikl jako pohotový informátor o slovenských otázkách v Čase a později v Národních listech.

Vlastních slovenských námětů bylo, tak jako v předcházejících letech, v české literatuře poměrně málo. Ze starší generace se zabývá slovenskou tematikou zejména ALOIS JIRÁSEK, který po rozsáhlých slovenských cestách píše a vydává trilogii *Bratrstvo*, zobrazující dohasínání husitského hnutí na Slovensku; je možno počítat ji k vrcholným Jiráskovým dílům. V drobných časopiseckých pracích autorů starší generace se však příliš otevřeně uplatňuje utilitárně burcuující nebo informující přístup. Překonávat ho se v této době daří především malíři a spisovateli MILOŠI JIRÁNKOVI (1875–1911) a básníku a dramatikovi JIŘÍMU MAHENOVI. Jiránek v několika kapitolách své knížky *Dojmy a potulky* (1909) ukazuje, čím mu je Slovensko: ne trpící, krvácející obětí, ale symbolem hrdosti, vzdoru a odvahy. V podobném duchu zpracovává slovenskou tematiku ve svém dramatu nazvaném *Janošík* (1910) Jiří Mahen.

Slovenské náměty v české próze a poezii bývají v této době velmi často příležitostné. Inspiračně tu působila stupňující se protislovenská zvůle maďarských vládnoucích kruhů, zejména pak některé krvavé přehmaty policie, jakým byl například masakr v Černové, na nějž reagovali Jiří Mahen, Viktor Dyk a jiní. Národnostní útlak Slováků inspiroval poměrně mnoho pisatelů politických a kulturních statí publikovaných vesměs v Čase, Naši době a jinde. Stejně důvody přispěly pak někdy i ke vzniku časopisů nových, významná například je revue *Naše Slovensko*.



## GENERACE MLADÝCH BUŘIČŮ

Mezi křížícími se i prolínajícími proudy literárními a generačními vyhranily se v prvních dvou desetiletích nového století dvě skupiny, které tvořily alespoň při svém zformování celek se společným názorovým a tvůrčím východiskem a s jistou soudržností, která ovšem byla dalším procesem individuální integrace jednotlivých tvůrčích osobností narušována a měla dočasně trvání. První takovou generační skupinu tvoří mladí básníci anarchistického zaměření, ke druhé patří věkově i názorově diferencovaní autoři Almanachu na rok 1914. Vůdčí osobností obou skupin byl St. K. Neumann, který také vyznačuje i jistou kontinuitu a logiku literárního vývoje. Třebaže jde u obou skupin o celek jen dočasný a vnitřně rozrůzněný, je význam těchto seskupení a tvůrčích nástupů pro český literární život na počátku století tak velký, že je třeba věnovat jim zvláštní pozornost.

Mladí básníci, kteří vstupovali do literárního života na přelomu století, měli řadu předpokladů k tomu, aby se sdružili v generační skupinu na jisté názorové základně a tvůrčích principech. Malý věkový rozdíl mezi nejstarším a nejzkušenějším STANISLAVEM KOSTKOU NEUMANNEM (1875), ve stejném roce 1877 narozenými FRÁŇOU ŠRÁMKEM, KARLEM TOMANEM a VIKTOREM DYKEM a nejmladšími FRANTIŠKEM GELLNEREM (1881), RUDOLFEM TĚSNOHLÍDKEM a JIŘÍM MAHENEM (oba roku 1882) byl prvním předpokladem k navázání přátelských vztahů. U některých k němu došlo dokonce už za gymnaziálních studií (v mladoboleslavském prostředí se setkali Mahen, Gellner, Mach), u většiny pak v družné bohémské společnosti scházející se v Neumannově vile na Olšanech. Shodné prožitky dobové atmosféry politické, kulturní a literární, u některých dokonce shodné zážitky z pobytu v cizině (pařížská zkušenost K. Tomana, F. Gellnera, M. Majerové), shodné mladé ideály volného a intenzivně prožívaného života, jemuž dávali přednost před literaturou, shodný mladý temperament, který podněcoval sklony k radikalismu a k bohémskému životnímu stylu, shodná existenční nezajištěnost a sociální postavení, mající blíže k proletariátu než k měšťáctvu, a nakonec i shoda v politické orientaci, v příklonu k anarchistické teorii i politické praxi — to vše byly předpoklady ke generačnímu seskupení, které sice mělo dočasně trvání, ale přesto formovalo ideovou a uměleckou půdu a jednotu generace.

Rys, který se opakuje s větší nebo menší výrazností u všech, v jejich politickém, etickém, estetickém i lidském postoji a výrazu, lze označit jako buřičství. Nekryje se zcela s anarchismem, ač s ním nesporně souvisí. A není také omezeno jen na Neumannovu družinu. Projevuje se například v bohémské skupině kolem Jaroslava Haška, pohybující se v prostředí pražských lidových zábav a na tuláckých cestách (F. Sauer, Z. M. Kuděj, G. R. Opočenský) i v umělecké bohémě (herci E. A. Longen, X. Longenová, E. Bass a spolutvůrci kabaretu Červená sedma, spisovatelé F. Langer, E. E. Kisch, výtvarníci V. H. Brunner, Z. Kratochvíl ad.). Buřičství je příznačným rysem i mladého I. Olbrachta, J. Uhra, A. Macka. A ve svérázných variantě se objevuje i u katolického básníka Jakuba Demla a filozofa-beletristy nietzschovského typu Ladislava Klímy. Jako projev dobové atmosféry v krizové situaci společenského vývoje přesahuje toto buřičství i generační hranice (Antonín Sova). Je výrazem obecnější a v české literatuře tradiční touhy a snahy po osvobození člověka, po jeho svobodném sebeurčení, po uvolnění lidskosti z pout sociální nespravedlnosti i umrtvujících konvencí a předsudků.

Pro formování mladé literární generace měl rozhodující význam Neumannův časopis *Nový kult*, vycházející v letech 1897–1905 a mající od roku 1900 charakter i poslání teoretické tribuny anarchismu. Mladí básníci v něm tiskli jednak své první verše a v jeho edici vydali své první knihy, jednak se prostřednictvím *Nového kultu* dostávali do styku s proletariátem a s anarchistickými myšlenkami, které daly jejich postoji teoretickou orientaci a vedly je k bezprostřední politické aktivitě v anarchistickém hnutí.

Toto spojení začínajících spisovatelů s dělnickým hnutím se stalo zdrojem inspirace mladé literární tvorby, počítající v to i žánry žurnalistické. Představa „rovné a všeobecné spravedlnosti a svobody“ stává se ústředním motivem tvorby, zapaluje básnickou obrazotvornost, vytváří si účinné symboly vzpoury, odplaty i osvobození.



Tato revolta však zasahuje i oblast morálky, oblast citového a smyslového života. Politicky angažovaná poezie se prolíná s poezií subjektivní zpovědi.

Anarchistický radikalismus prokázal svůj nejšťastnější inspirační vliv na literaturu v tematické oblasti boje proti militarismu a válce. V antimilitaristické satíře Šrámkově, Gellnerově a Haškově přinesla tato anarchistická revolta mladé generace nejoriginálnější umělecké kvality. Satira se rovněž uplatnila v anarchismem podněcované antiklerikální propagandě. V tomto postoji navazovala mladá anarchistická generace na pokračující proticírkevní boj JOSEFA SVATOPLUKA MACHARA (Jed z Judey, Řím, Katolické povídky) a byla v něm výrazně podporována satirou v sociálně demokratickém dělnickém tisku.

Anarchistické zdůrazňování svobody jedince obsáhlo i oblast milostných vztahů a projevilo se i v teoretickém hesle tak zvané volné lásky. Téma lásky bylo přirozeným zrcadlem životních vztahů a problémů mladých lidí, jejich citové i smyslové horoucnosti. Stalo se proto ústředním tématem jejich literárního díla. V lásce se podle nich projevuje lidská přirozenost, láska má být svobodným projevem člověka. V lásce se měla i žena emancipovat z pout falešné morálky jako milenka i jako matka, měla se osvobodit z hospodářské odvislosti. Toto vědomí sociální podmíněnosti erotických vztahů bylo ovšem podněcováno anarchistickými teoretickými názory, jež se soustavným zájmem ujasňoval a propagoval v řadě statí St. K. Neumann. Odvážné odhalení sexuální podstaty lásky (v díle F. Šrámka, F. Gellnera, St. K. Neumanna), porušení dosavadních erotických „tabu“ v české literatuře, kterou kdysi Neruda nazval případně „panenskou“, uvedení radostně smyslové i hořce deziluzivní stránky moderní erotiky do literárního díla, těsné sepětí milostného motivu s motivem sociálním, to byly vývojově nové kvality, jež přinesla mladá generace do literatury.

Tato revolta v lásce, v erotice, byla ovšem součástí širší revolty mladé buřičské generace. Odpor vůči českému maloměšťáctví, jeho spořádanému životnímu stylu, jeho názorovému provincialismu, jeho citové i myšlenkové konvenčnosti, jeho šosácké idylčnosti vedl mladé básníky (a to nejen anarchisty, ale i ostatní, například romantického idealistu Viktora Dyka) k důslednému nonkonformismu. Mladí anarchisté mu dávali podobu bohémství, nevázaného životního stylu, jímž chtěli provokovat nebo šokovat pořádkumilovnou společnost. Dokumentárně zachycují tuto bohémskou atmosféru Neumannovy Vzpomínky, Gellnerovy verše i jeho románové torzo Potulný národ, román Marie Majerové Náměstí republiky a pak většina literatury o Jaroslavu Haškovi. Příznačným motivem, v němž se také vyjadřoval nonkonformní, někdy revoltující poměr k vládnoucímu společenskému řádu, byl motiv tuláků, u Gellnera opakující se motiv „zkaženého hocha“. Tato nepřizpůsobivost nabývala v některých dílech tragického přízvuku; nápadně se například u mnoha příslušníků této generace, kterou Dyk nazval „generaci ztracenců“, opakuje motiv životního ztroskotání a sebevraždy (v díle Šrámkově, Tomanově a Gellnerově, v díle i životě Mahenově, Těsnohlídkově atd.).

Nejen princip života osvobozeného od všech sociálních i ideologických pout, života pozemského a každodenního, nýbrž také zainteresovanost na společenském dění vedly tvorbu této generace k důslednému oproštění formy a výrazu v protikladu k předcházejícímu symbolismu a dekadenci. Místo jazyka knižního nastupuje jazyk hovorový, lidový. Uplatňují se žánry, které jsou spjaty s lidovým publikem nebo tvůrčím lidovým kolektivem, žánr písně, specifické žánry a formy městského folklóru a lidové zábavy (kabaretní kuplety). I na tomto sblížení literární tvorby s lidovým publikem — přičemž byla vždy plně respektována individualita tvůrce a specifická funkce umění — se podílelo teoretické myšlení, jehož výraz nacházíme v anarchistických časopisech ve statích Neumannových, Šrámkových a Gellnerových.

Soudržnost generace se oslabilá rozpadem iluzí o anarchistickém hnutí (viz Gellnerovy Pařížské fejetony, hra H. Malířové Bratrství, román M. Majerové Náměstí republiky), odjezdem Neumannovým do Vídně a na Moravu, několikaletým pobytem Tomanovým a Gellnerovým v cizině, odchodem Mahenovým a Těsnohlídkovým, později i Gellnerovým na Moravu, především však vnitřní ideovou i uměleckou diferenciací skupiny. S postupujícím vyhraňováním jednotlivých tvůrčích osobností se osamostatňují a rozcházejí cesty vrstevníků. Neumann a Šrámek nalézají bohaté inspirační zdroje v sepětí s přírodou, v naturistické obrodě smyslovosti



(Šrámkův Splav, Neumannova Kniha lesů, vod a strání), Neumann pak ještě ve sblížení s moderní technickou civilizací (Nové zpěvy). Mahen obrozuje svou víru v člověka v prostředí slovenského lidu a vtěluje ji v janošíkovský mýtus; Toman harmonizuje tulácký neklid a polaritu domova a světa návratem k rodné zemi a k národním kolektivům; Dyk nahrazuje sklon k negaci nadosobní služebnosti národu v jeho osudovém zápasu; Gellner překonává skepsi každodenní pozitivní práci žurnalistickou. Z mladých „buřičů“ se někdy stávali „smíření“. Nebyla to však rezignace, šlo spíše o dozrání lidské i umělecky tvůrčí zkušenosti, o hlubší poznání světa i sebe samého. Znaky mladé buřičské touhy po svobodě člověka si však uchovávali ve větší či menší míře všichni. Zůstaly jejich společným generačním rysem.

## PŘEDVÁLEČNÁ CIVILISTICKÁ MODERNA

V posledních letech před první světovou válkou přichází nová vlna moderny a manifestuje se *Almanachem na rok 1914*, připraveným a vydaným v roce 1913. Celé hnutí předválečné umělecké avantgardy nelze však redukovat na Almanach a nelze v něm spatřovat ani reprezentativní výraz teoretického programu a tvůrčí potence uměleckého směru, který může být charakterizován jako *civilismus*. Sborník nepřinesl ucelený a jasně formulovaný teoretický program, který by obsáhl estetiku nové literární tvorby. Otiskl obecnější teoretickou stať jen z oblasti výtvarného umění (Vlastislav Hofman); přesnější formulace estetických názorů a uměleckých programů publikovali někteří účastníci Almanachu v časopiseckých statích a polemikách, nejúplněji pak St. K. Neumann v souboru esejí vydaných až v roce 1920 v knize *At žije život!* Ani autorská jména netvořila jednotnou skupinu. Už dvě nejzralejší tvůrčí osobnosti Almanachu, ST. K. NEUMANN a OTAKAR THEER, byly po mnohých stránkách, a zejména ideových, přímo protichůdné. Almanach nebyl jednotný ani z hlediska generačního. Mezi Neumannem a Karlem Čapkem, který se svým bratrem Josefem byl intelektuálním podněcovatelem i organizátorem Almanachu a uměleckými názory stál Neumannovi nejbližší, byl značný věkový rozdíl.

Tvůrčí přínos sborníku nebyl jednotný ani bezprostředně působivý. Novátorsky a umělecky nejzraleji působily básně St. K. Neumanna; teprve jeho *Nové zpěvy*, které ovšem vyšly už v jiné vývojové situaci (1918), realizovaly program civilistického umění. Integrace nejmladší generace čapkovské probíhala až po těžkých zkušenostech válečných a myšlenkové a umělecké podněty Almanachu působily v ní jen částečně. Nejcennějším výsledkem tehdejšího programového úsilí o moderní umění jeví se Čapkovy překlady Francouzské poezie nové doby, publikované až po válce v roce 1920 a znamenající historický mezník ve vývoji moderní české poezie.

Almanach na rok 1914 byl spojen velmi výrazně s moderními směry výtvarného umění, jež nastoupily po impresionismu, symbolismu a po secesi, především s kubismem a futurismem. Tehdejší výtvarná iniciativa, jež se projevila už v roce 1911 ve *Skupině výtvarných umělců* a jejím orgánu *Uměleckém měsíčníku*, zasahovala i oblast literární. Tento proud výtvarné moderny se rozdělil na křídlo picassovsko-fillovské a na skupinu s osobnostmi Josefa Čapka, Václava Špály, Vlastislava Hofmana a Bohumila Kubišty. Výtvarníci tohoto druhého, čapkovského křídla se přímo účastnili Almanachu na rok 1914. Vnesli tam volné, dynamické pojetí uměleckého tvaru, objektivní postoj k věcem, estetické zhodnocení moderní technické civilizace a současného života. V literatuře se nová moderna uvědomuje v ostře pocítovaném protikladu ke generaci let devadesátých, k symbolismu a dekadenci. V tomto směru mohla navazovat a také, jak ukazuje poměr těch nejmladších k Neumannovi, navazovala na základní tendence předcházející generace buřičů: na rozchod se symbolismem a dekadencí, na umělecký příklon k realitě, k životnímu kladu, na vitalismus (v té době vrcholil v Šrámkově Splavu, v Neumannově *Knize lesů, vod a strání*), na odpor k literární výlučnosti a na zcivilnění a oprostění básnického výrazu (F. Gellner).



Nová moderna se vzdalovala písňové, pravidelné formě svých bezprostředních předchůdců; užívala volnější stavby a soustřeďovala se k objektivní, věcné zkušenosti. Byla okouzlována Waltem Whitmanem, americkým básníkem demokracie, civilizace a životní aktivity, belgickým básníkem Emilem Verhaerenem, jeho dynamickým viděním přírodních dějů i sociálních vztahů, především však moderní francouzskou poezií od Arthura Rimbauda po současného Apollinaira, Arcose ad. Právě Guillaume Apollinaire se stává už v této době fascinujícím inspirátorem revoluce v poezii, hlavně svou naprosto uvolněnou obrazotvorností a polytematickou stavbou básně. Ideové podněty dávala novému uměleckému názoru současná filozofie a v ní ty směry, které v odporu ke starším racionalistickým systémům i k mechanickému materialismu pozitivistickému vycházely z dynamických proměn života, z jeho iracionality. Zvláště zřetelný je v této předválečné avantgardě vliv francouzského filozofa Henri Bergsona a jeho dynamického a aktivního pojetí života, jeho důrazu na tvořivé síly života, na intuitivní, tj. bezprostředně nazírací způsob poznání, který je podle něho též vlastní umělecké tvorbě. Bergsonovu filozofii však interpretoval jinak St. K. Neumann (v materialistickém duchu a v aplikaci na společnost) a jinak O. Theer (ve smyslu dualistického protikladu mezi hmotou a duchem a svého voluntaristického pojetí vnitřního dramatického zápasu titánské osobnosti). Ještě jinak využil podnětů bergsonismu Karel Čapek, který v té době měl k filozofii velmi blízko a už tehdy k nám uváděl americkou filozofii pragmatismu (Čapkova práce Pragmatismus čili filozofie praktického života, vydaná 1918, vznikla v roce 1914).

Organizátorským živlem skupiny kolem Almanachu na rok 1914 byli BRATŘI ČAPKOVÉ. Měli bezprostřední a důvěrně přátelský vztah k Neumannovi. Prostředníkem k druhé složce skupiny, k Theerovi, byl OTOKAR FISCHER. Již roku 1912 chtěli Čapkové vydat almanach moderní poezie, s mladými autory, kteří stáli mimo družinu Šaldovu i mimo Moderní revui. O novém směru tehdy v korespondenci s Neumannem napsali, že jej lze těžko vyznačit, že to není žádný „ismus“, ale především „snahy o volný verš, o moderní koncepci poezie, o volnou a neklasickou krásu“.

Na veřejnost vystoupil jako mluvčí nového tvůrčího hnutí Otakar Theer. V úvodním projevu k recitačnímu večeru konanému 30. března 1913 (otištěném v Přehledu s názvem Mladá česká poezie) se distancoval od generace devadesátých let i od poezie, jejíž obsah byl zbaven životního neklidu a jejíž forma je pevná, ustálená, nevzrušená. Hlavní znak nové mladé poezie viděl ve volném verši, jenž je „úměrným výrazem nitra nazíraného jako neustálá změna“. Nový směr moderní poezie chápal jako cestu „od mdloby k síle, od negace ke kladu, od náladového impresionismu k intuitivnímu jasnozření v samo srdce životního procesu“. Generační rozpor zesílil Theerův článek Dvě generace (Národní listy z 9. 7. 1913), který proti dekadentním postojům, uhýbajícím jevové realitě, stavěl nový postoj, dynamický, dramatický, optimistický, který se nevyhýbá životu. Místo harmonického souladu dával přednost „intenzitě procítění“. Theer takto formuloval své pojetí světa a tvorby, která zrcadlila jeho vývoj od původního senzualismu k strohému voluntarismu, jeho dramatický vnitřní zápas o silnou, heroickou osobnost směřující k titanismu.

V polemice, která se rozpoutala, postavil se proti mladým Arnošt Procházka, který zavrhoval vnější znaky nové moderny, i F. X. Šalda, který odmítal tematiku moderní civilizace i „časové problémy a společenské otázky“, jež zdůrazňoval Karel Čapek, a v protikladu k orientaci mladých na světové moderní proudy připomínal domácí tradice. Neumannovy částečně polemické, z většiny části pozitivně programové stati pak vytvořily teoretický základ nejen této předválečné, ale do jisté míry i poválečné moderny.

Vnitřní diferenciací ve skupině kolem Almanachu odlišila pak neumannovsko-čapkovské křídlo od křídla Theerova a od středu, k němuž patřil Otokar Fischer a Stanislav Hanuš. Ze skupiny se vydělil Arne Novák svým tradicionalistickým stanoviskem. Naopak se s čapkovským proudem sblížili autoři v Almanachu ještě nezastoupení: Ervín Taussig (předčasně zahynul ve válce), František Langer a Richard Weiner. Langer představuje v mladé tvorbě tendence novoklasicistické, směřující k objektivitě, k racionálnímu pojetí světa, k pevné stavebnosti a harmonii, k ukázněné formě, ke kultivovanému stylu.



Teoreticky zdůvodnil snahy o moderní umění St. K. Neumann ve statích *At' žije život* (knižně 1920). Vedle tematického i výrazového zcivilnění charakterizoval předválečnou modernu úsilím vyjádřit „intuici symfonické jednoty věcí, svůj stálý pocit vnitřního rytmu života, života plynulého a dynamického“. Zde se nejmarkantněji projevil inspirující vliv francouzského filozofa Henri Bergsona, jeho smyslu pro plynulost života. S novým dynamickým pohledem básníkovým na svět souvisely podle Neumanna i proměny v pojetí básnických obrazů: „Nejdisparátnějšími obrazy, sbíhajícími se k témuž cíli, ale nezatačujícími se navzájem, vyvoláme nejlépe představu věcí a dějů v jejich vnitřní pravdivosti a souvislosti s životem. Volba obrazů v moderní poezii poskytuje básníku i čtenáři skutečnou rozkoš. Jsou tak nepředvídané a intenzivně výrazné, často drsné a smělé, vypovídající boj snadné líbivosti, a hlavně jsou vždy tajemně spjaty s jádrem věci.“ Nejlepším vyjadřovacím prostředkem moderní poezie je Neumannovi volný verš, „bez něhož není vůbec myslitelný moderní patos, jenž se tolik podobá kovové písni vycházející z veliké moderní stroje“.

Ve stati *K nové poezii* sociální shrnul Neumann programové body moderní poezie: 1) kladný poměr k současnému životu, prohloubený smysl pro vymoženosti civilizace a technickou kulturu, odpor k apartní vyloučenosti, k estétství, zbytný smysl pro věci zdánlivě zcela prosté a všední; 2) nový patos, nejméně rétorický a pokud možno nejuvěčňější, spojený s „mohutnou hymnou lidské práce“, navozený spíše intuicí než intelektuální činností; 3) syrovost výrazu; 4) dynamismus a dramatismus, kolektivní lyrismus.

Stati *Otevřená okna* sblížil se Neumann s futurismem. Seznámil českou veřejnost s futuristickým manifestem Guillaumea Apollinaire z 29. června 1913, s hesly „slov na svobodě“, s programem potlačit skladbu, adjektiva, interpunkci a vytvářet typografické harmonie, vyznal se z obdivu k fauvismu, expresionismu, kubismu a futurismu. Ani ve futurismu, ani v kubismu neviděl však Neumann jedinou možnou cestu k velkému modernímu umění. O Picassově tvůrčí metodě napsal: „Je obdivuhodná jako nálezy, je nesnesitelná jako dogma.“ Chtěl jen smělou tvůrčí aktivitu, odvahu k experimentu, a usiloval sblížit toto nové moderní umění s životem sociálním, s životem občanským.

## LITERÁRNÍ KRITIKA A VĚDA

V literárním životě na počátku století neměla literární kritika tak bojovné poslání jako v devadesátých letech při zápase o moderní umění a o uznání svéprávnosti literární kritiky jako tvorby. Nové proudy i formující se skupiny neměly vlastní vyhraněné kritiky, neměly specializované teoretiky, takže při nezbytném formulování tvůrčího programu a teoretických principů vystupovali jako mluvčí dvojí generační vlny básníci. (V generaci anarchistických buřičů St. K. Neumann a v mladší předválečné moderně opět Neumann a Otakar Theer.)

Nejvýraznější kritickou osobností zůstal v tomto období FRANTIŠEK XAVER ŠALDA (1867–1937), který si chránil svou nezávislost nejen vůči vládnoucí společnosti, ale i vůči skupinovým uměleckým programům. V nové etapě své tvorby, která začíná roku 1900 návratem k práci po těžké nemoci a kterou vyznačuje redakční spolupráce s výtvarníky ve *Volných směrech*, udržuje si Šalda principy, které probojoval v českém kulturním vědomí a v literární kritice už v devadesátých letech v bojích o moderní umění. Byly to princip tvůrčí individuality jako základní podmínky tvorby, princip jejího svobodného vyjádření v umění, který nahradil tradiční národně utilitaristické pojetí umění, a konečně principy původnosti a vnitřní pravdivosti, podle nichž byly odmítány projevy epigonství a průměrnosti a také artismu i vnějškovosti. Z těchto principů Šalda vycházel v pokračující boji proti vnějškově popisnému realismu, proti naturalismu, který popíral vůli lidské osobnosti, proti odvozené a papírové dekadenci, proti nenáročnému literárnímu řemeslničení a vnějškové efektnosti.

Silněji v tomto novém údobí Šalda zdůrazňuje vztah umění k životu. V *Bojích o zítřek* jej formuluje takto: „Každé nové umění jest nekonečně víc než estetickou teorií a její realizací — jest soudem života a světa, novým eposem a novým patosem, uměním nového života i nového umírání. Přináší nový typ senzibility a kul-



ture, přináší vzory, dle nichž chce zhnísti život a zformovati lidstvo.“ Toto pojetí umění bylo blízké i mladé generaci stejně jako Šaldův požadavek svobodné lidské individuality, intenzivně a plně prožívající život. V tehdejší Šaldově principu života, kterým překonává starý dualismus umění a života, se ozývá ohlas Nietzscheho kultu svobodného, silného a radostného života i ohlas Ruskinova požadavku přirozené jednoty umění s životem. Kritika je — podle Šaldova eseje *Kritika patosem a inspirací* — především výrazem tvůrčí osobnosti kritikovy, je mu příležitostí, aby podal své vidění světa, svůj ideál člověka, svou představu života, aby dotvářel umělcovo dílo — a to za aktivní, rovněž tvořivé účasti čtenářovy. Šalda se vyslovoval k obecným a základním otázkám umění, jeho vztahu k životu, ke každodenní realitě, ke společnosti, k národu. A zejména objasňoval vznik, cestu a dobovatelský charakter nového umění (*Nová krása: její geneze a charakter*). Soubor těchto tvůrčích úvah O obecných otázkách umění v knize esejů *Boje o zítřek* (1905) tvoří nejcennější přínos Šaldovy aktivity na počátku století. Těmito esey — a nesporně také díky jejich básnický názornému a emotivnímu stylu — Šalda vložil do českého kulturního vědomí základní pochopení a ocenění umění jako tvorby, která obohacuje a stupňuje život, i pojetí kritiky jako svéprávného tvůrčího aktu, jímž se projevuje velká tvůrčí osobnost a její charakter.

Šalda se postupně víc soustřeďoval k žánru básnických podobizen, nejednou s historickým aspektem (*Duše a dílo*, 1913). Vedle toho se však vždy vracel i k obecným otázkám umění, zejména ve vztahu k náboženství (*Umění a náboženství*, 1914), v letech předválečných a válečných pak k otázkám tradice a nadosobního řádu. Tehdy se Šalda dostával do polemického sporu s nastupujícím proudem předválečné moderny a s jejím civilistickým programem, jež hodnotil jako vnějškový, látkový, módní, ztrácející lidský obsah.

Kritika z okruhu *Moderní revue*, jež představovala proud symbolicko-dekadentní, působila v této době výrazněji než literární tvorba tohoto směru. V duchu svého původního individualismu, který si ani v době prvních revolučních výbuchů sociální problematiky nepřipouštěl zájem o společenskou podmíněnost a společenskou funkčnost umění, šla kritika Arnošta Procházky a Jiřího Karáska ze Lvovic cestou kritiky subjektivní, impresionistické. Podle JIŘÍHO KARÁSKA (1871–1951) má být kritika výrazem subjektivních dojmů a myšlenek, kritik má podávat obraz své duše, nikoli cizí. Karásek sám prokázal však dost citlivého porozumění pro různé typy básníků své doby například v souboru statí *Impresionisté a ironičtí* (1905). V knize *Chimérické výpravy* (1905) podal dokonce historický přehled vývoje literární kritiky. Vedle statí věnovaných konkrétním zjevům a jejich historickému výkladu zamýšlel se Karásek také nad obecnou problematikou umění a jeho vztahu ke společnosti. A tak v knize *Umění jako kritika života* (1906) dospěl až k názoru, že umělec netvoří „dojem skutečnosti“, ale „vztah ke skutečnu“, a že „není umění absolutního, beze vztahu k životu“. Většinou odmítal snahu po sociální užitečnosti umění, po jeho demokratizaci; měl však pochopení pro diferenciaci čtenářstva.

Také ARNOŠT PROCHÁZKA (1869–1925) ve svých kritických statích *České kritiky* (1912) a *Rozhovory s knihami a lidmi* (1916) zdůrazňoval aktivní úlohu umělcova subjektu v umění, a to i tam, kde umělec usiluje o objektivní obraz skutečnosti. Už proto, ale také ze zásadního odporu odmítal realismus a naturalismus. Dřívější průkopník moderních směrů a světového rozhledu stával se postupně konzervativním odpůrcem kubisticko-futuristické, civilistické moderny a tradicionalistou s nacionalistickými tendencemi.

Dekadentní kritiku představoval dále MILOŠ MARTEN (1883–1917), jehož osobnostní přístup se projevil též v důsledném pěstování žánru eseje i v sympatiích pro francouzské autory. Přechod estetického názoru z dekadence k tradicionalismu a klasicismu je u něho ve shodě s novou linií *Moderní revue*. Marten pěstoval žánr esejistických portrétů, a to jednak na látce francouzské (*Knihy silných*, 1910), jednak české (*Akord*, 1916).

Z impresionistických a psychologizujících tendencí moderního umění vycházel KAREL SEZIMA (1876–1949) nejen ve své románové tvorbě (například *Pasiflóra*, 1903), nýbrž také ve své převažující činnosti kritické. Při soustavném sledování domácí literární produkce, zejména prozaické, usiloval postupně o objektivní analýzu literárního díla (*Podobizny a reliéfy*, 1919).



Druhý, realistický proud České moderny přinášel v tomto historickém úseku z počátku století kritickou aktivitu, jež dále rozvíjela podněty už dříve sociologicky orientované a k etickým a společenským myšlenkám a podnětům díla zaměřené kritiky T. G. Masaryka a H. G. Schauera. Nejvýraznější kritická osobnost tohoto směru FRANTIŠEK VÁCLAV KREJČÍ (1867–1941) se vždy znovu vracel k problematice vztahu umění a společnosti a uplatňoval přitom hledisko socialistické. Přesto však neopouštěl základní postulát České moderny, jejíž manifest podepsal, postulát velké tvůrčí individuality. Také vědomí specifických vlastností a funkcí umění mu zůstalo vlastní. Po kritickém zhodnocení výsledků České moderny v knize *Deset let mladé literatury* (1901), kde daleko výš než tvorbu uměleckou oceňoval kritiku, kladl si Krejčí obecnější otázky umění, jeho vývoje a poslání. Ve své přednášce *Věčné jitro v umění* (1903) odpovídal na otázku, zda existuje pokrok v umění podobně jako v oblasti sociální, hospodářské, morální, vědecké a technické, a docházel k názoru, že nikoli, že existuje jen vývoj umění, v němž rozhodujícím faktorem je tvůrčí individualita. Lze nanejvýš mluvit o pokroku ve výrazových prostředcích a v umělecké technice nebo i o tom, že umění bývá pokrokovou silou svou tendenčností nebo svou duchovní iniciativou. Avšak podstata umělecké tvorby je podle Krejčího subjektivní („umělec rodí se ne proto, aby sloužil nějakým vyšším záměrem, nýbrž aby prostě byl“) a nové umění, ať už vzniká z boje proti umění starému, nebo roste klidně vedle něho, „neznamená překonání a znehodnocení všeho, co před ním bylo, nýbrž prostě obohacení pokladů krásy“. Podle Krejčího opakuje umění v různých variantách to, co je v obsahu lidské bytosti nezměnitelného, věčného a pro člověka a jeho osud příznačného. Umění tedy vyrůstá z mateřské půdy lidství a znovu ji obrozuje; jeho sociální úkol spočívá v tom, aby se bohatství lidství a krásy rozšířilo na co největší počet lidí. „Heslem socializace umění nemůže být proto míněno, že se má umění měnit kvalitativně, nýbrž toliko jen že má zmnožit kvantitu svých účinků a rozprostřít ji na širší plochu sociální.“ V esejí *Sen nové kultury* (1906) se Krejčí zamýšlel nad vztahem umění ke společnosti a k době a zdůrazňoval novost moderního umění v jeho zájmu o sociální problematiku.

Pevný zřetel k specifické podstatě a funkci umění, a především respekt k tvůrčí básnické individualitě a genialitě tvoří osnovu esejisticky napsaného pohledu na historický vývoj české literatury od nejstarších mýtů až do fáze moderní tvorby — *Zrození básníka* (1908). Na českém materiálu a s porozuměním pro národní tradice a pro národní specifiku, avšak také s náročnou kritičností F. V. Krejčí sleduje, jak v české literatuře, zaujaté po celá staletí duchem náboženským a pak zřeteli národně obrozeneckými, se pomalu rodil typ skutečného básníka, pro něhož „básníkem být znamená učinit z poetického rozzechvění osudovou moc svého života“. Prvního českého básníka v tomto nejvlastnějším smyslu viděl autor v K. H. Máchovi.

Svůj historický smysl a zřetel k národní kultuře a její funkci prokázal Krejčí v řadě odborných monografií: *Bedřich Smetana* (1900), *Julius Zeyer* (1901), *Jan Neruda* (1902), *Karel Hynek Mácha* (1907), *Jaroslav Vrchlický* (1913). Jeho činnost popularizační — zejména v sociálně demokratickém hnutí a tisku — směřovala k vzájemnému sblížení umění a širokých lidových vrstev.

Ze společenských kritérií vycházel ve své kritické práci JINDŘICH VODÁK (1867–1940). Také on oceňoval na uměleckém díle především jeho ideové a etické hodnoty, jeho národní charakter a společenský význam. Byl zastáncem realistického umění a tradičních hodnot. Smysl pro uměleckou specifiku prokázal ve svém nejvlastnějším oboru — v divadelní kritice. Byl průkopníkem žurnalistických forem odborné kritiky divadelní se smyslem pro specifické jevištní složky divadelního umění, především pro herecký výkon.

Zásady realismu a zejména otázku národního charakteru literatury a jejího výchovného poslání ve smyslu národním připomněl na začátku 20. století soubor statí VILÉMA MRŠTÍKA (1863–1912) s názvem *Moje sny, Pia desideria* (2 sv., 1902–1903). Blízko představitelům realistické kritiky stál předčasně zemřelý ARTUŠ DRTIL (1885–1910).

Význam kritické tvorby STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA (1875–1947) spočívá především v teoretických úvahách a programových statích, které prozrazují bojovný temperament Neumannův a formulují novou koncepci modernosti, spojenou s nástupem anarchistické generace i skupiny kolem Alma-



nachu na rok 1914. Z kritické tvorby let 1898–1900 jsou nejvýznamnější stati *Umění a lid*, *Individualism umění*, *Umění, umělci a lid*. Soubor statí *Přede dveřmi Panteonu* (1911) je plodem Neumannova zakotvení na moravském venkově a jeho úvah o literatuře jako výrazu života. Jde tu o obecnější témata o českosti, módě, mravnosti v umění, o umění japonském a západním, o čtenářích. Do souboru statí *Ať žije život* (1920) dostaly se „volné úvahy o novém umění“ z předválečného období, například principiální teoretické úvahy *K nové poezii sociální*, *O poměru umění k lidu*, i sympatizující výklady moderních směrů uměleckých, expresionismu, kubismu a futurismu (stati *Otevřená okna*, *Soudobá krása*, *Kubism*, *čili aby bylo jasno*).

Dobový stav kritiky se odráží i v kritice divadelní, která souvisí s literaturou podílem na soudobých uměleckých tendencích (například neoklasicismu) i orientací k rozboru dramatu jako literárního díla. Kvantitativní růst divadelněkritické produkce i prohlubování jejích teoretických východisek je zároveň výrazem uměleckého rozvoje divadla této doby vůbec: kritika se zaměřuje k těm složkám jevištního projevu, které se v něm nově uplatňují (k režijní koncepci, scénické výpravě), a začíná divadlo vidět jako dynamický komplex všech jeho složek.

V celém údobí přežívá ovšem tradiční forma popisně registrujícího divadelního referátu; představuje ji například KAREL ENGELMÜLLER (1872–1950), jehož kritiky a stati (v časopisech *Slovo*, *Zlatá Praha*, *Lumír*, *Osvěta*), glosující divadelní dění s historizujícím zájmem, se soustřeďují k hereckému výkonu; biografím herců jsou věnovány i jeho publikace (*Hana Kvapilová*, 1907, *Marie Ryšavá*, 1911). Také referáty kritika Národní politiky a Lumíru HANUŠE JELÍNKA (1878–1944) v podstatě nepřekračují kronikářsky informující zřetel; zaměřují se k dramatickému textu, který sledují v širších literárněhistorických souvislostech (srov. výbor kritik z let 1913–1918 *Z prvního balkonu*, 3 sv., 1924).

Zřetel k umělecké specifičnosti divadla, svébytnosti jeho struktury a znalost moderních proudů evropského divadelnictví charakterizuje kritické studie univerzitního profesora srovnávacích dějin literatury VÁCLAVA TILLEHO (1867–1937) v *Národních listech*, *Nové politice*, *Dni a Scéně*, které vynikají vedle teoretické průbojnosti virtuózním uměním slovně zachytit prvky konkrétního scénického díla (výbor statí *Divadelní vzpomínky*, 1917). V předválečném údobí začal psát kritiky a stati o divadle také OTOKAR FISCHER (1883–1938) jako referent časopisu *Přehled a později Národních listů*; divadelněkritická činnost se u něho formuje v symbióze s psychologickou metodou jeho literárněvědných prací i s vlastní básnickou praxí. Estetický ideál pevného uměleckého řádu a stylové jednoty, které sjednocují komplikovaný vnitřní obsah díla, sblížuje Fischerovy divadelní stati s novoklasicistickými tendencemi předválečné moderny. (Souborně byly vydány v knize *K dramatu. Problémy a výhledy*, 1919.)

Proti zasahování mimouměleckých činitelů do divadla, za uměleckou čistotu stylu a nový jevištní výraz, negující tendence novoromantismu, se vyhraněně orientují mluvčí čapkovské generace JOSEF KODÍČEK (1892–1954) a ERVÍN TAUSSIG (1887–1914) (v časopisech *Přehled a zejména Scéna*), zatímco kritiky MIROSLAVA RUTTEHO (1889–1954), začínajícího psát o divadle do *Moderní revue*, stojí zcela ve znamení tohoto časopisu.

Vývoj literární kritiky souvisel s vývojem české literární vědy a estetiky v tomto údobí. Na základech univerzitní vědy začala se budovat estetika zásluhou OTAKARA HOSTINSKÉHO (1847–1910). K teoretickému objasnění realismu přispěla už jeho dřívější studie *O realismu uměleckém* (1891). Na počátku století promýšlí Hostinský vztah umění a společnosti ve studiích *O socializaci umění* (1903) a *Umění a společnost* (1907). Realismus nechápal Hostinský jako pouhý popisný obraz skutečnosti, nýbrž jako její „estetickou vidinu“, kterou vytvořila umělecká fantazie. Podstatným rysem realismu je podle Hostinského kritický poměr ke společnosti a lidskosti. Realistické dílo má poznávat a vyjadřovat pravdu skutečnosti, třebaš ošklivé, a tím přispívat k nápravě. Působení umění na společnost ve smyslu mravního zdokonalování není však přímé, bezprostřední. Hostinský přiznával umění i funkci zábavnou a přístupnost uměleckého díla lidovému publiku mu ještě nutně neznamenala jeho nízkou úroveň. Vyzýval k odstraňování překážek mezi uměním a lidem,



usiloval o kulturní jednotu všech společenských vrstev národa. Šlo mu o nenásilnou výchovu lidu k umění („Přejme lidu obvyklou jeho uměleckou zábavu při dílech lehčího zrna, ale zároveň pečujeme o to, aby měl také dosti příležitosti tříbiti, šlechtiti a povzbuzovati smysl pro umění na tom, co v jeho šíři je nejlepšího a nejdokonalejšího.“). Hostinský si byl plně vědom, že moderní umění je „složitější, bohatší, rozmanitější, někdy rafinovanější a strojenější“ než dřívější a že „čím dále tím větší nároky činí i na tvůrce i na vnímatele a tyto nároky týkají se celého ústrojí smyslového a duševního“. Sám bojoval za toto nové umění, vědom si zákonitosti vývoje.

Bezprostředně na Otakara Hostinského navazoval jeho žák ZDENĚK NEJEDLÝ (1878–1962), a to jak objasněním jeho osobnosti a díla, z něhož později připravil k vydání Otakara Hostinského estetiku, tak i svým oddaným badatelským i popularizátorským zájmem o Bedřicha Smetanu. Zdeněk Nejedlý zasahoval do mnoha oblastí svou aktivitou, rozsáhlým materiálovým studiem a zájmem o aktuální problematiku národní kultury. Do oblasti historie zasáhl zejména svou účastí na vědeckých sporech o výklad smyslu národních dějin; z oboru hudební vědy pak vedle pozdější monografie Bedřich Smetana a vedle průkopnických *Dějin předhusitského zpěvu v Čechách* (1904) a *Dějin husitského zpěvu za válek husitských* (1913) napsal i monografii *Zdenko Fibich* (1901). Do literární vědy vstoupil především svým bojem o ocenění Aloise Jiráska, jeho demokratické koncepce českých dějin i realistického umění (*Alois Jirásek*, 1902, *Alois Jirásek a jeho Litomyšl*, 1911).

Pokračovatelem v díle Hostinského byl OTAKAR ZICH (1887–1934), jehož přínosem bylo uplatnění psychologických aspektů umělecké tvorby a užití experimentální metody v hudební vědě.

K utváření názoru na literaturu a na její místo v kultuře i životě národa přispívali také literární historici. V této době dozrávalo dílo generace literárních vědců, kteří vycházeli z filozofického pozitivismu a z tradice české univerzitní vědy s vůdčími osobnostmi filozofa a sociologa T. G. Masaryka a filologa Jana Gebauera. Významnou postavou literární historie byl JAROSLAV VLČEK (1860–1930), který ve velkých historických syntézách *Dějiny literatury slovenskej I–II* (1889–1890) a *Dějiny české literatury* (1893–1921) i v menších knižních souborech studií (*Několik kapitol z dějin naší poezie*, 1898; *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*, 1912; *Nové kapitoly z dějin české literatury*, 1913) realizoval svou koncepci dějin literatury jako dějin idejí v jejich vědeckých a uměleckých formách. Metodologický přístup k bohatému a namnoze objevenému materiálu měl výrazné zřetele genetické a používal k výkladu jak biografických dat, tak i kulturněhistorického materiálu. Kultivovaný styl charakterizuje i Vlčkovu činnost kritickou (v *Obzoru literárním a uměleckém*, *Listech filologických*, *Lumíru* aj.) a jeho práce vzniklé z bezprostředních styků s literárním a kulturním světem českým a slovenským. Vlček byl organizátorem i spoluautorem velkého čtyřsvazkového kolektivního díla *Literatura česká 19. století* (1902–1907), na němž se už podíleli i mladší literární vědci pozitivistické školy: jako spoluredaktor JAN JAKUBEC (1862–1936), autor *Dějin literatury české* (1911), jež podaly především bohatý materiál faktografický; JAN MÁCHAL (1855–1939), autor *Slovanského bájesloví* (1907), který se věnoval také soudobé literatuře (*O českém románu novodobém*, 1902, *Dějiny českého dramatu*, 1917); dále JOSEF HANUŠ (1862–1941), který monografickými studii připravoval svou budoucí práci *Národní muzeum a naše obrození* a který si získal zásluhy zejména v literárněvědném objasňování původu Rukopisu královédvorského a zelenohorského; konečně pak i Vlčkoví žáci mladé generace ALBERT PRAŽÁK (1880–1956) a MILOSLAV HÝSEK (1885–1957). Historický obraz literárního života v Čechách, zejména v době osvícenské a se zájmem o vztahy české a německé složky, obohatil profesor germanistiky na Univerzitě Karlově ARNOŠT V. KRAUS (1859–1945). Do české literární historie přispěl monografiemi o Havlíčkoví, Jungmannovi i studii o Bezručovi, Sládkovi a Holečkovi EMANUEL CHALUPNÝ (1879–1958), vlastním vědeckým zaměřením sociolog. Současným velkým básnickým zjevům J. S. Macharovi a P. Bezručovi věnoval svou pozornost v řadě monografií VOJTĚCH MARTÍNEK (1887–1960).



Proti pozitivismu v literární vědě vznikla reakce, která při výkladu literatury zdůrazňovala zřetel psychologické, proti determinujícímu vlivu prostředí akcentovala tvůrčí sílu umělcevy individuality, proti racionalistickému výkladu umění zvýrazňovala iracionální složky tvorby a chápala umělecké poznání jako intuitivní. Projevil se v tom vliv psychologizující metody Diltheyovy, směřující k objasnění takzvaného prazážitku umělce. V tomto směru, soustředěném k výkladu tvůrčí individuality, se ubíraly Šaldovy studie o básnících domácích i cizích v knize *Duše a dílo*. Uplatnily přitom někdy i poznatky biografické, jindy analýzu díla a jeho tvárných a výrazových prostředků. K vykreslení básníka typu, jeho jedinečnosti, ovšem i s přihlédnutím k historickému prostředí, směřovaly studie ARNE NOVÁKA (1880–1939), sebrané v tomto údobí do knih *Mužové a osudy* (1914), *Myšlenky a spisovatelé* (1914) a *Zvony domova* (1916). Oživuje je vlastenecký patos a vřelý poměr k národní tradici. Již v této době začíná Novákova práce na souvislém výkladu české literární historie (*Stručné dějiny literatury české*, s J. V. Novákem, 1910). Svým vznikem a prvním vydáním spadá do této doby také odborně informativní spis *Kritika literární* (1916), podávající nejen metodologický, ale i historický přehled literárněvědných a kritických směrů. Výraznější zřetel psychologický zdůrazňoval ve svých literárněvědných studiích, a zejména pak v specializované práci *Otázky literární psychologie* (1917) univerzitní profesor oboru germanistiky OTOKAR FISCHER.

Orientace české kultury ke kultuře francouzské byla po Šaldovi utvrzována také literárním historikem a kritikem OTOKAREM ŠIMKEM (1878–1950), který napsal *Dějiny literatury francouzské v obrysech* (1918–1923). Romanistickým zaměřením, větkem i působením stál Šaldovi blízko literární i divadelní vědec a folklorista VÁCLAV TILLE, který vydal svůj habilitační spis *Filozofie literatury u Taina a předchůdců* (1902), vynikající životopisnou monografii *Božena Němcová* (1911), pohádkoslovné studie a soubory (*České pohádky Boženy Němcové*, 1908, *České pohádky do roku 1848*, 1909) a monografii *Maurice Maeterlinck* (1910).

## ČASOPISY A EDICE

Tiskové orgány literárního života vyjevují i utvářejí rozmanitost i protichůdnost uměleckých směrů, skupin a ideových stanovisek, někdy i generačních vrstev. Mezi literárními časopisy si své pevné místo udržují i ty časopisy, které vznikly v dřívějších dobách a z podnětu uměleckých proudů a generačních snah, které už ztrácely na počátku století svůj smysl a udržovaly se často jen setrvačností. V některých případech se i ony obrozovaly mladou krví a do jisté míry měnily také svůj směr i ráz. Tak například časopis *Lumír* (1873–1940), který dal označení celé literární generaci „lumírovské“, byl ještě v roce 1898 redigován J. V. Sládkem a přinášel tvorbu starší generace Vrchlického, Zeyera a jejich mladších následovníků, jako byl A. Klášterský aj. Poté rediguje *Lumír* mladší a do „moderní“ západní Evropy zahleděný Václav Hladík, a ten už rozšiřuje okruh autorů o generaci moderny devadesátých let (F. X. Šalda, A. Sova, bratři Mrštíkovi, J. Kvapil, K. Sezima, R. Svobodová) a o ještě mladší (V. Dyk, O. Theer, J. Opolský, A. Breiský ad.) a ladí časopis do novoromantického, až dekadentního slohu. Od roku 1907 řídí tuto „měsíční revui pro literaturu, umění a společnost“, vydávanou literárním odborem Besedy umělecké, Viktor Dyk a Jaroslav Vlček. V *Lumíru* se ohlásila i nejmladší generace Čapkova a Neumann jako představitel jejího civilistického programu.

Konzervativní duch z minulého století provázel *Osvětu* (1871–1921), kterou ještě stále redigoval Václav Vlček a přispívala sem jako básnířka a kritička stále ještě Eliška Krásnohorská. Ani *Květy* (1879–1916) neztrácely charakter nevýbojného časopisu, který přinášel především původní tvorbu českou, a to i ve větších epických celcích. Vedle Vrchlického a Čecha otiskovali tu své práce A. Jirásek (F. L. Věk), J. Holeček, K. V. Rais, T. Nováková, bratři Mrštíkovi. Na počátku století za redakce Václava a pak Vladimíra Čecha přibývala k těmto osvědčeným jménům jména mladších, Těsnohlídka, Dyka, Mahena. Theer tu otiskl roku 1914 progra-



mové verše Má poetika. Starší literární tvorbě i kritickým recenzím byly stále otevřeny časopisy *Světovozor* (1867–1898), *Zlatá Praha* (1884–1930), k nimž přibýly i nové — *Zvon* (1899–1941) a *Máj* (1903–1914).

Až do dvacátých let 20. století pokračovala *Moderní revue* (1894–1925), stále redigovaná Arnoštem Procházkou. Soustřeďovala básníky symbolistické a dekadentní orientace, ovšem pronikli do ní načas i začínající autoři mladší anarchistické generační vrstvy (Neumann, Mahen, Toman, Dyk). *Moderní revue* však rychle ztrácela svůj původní provokující charakter a převládly v ní tendence ideově i esteticky konzervativní, kult statických, virtuózních forem, novoromantické tendence, vzdalující se životu a uzavírající se do kultu krásy. Poklesla tím především přitažlivost této revue pro mladou generaci. Bez většího ohlasu v literárním životě a bez uměleckého přínosu pro soudobý vývoj pokračoval rovněž časopis *Katolické moderny Nový život* (1896–1907), redigovaný Karlem Dostálem-Lutinovem a Sigismundem Bouškou. *Katolicky zaměřená Hlídka* (1896–1941) věnovala recenzím poměrně jen málo místa.

Z tiskových orgánů kritického hnutí devadesátých let, jež chtělo z vědeckých pozic obrozovat celý politicko-ekonomický, kulturní i umělecký život české společnosti, zůstávala řada časopisů. V *Rozhledech* (1892–1908), vydávaných a redigovaných Josefem Pelclem, vyšla v roce 1902 stať F. V. Krejčího *Deset let mladé literatury*, bilancující odkaz generace devadesátých let, ale významnější místo si už literatura a literární kritika v tomto časopise, který v roce 1895 přinesl manifest *České moderny*, nezískala. Také v *Naší době* (1893–1949), redigované od založení v roce 1893 T. G. Masarykem, připadl literatuře jen menší díl zájmu, a to především v recenzích, zatímco společenské a vědecké problematice byla věnována převážná většina odborných statí. Z nich měly pro oblast literatury význam například stať *Masarykova Moderní člověk a náboženství* (1897), *Macharova stať o Katolické moderně* (1902). Charakter odborné revue měl *Obzor literární a umělecký* (1899–1902), redigovaný Jaroslavem Vlčkem, ve čtvrtém ročníku Jaroslavem Kamperem, v němž se soustředila generace literárních historiků (Jakubec, Máchal), ale do něhož psal recenze také Viktor Dyk. *Herbenův Čas* (1886–1915) si uchoval svou vyhraněnou linii realistickou; pro literaturu má vedle Macharových příspěvků zvláštní význam jeho *Beletristická příloha* (1896–1899), vycházející pak jako *Besedy Času* (1900–1914), a okolnost, že tu Herben uvedl na veřejnost do té doby neznámého Petra Bezruče. Od původního realistického směru odchytil se časopis *Přehled* (1903–1914) za redakce Emanuela Chalupného. Oficiálním vědecko-politickým měsíčníkem mladočeské strany byla *Česká revue* (1897–1903 a pak 1907–1930), v jejíž literární rubrice působil z význačných osobností — po krátké epizodě Šaldově — Karel Toman.

Zvláštní místo zaujímají časopisy, v nichž působil F. X. Šalda. Na počátku století to byly *Volné směry* (1896–1949), věnované výtvarnému umění, jejichž ráz Šalda za svého redigování v letech 1901–1907 podstatně ovlivnil; později *Novina* (1908–1912), „list duševní kultury české“, kterou založil Šalda spolu s J. S. Macharem a Jindřichem Vodákem a v níž dával publikovat nejen svým vrstevníkům (J. S. Machar, A. Sova, O. Březina, R. Svobodová), ale i mladší generaci (B. Benešová, F. Šrámek, A. Novák, O. Fischer, O. Šimek); konečně pak *Česká kultura* (1912–1914), která pod vedením F. X. Šaldy a Zdeňka Nejedlého přímo navazovala na *Novinu* a její autorský okruh. Nejedlý tu otiskl stať o krizi estetiky a vyslovil svůj názor na historii kultury jako na podstatnou součást národních dějin.

Významnou úlohu v literární tvorbě i teorii sehrály anarchistické časopisy, na prvním místě *Nový kult* (1897–1905), založený a vedený Stanislavem K. Neumannem. K anarchistickým myšlenkám, především k anarchistickému individualismu se hlásil od prvního čísla, které zahajovala *Sovova Modlitba Satanova* a v němž i esej polského dekadenta Stanisława Przybyszewského *Vznik církve Satanovy* souzněl s tehdejšími Neumannovým „satanismem“. V druhém svazku *Nového kultu* se však už objevují — v Neumannově *Snu* o zástupu zoufajících, v Březinově esej *Zástupové* a v *Sovově Příchodu proroků* — myšlenky kolektivistické, a dokonce též ukázky z české dělnické poezie, například verše Antonína Macka. V dalších ročnících pak vystupují v *Novém kultu* básníci mladé generace F. Šrámek, F. Gellner, K. Toman, J. Mahen, V. Dyk, R. Těsnohlídek, J. Opolský, M. Majerová a další, mezi nimi i básníci bližší *Moderní revui*. Od roku 1900 se



Nový kult stal teoretickým časopisem anarchistickým a literární tvorba tvořila jen doplněk jeho teoreticko-politického a obecně kulturního obsahu. Zcela literární charakter měla příloha Nového kultu *Šibeničky* (od 1903), která po zániku Nového kultu vycházela jako samostatný časopis (1906–1907). Tu se soustředila především satira. Po odchodu do Vídně a na Moravu se Neumann pokoušel vydávat *Anarchistickou revui* (1905).

Mezi anarchistické časopisy, kam přispívali básníci sympatizující s hnutím, patřily *Omladina* (1903–1905, red. Karel Vohryzek a Ladislav Knotek), *Nová Omladina* (1906–1907), *Komuna* (1907–1908) a *Záduha* (1908–1909). Zvláště významný byl pro svou literární úroveň časopis *Práce* (1905–1908), který redigovali Ladislav Knotek, Michael Kácha a Fráňa Šrámek. Práce vlastně nastupovala na místo Nového kultu a soustředila verše všech básníků z anarchistického Neumannova kruhu. Bylo v ní publikováno známé Šrámkovo antimilitaristické prohlášení a jeho ohlas, vycházely tu politické články Šrámkovy, například ke vzpouře křížníku Potěmkin, ad. Její přílohou bylo *Klíčení* (1906–1908) a stejný název měl i časopis redigovaný Michaelem Káchou (1907–1909). Časopis vydal jako zvláštní číslo *I. máj revolucionářů 1906*. Mezi Prací jako tribunu České anarchistické federace a mezi Novou Omladinou, která byla mluvčím České federace všech odborů a byla redigována Karlem Vohryzkem, došlo k polemikám, v nichž stáli proti sobě Šrámek a Neumann.

Mladá generace se pokoušela organizovat se ve volném literárním sdružení *Syrinx* (1903), v jehož vedení stál jako předseda Roman Hašek, dále Jiří Mahen a J. S. Machar a jehož orgánem se stal časopis *Moderní život* (1902–1903), v prvním ročníku redigovaný K. H. Hilarem a Juliem Skarlandtem, v druhém pak Romanem Haškem. V Moderním životě se setkáváme s autory Šrámkem, Tomanem, Těsnohlídkem, Mahenem ad. Nevyhraněný byl mladý časopis *Srdce* (1902–1904).

Sblížení literátů s výtvarníky předválečné moderny sloužily časopisy *Umělecký měšťník* (1911–1913), který vydávala Skupina výtvarných umělců, navazující na Osmu (E. Filla, J. Čapek, V. Špála, B. Kubišta, V. Hofman), a *Volné směry*, které od roku 1912 redigoval spolu s Antonínem Matějčkem Josef Čapek. Pro literaturu měl význam divadelní časopis *Scéna* (1913–1914), řízený Arnoštem Dvořákem a Ervínem Taussigem, který se stal tribunu divadelníků předválečné moderny (F. Langra, J. Kodíčka, bratři Čapků), podobně jako Přehled.

Sociálně demokratické dělnické hnutí mělo vedle teoretické revue *Akademie* (1896–1928), jejíž kulturní rubriku řídil F. V. Krejčí, literární revui *Rudé květy* (1901–1920), kterou zprvu redigoval F. V. Krejčí a pak od 1903 Antonín Macek. Tomu se podařilo získávat do Rudých květů hodnotné příspěvky mladé generace, mezi nimi I. Olbrachta, M. Majerové i F. Gellnera a J. Macha. V dělnických humoristických listech, jako byly *Rašple* (1890–1920), *Šlehy* (1898–1901), *Kopřivy* (1909–1919) a *Karikatury* (1909–1913), se uplatnila literární satira a humor.

Z denního tisku se staly pro literaturu nejvýznamnější *Lidové noviny* (od 1893), založené Adolfem Stránským, kterým se podařilo za výborného vedení Arnošta Heinricha znovu spojit v redakci i při spolupráci významné literáty mladší generace, St. K. Neumanna, F. Gellnera, R. Těsnohlídka, J. Mahena, V. Dyka. Literárněkritická rubrika sociálně demokratického *Práva lidu* (od 1897) měla za redakce Antonína Němce a pak Josefa Stivína oporu v F. V. Krejčím, zatímco v *Českém slově* (od 1907), orgánu strany národně sociální, působil kritik Jindřich Vodák. Agrární politice sloužil *Venkov* (od 1906), do něhož v letech válečných přispíval F. X. Šalda po krátké spolupráci s mladočeskými *Národními listy*. Ty získaly koncem války za spolupracovníky bratry Čapky a další představitele české kultury, většinou jen na krátké období válečné, kdy se pokusily o sjednocení kulturní fronty. Strana radikálně pokroková vydávala *Samostatnost* (1897–1914), kde působil Viktor Dyk.

Z mimopražských časopisů a tiskových orgánů je třeba vedle brněnských *Lidových novin* uvést žurnalistiku moravskou, například sociálně demokratickou *Rovnost*, *Ostravský deník* a z časopisů *Moravskoslezskou revui* (1905–1923), v níž působili bratři Mrštíkové a do níž psal časem i St. K. Neumann.



Pro literární tvorbu měly značný význam speciální ediční řady, často vycházející několik desetiletí. V oblasti původní beletrie pokračuje z minulého období Ottova *Salonní bibliotéka* (1876–1908) a Šimáčkova *Kabinetní knihovna* (1884–1899). Značné místo je beletrii věnováno i v těch edičních řadách, kde se čtenářům předkládají díla přeložená. Průkopnickou zásluhu o kritické vydání domácích klasiků má Laichtrova sbírka *Čeští spisovatelé 19. století* (1904–1920), redigovaná Jaroslavem Vlčkem; při Šaldově Novině vznikla knihovna nové tvorby *Slunečnice* (1909–1913), na niž navázal svým *Zlatokvětem* (1915–1947) František Borový; u Františka Topiče vydával Ferdinand Strejček *Sbírku souvislé četby školní* (1910–1948) apod. Převážně domácí tvorbě dramatické byla věnována Kobrova *Divadelní knihovna* (1894–1911), redigovaná Janem B. Kühnlem, *Divadelní knihovna Máje* (1902–1943) aj.

Pro rozhled po světové literatuře, pro zvyšování slovesné kultury i pro uplatnění mladých uměleckých sil měly vlivné postavení sbírky překladů. Iniciativně v duchu pokrokového hnutí tu působila *Vzdělávací bibliotéka* (1890–1911) Karla Stanislava Sokola, přinášející i práce naukové. Velkými nakladatelskými podniky byly edice seznamující soustavně a rozsáhle s jednotlivými národními literaturami. Zvláště velký význam měla Ottova *Ruská knihovna* (1888–1929), která uváděla starší klasiky, Turgeněva, Gončarova, Pisemského, Tolstého, Dostojevského, i mladé, Čechova a Gorkého. Protějškem k ní byla *Anglická knihovna* (1899–1913) téhož nakladatele, přinášející základní díla anglického realismu. Překlady moderních, převážně západních autorů vycházely v *Knihách dobrých autorů* (1905–1931) Kamilly Neumannové, zatímco slovanským literaturám věnovala Bohumila Minaříková svou *Knihovnu slovanských autorů* (1909–1911); větším podnikem byla Vilímkova edice *Slavní autoři literatur světových* (1909–1918). Cizí poezii byl určen *Sborník světové poezie* (1891–1945), vydávaný Českou akademií věd u Otty.

Vedle těchto více či méně vyhraněných knižnic vycházely velké ediční řady smíšeného charakteru, přinášející ukázky z tvorby domácí i cizí, a to jak z beletrie, tak někdy i z literatury naukové. Po starší *Matici lidu* (1867–1913), vydávané Františkem Šimáčkem, a Ottově *Laciné knihovně národní* (1872–1930) je třeba jmenovat dva podniky téhož nakladatele, a to *Knihovnu Zlaté Prahy* (1893–1921) a zvláště *Světovou knihovnu* (1897–1932), redigovanou Jaroslavem Kvapilem, dále *Symposion* (1898–1914) Huga Kosterky, *Vilímkovu knihovnu* (1898–1947), Adámkovu *Moderní bibliotéku* (1903–1914), řízenou K. H. Hilarem, Laichtrovu *Sbírku krásného písemnictví* (1906–1949), kterou doplňovala *Žeň z literatur* (1903–1929), redigovaná Václavem Tillem a určená mládeži, Hynkovu *Pestrkou knihovnu zábavy a kultury* (1910–1929), vedenou Emanuelem Lešehradem, a katolicky orientovanou edici Josefa Floriana *Dobré dílo* (1912–1946).

Mimořádného dosahu nabývají od devadesátých let knižnice překladů knih naukových, věnovaných filozofii, historii, sociologii i literární vědě. Pro Českou modernu jsou zvláště důležité především první svazky několika podniků nakladatele Rozhledů Josefa Pelcla, *Knihovna Rozhledů* (1894–1906), *Bibliotéka sociálních a politických nauk* (1895–1903) a hlavně *Kritická knihovna* (1896–1907, u B. Kočího do 1910), v níž vyšla Tainova *Filozofie umění* i jeho trojsvazkové *Dějiny literatury anglické*, dále Hennequinova *Vědecká kritika* a *Spisovatelé ve Francii* zdomácnělí, Bělinskij a další; překladatelsky se na ní podíleli mj. F. X. Šalda a F. V. Krejčí. Pozitivisticko-realisticky jsou zaměřeny knižní soubory Laichtrovy — a to *Výbor nejlepších spisů poučných* (1896–1948), kde vyšly čtyři svazky tří dílů nedokončené *Literatury české 19. století* a v následujícím období definitivní vydání *Jakubcových Dějin literatury české*, záslužná reprezentativní řada *Dějiny literatur* (1899–1936), zahájená Gustavem Lansonem a přinášející první vydání dějin *Jakubcových*, knižnice *Otázky a názory* (1901–1948) a drobnější, ale početná *Herbenova Knihovnička Času* (1900–1922). Většího významu než trvání se dočkaly efemérní podniky Neumannovy *Knihovna Nového kultu* (1901–1905) a *Knihovna revolucionářů* (1904), věnovaná většinou překladům teoretické revoluční literatury anarchistické. Z dalších edic, z nichž první dvě — vydávané Spolkem výtvarných umělců Mánes — mají význam spolu se zmíněným již *Zlatokvětem* Borového a *Symposionem* Kosterkovým i svým uvědomělým úsilím o krásnou knihu, připomeňme alespoň *Dráhy a cíle* (1905–1924), vydávané při *Volných směrech* a zahájené Šaldovými Boji

---

o zítřek, řadu převážně literárněhistorických monografií *Zlatoroh* (1909–1930), Topičovu sbírku *Duch a svět* (1913–1922), pořádanou Janem Emlerem a obsahující mj. Kritiku literární Arne Nováka, Otázky literární psychologie Otokara Fischera a Pragmatismus Karla Čapka, a Ottovu *Naučnou knihovnu* (1914–1921), redigovanou Zdeňkem Tobolkou. Z výtvarných umělců, kteří se v některých těchto edicích, ale často i mimo ně, podíleli na vzniku moderní knižní výpravy, jmenujme alespoň Zdeňku Braunerovou, Vojtěcha Preissiga, Vladimíra Županského, Adolfa Kašpara, Františka Bílka, Františka Kyselu, Karla Dürinka, Františka Koblihu a Jana Konůpka.



---

# POEZIE

## SITUACE

V pozadí básnické tvorby na počátku století zůstává tradiční typ poezie 19. století, který ještě nestavěl do protikladu zájmy individua a zájmy národního společenství, ale naopak je harmonizoval. Užíval tradičních ustálených forem, pravidelné strofické stavby, pravidelného, rýmovaného verše, prokazoval už velkou kultivovanost básnického jazyka, a dokonce sklon k virtuozitě, k poetičnosti uhlazené a mnohdy literárně odvozené. Do popředí se však už prosadil typ poezie moderní, která se odpoutávala od tradičního společensky služebního pojetí tvorby a učinila středem svého zájmu individualitu básníkovu, většinou postavenou proti společnosti. Tento typ moderní poezie chtěl být svéprávnou oblastí umělecké tvorby, ač v praxi se nemohl a nakonec ani nechtěl vyvázat z naléhavých společenských otázek doby a tíhl k radikálním proudům myšlenkovým i sociálním. Modernost tohoto typu poezie se projevila hlavně v záměrné destrukci dosavadních básnických konvencí a tradičních forem, v užití volného verše, v oživení jazyka ze zdrojů mluvené řeči i z lexika moderní civilizace, v nové metaforičnosti obohacené uvolněnou fantazií, v zvukové výraznosti verše. Tento nový typ, jak jej vypěstoval symbolistický a dekadentní směr, podstatně proměnil strukturu české poezie na přelomu století a byl pro nastupující mladou generaci básnickou jednak východiskem, jednak podnětem, aby si uvědomila svou odlišnost, aby navázala bezprostřednější spojení se životem a aby odmítala dekadentní sklony k samoúčelnému kultu krásy i k umělé stylizaci výrazové. Tento nový lyrický typ jde směrem k nové prostotě, k nové konkrétnosti a k celkovému zživotnění poezie a navazuje přítom i na starší tradice, na tradici písňovou především.

## STARŠÍ GENERAČNÍ VRSTVY

Na počátku století se na básnické tvorbě podílí několik generačních vrstev. Nejstarší jde až ke generaci májovců (Adolf Heyduk) a obsahuje nejzvučnější jména generace lumírovské a ruchovské (J. Vrchlický, J. V. Sládek, J. Zeyer, S. Čech, E. Krásnohorská), ale také celou řadu jmen o něco mladších básníků, kteří šli ve stopách mistrů a byli označováni jako jejich epigoni (A. E. Mužík, B. Kaminský, A. Klášterský, J. Borecký, J. Kvapil, J. Rokyta a další). Lze mluvit o dozrívání staršího typu poezie z 19. století, i když pro průměr tehdejší společnosti zůstával tento typ reprezentativní.

I do této starší poezie padal ozvuk soudobých sociálních a politických zápasů. Aktuální sociální otázky zaznívají v skladbách SVATOPLUKA ČECHA (1846–1908) *Sníh* (1900) a *Sekáči* (1904); v torzu alegorické básně *Step* (1908) můžeme sledovat odraz revoluční vlny vycházející z Ruska. Dělník je viděn jako naděje budoucnosti v poezii JOSEFA VÁCLAVA SLÁDKA (1845–1912), která je jinak soustředěna k teskným reflexím nad koncem života, nad osudem člověka (*V zinném slunci*, 1897, *Písně smuteční*, 1901, *Za soumraku*, 1907, *Nové Selské písně*, 1909, *Léthe a jiné básně*, 1909). Atmosféru roku 1905 vyjádřila sbírka epigona

lumírovské poetiky JANA ROKYTY (1864–1952) *Hradby padají* (1906). Politický zápas národní znovu obnovuje přitažlivost tradičních motivů husitských u Jana Rokyty a Augustína Eugena Mužíka a akcentuje starý vlastenecký patos u ANTONÍNA KLÁŠTERSKÉHO (1866–1938; *Z českých žalmů*, 1911).

Dobově příznačné tendence moderní poezie k subjektivizaci našly výraz i v tvorbě této starší generační vrstvy. Nebyla jim příliš vzdálena ani pozdní lyrika JAROSLAVA VRCHLICKÉHO (1853–1912), která prochází pokračujícím procesem zvnitřnění a zintimnění, zejména ve sbírkách *Já nechal svět jít kolem* (1902), *Duše mimóza* (1903), *Prchavé iluze a věčné pravdy* (1904), *Korálové ostrovy* (1908), *Zaváté stezky* (1908), *Skryté zdroje* (1908), *Meč Damoklův* (posmrtně 1913); tato tvorba sblížuje Vrchlického s vitalismem nejmladší generace, zejména ve sbírce *Strom života* (1909).

Pronikání symbolisticko-dekadentní básnické struktury do starší lumírovské básnické normy dokládá i tvorba JAROMÍRA BORECKÉHO (1869–1951; *Básníkův kancionál*, 1905); v souvislé linii ukazuje tento vývojový pohyb soubor *Básní* (1907) JAROSLAVA KVAPILA (1868–1950), kde se zároveň dekadentní fáze této lyriky jeví už jako překonaná. Lumírovskou a symbolistickou poetiku spojoval ve své tvorbě také představitel Katolické moderny a její vůdčí básník SIGISMUND BOUŠKA (1867–1942).

Svrázrně navazuje na Sládkovu básnickou aktualizaci tradiční lidové písně tvorba moravských básníků ONDŘEJE PŘIKRYLA (1862–1936), který důsledně užíval hanáckého nářečí a zdůrazňoval národopisné znaky (*Hanácky pěsníčky*, 1900, *Novy hanácky pěsníčky*, 1901 ad.), a tvorba FRANTIŠKA SERAFÍNSKÉHO PROCHÁZKY (1861–1939), jenž svým imitacím lidových písní dával vlastenecké, někdy satiricky vyhocené poslání (*Písníčky*, 1898, *Nejnovější písníčky*, 1901, *Hradčanské písníčky*, 1903, *Semenec*, 1907, *Písníčky kovářova syna*, 1908 ad.). Procházka také reprezentuje ojedinělé pokusy o udržení epické tradice v tehdejší české poezii (*Král Ječmínek*, 1906).

## KONTINUITA POEZIE DEVADESÁTÝCH LET

V české poezii na přelomu století kulminoval symbolismus. Jeho vzestup představuje básnická sbírka ANTONÍNA SOVY (1864–1928) *Vybouřené smutky* z roku 1897. Reprezentuje nový typ lyrické básně, který užívá symbolického vyjádření, rozvíjí metaforu a uplatňuje bohatě odstíněné emocionální kvality slova a hudební sugestivnost verše. Vykrytalizovaly tu smutky i vzpoury moderní duše; byla to „duše plná protiv, duše udýchaná a horečná a současně skeptická a zrazená“ (F. X. Šalda). Bolestné vnitřní napětí vyjadřuje rozpor mezi básnickovou humanistickou touhou po svobodném životě harmonicky rozvinutého člověka, po štěstí, po tvůrčím uplatnění, a mezi nepřátelskou společenskou realitou, která ho obklopuje, svírá, dusí a proti níž se pokouší vést zatím osamělou revoltu. Ladění této lyriky je tragické. Nevyplývá jen z osobních životních zážitků, které dávají veršům naléhavý citový přízvuk a nejednou ráz bezprostřední zpovědi, nýbrž vyjadřuje také objektivní rozpory doby, tragiku evropské společnosti na křižovatce staré a nové doby. Právě takovému zobecnování významu básně napomáhají symbolické obrazy, které se často opakují. Tak se nejednou objevuje symbol orlů (například v básni *Ještě jsou orlí v bahně Evropy*). Symbolem „pohoří snů“ znázorňuje básník prostor svých meditací, své samoty, kam se uchyluje z nepřátelského světa. Pro tuto lyriku je charakteristický vnitřní neklid a stálý rozpor. Na jedné straně orlí vzlet, odvážná výzva k revoltě, na druhé straně mdloba, zoufalství. Síla se sráží se slabostí. A sloh tomu odpovídá častým kontrastním střídáním patetického proudu výmluvnosti, nedokončených nápovědí a improvizací, střídáním vznešeného gesta a střízlivé věčnosti. Výraz této poezie je neharmonický, využívá spíše disonancí, umělecký tvar je rozrušen vnitřním významovým napětím, vedle pravidelné písňové formy se objevuje nepravidelný, vnitřní emocionální silou nebo patosem společenské revolty hnaný proud volných veršů, kterým se tato moderní básnická tvorba nejvíce vzdaluje předcházejícímu typu poezie lumírovské.



V knize *Ještě jednou se vrátíme* (vyšla poprvé roku 1900 jako oddíl sbírky *Údolí nového království*, samostatně v rozšíř. vyd. 1912) dospěl do krystalické podoby český básnický symbolismus v oblasti milostné lyriky. V básních typu *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy* jsou subjektivní prožitek a citová zkušenost převedeny v symbolický obraz, jehož konkrétní smyslová podoba žije zároveň svým samostatným způsobem. Barvy a světla tohoto snového symbolického obrazu evokují smyslové představy, mají impresionistickou náladovost a sugestivnost, také zvuková stránka verše a slov (monotónní rytmus, eufonický sled hlásek) sama emocionálně působí ve smyslu verlainovské hudebně laděné poetiky. V symbolické dějové metafoře se skrývá drama duše, vniterný proces i se svým naznačovaným tajemstvím a s nedohlédnutými hlubinami. V lyrice knihy *Ještě jednou se vrátíme* se setkávají a někdy prolínají bezprostřední impresionistický záznam dojmů a náladová krajinomalba se symbolistickým zobecněním životního pocitu melancholicky hořké filozofie lásky. Sbírkou *Údolí nového království* (1900) a *Dobrodružství odvahy* (1906) rozvíjejí jiný typ symbolistické poezie: básnické vize revoluční proměny společenského řádu, osvobození člověka z pout útisku a budoucí sbratření lidí. Tu se rovněž uplatňuje symbol, má však často blíž k alegorii a k utopickým vizím. Jsou to obrazy nenávisné pomsty, spravedlivé odplaty starému nespravedlivému řádu nebo prorocké vidiny lepší budoucnosti a hymnické oslavy lidské činorodosti a heroismu. Postupně tu sílí kolektivní vědomí, básník splývá ve své představě se zástupci pracujících. Sovův symbolismus byl oprávněně označen jako sociální a Sova jako básník „společenský“ (F. X. Šalda). Poezie Sovova osciluje mezi protikladnými póly vzpoury, aktivity, víry a deprese, smutku a skepse a také mezi póly osamoceneného individua utíkajícího do samoty a mezi lidským společenstvím; často přechází z hymnického stylu v invektivy.

V *Dobrodružství odvahy* stál Sova blízko mladším anarchistickým básníkům i tematikou (v *Epilogu roku 1905* i jinde) i patetickým výrazem své nesmiřitelnosti s měšťáckou společností, své nenávisti k mocným a k tyranii; Sova zde však uplatnil větší míru rétoriky. Patetickému a řečnickému slohu těchto sociálních revolt a vizí odpovídal volný verš svou neomezenou prostorou, svou intonační variabilitou, svou možností velkých a složitých větných celků, kde je dost místa pro hromadění obrazů. Tento Sovův sociální symbolismus se dostal do abstraktnější hymnické polohy v knihách *Zápasy a osudy* (1910) a *Žně* (1913). Dynamický stavební princip, volný verš a patos sblížíjí Sovu s Theorem a Neumannem, zatímco písňová zkratka, klidný, pravidelný tvar a také intimita všedních citových dramát a hořkých deziluzí v *Lyrice lásky a života* (1907) jsou blízké lyrice Tomanově a Šrámkově. Sovovy podněty vývoji české poezie jdou obojím směrem.

Ve srovnání se Sovovým dílem, jež mělo několik odlišných slohových a žánrových poloh, spojujíc někdy prvky zřetelně různorodé, a proměňovalo se ve značných vývojových výkyvech, dílo OTOKARA BŘEZINY (1868–1929), jež svými vrcholnými a zároveň posledními sbírkami spadá do přelomu století, bylo ucelenější a jednotnější a bylo vedeno architektonickým záměrem. Jako by vyčerpal všechny své možnosti, autor v něm po sbírkách *Větry od pólů* (1897), *Stavitel chrámu* (1899) a *Ruce* (1901) nepokračoval a poslední zamýšlená sbírka, která se podle svědectví Jakuba Demla měla jmenovat *Země*, zůstala jen rukopisným torzem. Březinovy verše představovaly typ poezie inspirované myšlenkou, výpravou za poznáním tajemství života a světa. Přinášely ucelený básnický model kosmu a řádu, který jím vládne a který dává smysl životu a lidské existenci. Mají patos tohoto poznání i vůli člověka spolupřispět tento řád. Patos lidské aktivity, která je ve shodě s tajemnými duchovními silami vesmíru, je vyjádřen knihou *Stavitel chrámu*. Až sem, k tomuto kladnému, aktivnímu, optimistickému pojetí člověka a jeho úlohy ve světě dospěl Březinův myslitelský vývoj od původního pesimistického, nedůvěřivého a asketického vztahu k životu, od extatického pojetí smrti jako začátku nového, vyššího života a od pojetí bolesti jako stimulu lidské osobnosti a jako vykoupění z tajemné viny, již si přináší člověk se svým zrozením. Březina tedy promýšlí osud člověka na této zemi, nikoli jen svůj osud osobní; jeho touha a pojetí vyššího vykupitelského lidství nebyly individualistické, nýbrž hned od počátku hromadné (Šalda). Březinovi proroci, „stavitelé chrámu“, „slepčí“ vidící duchovním zrakem, jsou symbolem vyššího lidského typu, který ukazuje cestu nevidoucím a ztročeným. Březinův svět je řízen metafyzickým řádem a je



vybudován na filozofických základech idealistických (a pojmenován mnohdy pojmy z oblasti náboženské). Zároveň jeho tvůrčí pojetí člověka, kult činu i láska k zástupcům nejbědnějších, těch, jež nazýval básník otroky, sblížovaly Březinu s generací, která milovala život a usilovala změnit svět v lepší, spravedlivější. A zejména poslední sbírka Ruce, která už nezpívá jen mýtus lidské duše, ale hymnus celého života („sladko je žít!“), vrací se k zemi a k lidem a chce být výrazem jejich bratrské solidarity, jejich kolektivního díla.

Březinova poezie přinášela obrodné impulsy básnické fantazii. Jeho symboly a metafory spojovaly nepředvídaným, překvapujícím způsobem abstraktní myšlenku s konkrétní představou. Jeho básnické obrazy ve svém zřetězení a širokém proudu vyznačují množství simultánních dějů, šířku zorného básnickova pole, jež obsáhlo svět hmotný i duchovní. Útočí na všechny smysly vnímatele, na zrak především, vyvolávají v něm silné pohybové, dynamické představy (slovesa vyjadřující dění, pohyb). Nápadný je na Březinově slovníku podíl slov z náboženské oblasti i z katolického rituálu a dualistické kontrasty pozemského a duchovního; ale zároveň pronikají do obrazů pojmy z oblasti vědy a moderního poznání světa. Především dává Březina svými obrazy celému svému básnickému kosmu antropomorfní charakter, oživuje jej obrazy lidské práce, lidských zápasů, bolesti i nadějí.

Březinova poezie rozšířila básnický slovník o nové vrstvy, o slova vznešená, souvisící s náboženským rituálem, s mystickým nazíráním, ale také s výtěžky přírodovědného pronikání do makrokosmu i mikrokosmu, obohatila jej cizími slovy, exoticky znějícími zejména v rýmech, rozšířila škálu jeho barevných a světelných odstínů a kombinací, uvedla nezvyklé synestezie, rozvedla větnou skladbu do monumentální rozlohy, jež si uchovává jasnou logiku.

Poezie Březinova stojí důsledně na bázi symbolismu. Symbolickou platnost mají nejen jednotlivé metafory, ale i větší obrazné celky, a symbolický význam má i báseň jako celek. Přitom má básnický obraz natolik vlastní smyslovou konkrétnost a emocionální působivost, že se svým způsobem osamostatňuje, někdy i odpouští od významového východiska autorova.

Ve vrcholných knihách Březinovy lyriky je původní pravidelný alexandrin nahrazen volným veršem. Ten má značný rozsah, zprvu je nerýmovaný, v posledních dvou knihách se objevuje i jeho varianta s rýmem. (Rým bývá díky užitým mnohoslabičným slovům a jejich nepřizvučným slabikám rozplývavý, melodický — jde často o gramatický rým, tvořený koncovkami slovesných participií nebo verbálních substantiv.) Monotónní rytmus verše, zdůrazněný závěrečnou klauzulí, je nejednou ožívován vnitřním rýmem, neobvyklou rytmizací řeči, napětím, které do něj vnáší časté exklamace a otázky. Slavnostní ráz rytmu je v souladu se slavnostním vznešeným slohem. Významným estetickým činitelem Březinovy poezie byla zvuková výstavba. V dopise Anně Pammrové Březina píše o hudbě: „... je integrující částí mého díla, bojuje svou sonorní sugescí pro mou myšlenku a mluví, kde myšlenka už nemůže.“

Hudební sugestivnost a symbolický způsob obrazného pojmenování byly nejvýraznější znaky, kterými působila i na mladou generaci poezie KARLA HLAVÁČKA (1874–1898). K vyjádření hořkého životního zklamání a pocitu marnosti i k vyslovení zoufalé výzvy k revoltě využil symbolického obrazu a jiné časoprostorové reality, než jakou mu nabízely jeho doba a země. Ve *Mstivě kantiléně* (1898) užil jako symbolu historických motivů vzpoury holandských geusů proti španělské moci. Vyjadřoval jimi vztah ke své době, k soudobé společnosti, jimi vyslovoval i buřičský postoj, který byl vlastní mladší generaci anarchistů. Hlaváčkova poezie byla ovšem zároveň zatížena pocitem dekadence, mdloby, bezmoci, marnosti, pocitem, který byl sice — podle Šaldových slov — blízky „ubohé, zoufalé naší moderní duši“ a byl výrazem „bezúspěšné a rozprášené revolty“, ale vyvěral do značné míry také z osobních dispozic básnickových. Ve srovnání se sbírkou *Pozdě k ránu* nebudila už *Mstivá kantiléna* takový dojem dekorativnosti, virtuozity a antikvářských zálib, její stylizací zřejměji prosvítal obsah mučivého, hluboce prožitého vztahu k životu, obsah lidského i společenského osudu.

Naproti tomu dekadentní poezie JIŘÍHO KARÁSKA ZE LVOVIC, která se hlásila do nového století (*Sexus necans*, 1897; *Hovory se smrtí*, 1904; *Sodoma*, 1905; *Ostrov vyhnanců*, 1912), byla daleko víc odvoze-



na z dekadentních literárních stylizací a jednostranně soustředěná k psychickému světu výlučného jedince. Její forma ztuhla do příliš studené a statické pravidelnosti, tíhla k tvarové kultivovanosti, uměřenosti a kráse, ale měla málo životní dynamiky, málo přirozené spontánnosti. Svou elegancí, zjemnělým smyslem pro odstín, ale také svou umělostí byl Karáskovi blízký EMANUEL LEŠEHRAD (1877–1955). Tato poezie udržovala odkaz parnasistického pojetí a kult tradičních forem i v nové době.

Na její linii navazovala jemná, hudebně komponovaná lyrika JANA OPOLSKÉHO (1875–1942), která se uvedla sbírkou *Svět smutných* (1899), ale dovedla už rozeznít i vzrušený tón společenské obžaloby a revolty a bezprostředněji vyjadřovat subjektivní prožitek. To už se dalo v kontextu básnické tvorby nastupující mladé generace, do jejichž anarchistických časopisů Opolský také přispíval.

Do nového století však nepřecházela z devadesátých let jen symbolistická a dekadentní lyrika, nýbrž i další proudy těchto let, zejména pak realistická tvorba JOSEFA SVATOPLUKA MACHARA (1864–1942). Zejména Macharova lyrika ve sbírce *Výlet na Krym* (1900) bezprostředně navazuje na prozaizující tendence básníkovy předchozího období svým realisticky střídavým, takřka deníkovým rázem, jímž podává přírodní nálady z cesty. Naproti tomu ve sbírce *Golgata* (1901) Machar odkazuje ke své deziluzivní politické lyrice sbírky *Tristium Vindobona I–XX*, kterou stupňuje v naprostý rozchod s nacionalismem a ve sblížení se sociální demokracií. *Golgata* obsahuje i subjektivní lyriku, která rovněž navazuje na rané období básníkovy tvorby.

*Golgata* však také zahajuje novou etapu v básníkově tvorbě. Představuje ji historická poezie, psychologické portréty silných osobností z přelomu antiky a křesťanství. Úsilí podat obraz doby prostřednictvím psychologických portrétů rozvinul pak Machar, podobně jako už před ním V. Hugo a J. Vrchlický, v celý cyklus nazvaný *Svědómím věků* (*V září helénského slunce*, 1906; *Jed z Judey*, 1906; *Barbaři*, 1911; *Pohanské plameny*, 1911; *Apoštolové*, 1911; *Oni*, 1921; *On*, 1921; *Krůčky dějin*, 1926; *Kam to spěje?*, 1926), který měl zachytit vývoj lidstva od nejstarších dob až po současnost. Zvláštní postavení v tomto cyklu zaujímají především první dva svazky, *V září helénského slunce* a *Jed z Judey*, neboť v nich je uložena Macharova koncepce historie, považující antiku za vrchol dějinného vývoje, který zničilo křesťanství a k němuž se lidstvo znovu přiblížilo teprve ve francouzské buržoazní revoluci (*Oni*, *On*). Také po umělecké stránce stojí první dvě knihy nejvýše; čím více se pak cyklus blížil současnosti, tím více upadal do monotónnosti, portréty ztrácely na výraznosti, obraz doby se rozplýval v třísti jednotlivých, vzájemně nesouvisejících záběrů.

Podobně slábne i umělecký význam ostatní Macharovy básnické tvorby a jen sbírka *Satiricon* (1904), satirický protějšek *Golgary*, svou útočností a britkostí navazující na havlíčkovskou tradici a namířená proti starým Macharovým protivníkům, nacionalismu, klerikalismu a literárnímu konzervatismu, do jisté míry vybočuje z procesu, v němž se váha Macharovy tvorby přesunuje do prózy.

## POEZIE REVOLTY

Moderní poezie vyrůstala z procesu, v němž si básník uvědomoval na pozadí společenských rozporů a ve vztahu k nim svou lidskou individualitu. Původní individualismus znamenal historicky podmíněné východisko pro revoltu básníka proti vládnoucímu společenskému řádu, nemohl však už dát této revoltě širší společenskou perspektivu. Vyčerpal se ve svém vzdorném gestu. Moderní umění, vyjadřující tuto vzpouru individua, znovu se dostalo před problém, jak obnovit narušenou jednotu jedince a společnosti. Zatímco individualistický pól v české moderně ztrácí postupně svou přitažlivou sílu, sílí přitažlivost pólu kolektivistického. Děje se tak pod vlivem rostoucího revolučního napětí a mohutnějšího dělnického hnutí. Lyrika přestává být zrcadlem jen subjektivních dojmů, nálad a lidské intimity, vyjadřuje vztah básníka k životu, k vnější realitě, je objektivnější. Neznamená to, že by se zmenšoval či ochaboval výraz osobního prožitku. Naopak, bez silného subjektivního prožitku je nová poezie nemyslitelná a jeho upřímný a často temperamentní výraz dodává jí osobitou bezpro-



střednost. Ale nejde tu už o psychologickou sebeanalýzu nebo smyslový impresionismus. Jde tu o vášnivě prožitý vztah k realitě společenské.

V souvislosti s touto tendencí, kterou můžeme zobecnit jako dobovou, příznačnou pro začátek 20. století, je vysvětlitelný i PETR BEZRUCĚ (1867–1958). Vřazuje se sem patosem své revolty, která je namířena proti útisku jak sociálnímu, tak i národnostnímu, a svým jedinečným ztotožněním tradiční otázky národní s novou otázkou sociální předznamenává nové století. A tím, že poezii tvoří jen jako výraz svého nejhlubšího a nejintenzivnějšího osobního prožitku, že se odvrací od kultu krásy a od literárního světa k osudovým a osobně prožívaným otázkám životní reality, vyznačuje Bezruč novou cestu mladé básnické tvorbě.

Jedinečnost Bezručových *Slezských písní* (časopisecky roku 1899, knižně jako *Slezské číslo* 1903, s vlastním titulem až 1909) spočívá v autorově ztotožnění básnického subjektu s mytickým bardem, který mluví za slezský lid jako jeden z utiskovaných a ubíjených. Sebestylizace v proletáře, který se ze své zoufalé letargie probouzí k revoltě, umožnila Bezručovi nejen objevně, z nového zorného úhlu odhalit hluboké sociální rozpor, nýbrž i promluvit s neobvyklým patosem, který má mohutnost vášnivého osobního zaujetí i sugestivnost kolektivního hnutí. Jedinečná syntéza subjektivního vzrušeného sebevyjádření s objektivním zobrazením krajo-  
vé skutečnosti tvoří vysoké básnické kvality Bezručova díla i jeho historický přínos české i světové poezii. Slezské písně mají široký rejstřík emocionálního působení: od hluboce lidského soucítění s proletářskou bídou, s tragikou osudů individuálních (*Maryčka Magdónova*) i osudů kolektivních (*70.000*), přes hořké výčitky vyostřené až k sarkasmu (*Praga caput regni*), k nenávisným hrozbám a revoltujícím výzvám (*Ostrava, Kovkop*).

Také žánrově jsou Slezské písně vnitřně velmi rozrůzněné. Vedle balady, stavěné v pevném tvaru a s objektivním nadhledem, stojí symbolické vize s volně rytmovaným proudem fantazijních představ, a hned zase lyrická zpověď milostného rozčarování; později pak k tomu přistupují i písně vytvořené na tradiční lidové osnově. V jedinečné syntéze se tu spojuje linie realistická se symbolistickou. Realistická přináší přesnou kresbu prostředí, proletářských typů z Beskyd i z ostravských hutí a dolů, téma společenských konfliktů a politických invektiv nejen proti Vídni a německým uhlobaronům, ale i proti české měšťácké Praze. Má své zdroje kromě životní zkušenosti autorovy také v tvorbě Macharově (politická satira, tendence k epické kresbě postav, příběhů, konfrontace současnosti s antikou, faktura verše s daktylotrochejským rytmem). Druhý tvůrčí princip symbolistický či mytizační vede Bezruče k stálému promítání vlastních zážitků i konkrétních jedinečných příběhů do obecnější významové roviny, k přetváření básnického subjektu v barda, v mytický „škaradý zjev“, ke stylizaci v monumentální symbolickou postavu kovkopa, který se zdvihá k revoltě, k odplatě. Zobecnění jedinečných jevů v jevy kolektivní, jednotlivcovy nebo osobního příběhu v osud národní či sociální prostupuje celou Bezručovou sbírkou. Na rozdíl od Sovových Dobyvatelů a od Březinových Proroků jsou Bezručovy symboly konkrétnější, historicky a sociálně určenější jak ve své obrazové podobě, tak ve svém významu. Bezručův názor na svět a jeho tvůrčí postoj je orientován zájmy životními a společenskými. I jeho osobní citová zpověď dostává v rámci sbírky společenský aspekt a nadosobní funkční význam.

Specifické estetické kvality nabyly Bezručovy Slezské písně jazykovými prvky svérázného slezského nářečí, uplatněnými jak v slovníku, tak v některých zvlátnostech hláskoslovných i tvaroslovných, někdy i v rytmické osnově. Tyto krajo-  
vé prvky, podobně jako i celá krajo-  
vá osobitost básníkovy inspirace a tematiky, byly ovšem uplatněny jen v rámci spisovného jazykového materiálu a v strukturním celku národní, tradici kultivované a moderní světovou poezií inspirované literatury.

Bezručovo dílo souvisí se všemi složkami a tendencemi soudobého literárního kontextu. Přece je však pro jedinečnost, s jakou spojuje prvky a znaky protichůdné (lidovost s kultivovaností, tradiční pravidelnou formou s moderní uvolněností a dynamikou, individualismus s kolektivismem, subjektivní vyjádření s mýtem), Bezruč těžko zařaditelný a jakoby osamocen.

Tvorba mladé básnické generace byla předznamenána dřívějším dílem jejího vůdce STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA, zejména v motivech revolty první sbírky *Nemesis bonorum custos...* (1895), v prudkém



vzdoru knihy *Jsem apoštol nového žití...* (1896), v rouhačských gestech *Apoštolův hrdých a vášnivých* (1896) a *Satanovy slávy mezi námi* (1897). Tyto první Neumannovy knihy z let devadesátých měly ještě výrazné rysy symbolistické a dekadentní. Jeho renesanční představy o člověku svobodném, zbaveném všech pout a předsudků a volně rozvíjejícím své tvůrčí schopnosti, se musely zbavit svých dekadentních stylizací a teprve pak mohla růst v nových intencích Neumannova nová básnická tvorba.

*Sen o zástupu zoufajících a jiné básně* (1903) staví ve své titulní skladbě ještě na symbolické vizi obraz vzpoury proti Bohu, proti idealistickým iluzím a předsudkům, ale myšlenka, která vede lidi od prázdného nebe k životu a která z alegorické postavy Satana dělá symbol „poznání, pravdy a světa“, patří už do ideové výzbroje anarchismu. Také báseň *Jarní apoštofa slunce* nahradila dekadentní estetický ideál zemlení a šera ideálem přírodní síly a slunečního jasu. Novou estetiku, vyznávající hodnoty prostého života a hmotného světa, pozemského štěstí, všedních dnů a obyčejných lidí, zakládá Neumannova báseň *Stráň chudých lásek*. Zde už je předznamenán nový vztah ke skutečnosti, nové vědomí sympatie k těm nejprostším a nejchudším a konečně i nové pojetí lásky jako jediného projevu volnosti a jediného štěstí, jež zbývá člověku v nesvobodné době. Zároveň se Neumannův slovník zbavuje knižního charakteru a volný verš deklamátorského patosu. Básník chce realitu světa vyslovit co možná bezprostředně.

Také jeden z nejvýraznějších reprezentantů mladé generace nastupující s revolučními hesly FRÁŇA ŠRÁMEK (1877–1952) prošel ve svém vývoji ranou fází dekadentní, která poznamenala jeho slovník módní výlučností a expresivností až siláckou, ale rychle se zbavuje především mdlobných nálad a knižně odvozených výrazů a míří k bezprostřednějšímu vyjádření vlastních prožitků i životních problémů. Vztah k životu není ještě jednoznačný. Titul jeho básnické prvotiny *Života bído, přec tě mám rád* (1905) prozrazuje rozporný vztah ke světu, k jeho bídě a kráse. Šrámkova poezie je sice vzněcována především mladým okouzlením ze života, okouzlením smyslovým a citovým, ale zároveň je také provokována zklamáním, rozčarováním ze životní skutečnosti, a tedy inspirována i rozumovou analýzou, skepsí. Dramata mladých citových vztahů dávají této písňové lyrice napětí, které se odráží v expresivním výrazu. Ale už i zde se projevuje základní směřování k prostému výrazu, spíš zkratkovitému, sugestivnímu než mnohomluvnému, spíš intimně laděnému než křiklavému.

Silně expresivní výraz, vzpurný patos a mnohoznačný symbol najdeme v paralelní písňové tvorbě Šrámkových. Bezprostřední spojení s anarchismem a anarchistickým tiskem vedlo Šrámka k žánru politické písně. V několika případech psal texty na nápěvy internacionálních revolučních písní, například *Velkou stávkou* na mezinárodní anarchistickou hymnu nebo *Haviřskou* na nápěv ruské Dubinušky. V prvním případě byla emocionálnost agitacních hesel a výzev posílena kolektivním zpěvem. V druhém působil básnický metaforický obraz, který už nesl pečeť tvůrčí individuality. Ve vlastní básnické tvorbě Šrámek vycházel ze subjektivních, silně citových představ revolty, ze svého mladého radikálního hněvu nebo marného vzteku a navozoval je nadneseným výrazem a symbolem. Příznačné jsou pro Šrámka symbolické motivy psa, krve a její barvy, motivy vyděděnců a tuláků.

Tato náznakovitost a neurčitost byla pak v antimilitaristické knize „veršů o vojáčkách“ *Modrý a rudý* (1906) nahrazena konkrétností životní empirie autorovy. Zpřesnil se také společenský cíl poezie. Tato nová tvorba zkonkrétňuje a oprostuje svůj slovní výraz, připodobňuje jej lidovému postoji, hovorovému jazyku a zdůrazňuje jeho rysy plebejské. Souvisí to ovšem s vnitřním ztotožňováním autorova postoje s postojem lidovým, což však neznamenovalo oslabení osobně zaujatého, citového přízvuku. Některé verše navazují na tradice lidové písně nebo na její havlíčkovské zpracování. Proto také jako zpívané písně zlidověly. Některé verše jdou cestou satirické grotesky a parodie, která už nemá daleko k Haškovu švejkovskému typu. Společenský účinek této antimilitaristické poezie byl bezprostřední.

Mladá lyrika FRANTIŠKA GELLNERA (1881–1914) prozrazuje bezprostředně subjektivní zdroj své inspirace. Je dokonce zpovědí tak otevřenou a upřímnou, že nezakrývá a neidealizuje ani ty osobní zážitky, které nasbíral autor za svých nočních vídeňských toulek a které nebyly ve shodě s převládajícími maloměšťáck-



kými představami o spořádaném životě a morálce. Gellner provokoval měšťáka cílevědomě, byla to součást jeho anarchistické vzpoury proti šosácké konvenci, proti morálnímu pokrytectví. Záměrně zesiloval cynismus svých zpovědí „zkaženého hochy“, „zhýralého jinocha“. Stal se básníkem smutné erotiky se zcela odhalenou sexualitou. Gellnerovy knihy *Po nás ať přijde potopa* (1901) a *Radosti života* (1903) jsou zpovědí o bohémském životě, hýřivém rozhazování mladých sil a bouřlivém temperamentu, ale také svědectvím, že za cynickým, provokativním gestem se ukrývá bolestně zraněné srdce, nesplněná nebo zmarnělá touha po lásce, hořké poznání vlastních slabostí a ošklivosti světa. Tento deziluzivní vztah k realitě byl ovšem dán životní zkušeností, která Gellnera už od dětství učila citlivě reagovat na křivdy a ukázala mu rub moderního velkoměstského života, ať šlo o Vídeň, Prahu nebo Paříž, kde strávil s přestávkou roku 1909 léta 1905–1911. Deziluzivní pohled byl dán také racionálním zaměřením Gellnerovy bytosti, jeho pronikavým analytickým rozumem, kterého používal básník i proti sobě, proti svým slabostem, a který dával jeho veršům osobitý vtip a často ironický význam. Gellner pojmenovával pravými jmény věci, které byly tabu pro společnost i pro básnickou tvorbu. Tak otevřel poezii pouliční erotice, zhnuseným náladám po prohýřených nocích, věcem všedním, spojeným s moderní civilizací. Sám se hlásí k zásluze, že první uvedl do naší poezie slova jako pivo, viržinka, aeroplány, zástavní lístky atd. Toto zkonkrétnění bylo tak důsledné, že z Gellnerovy tvorby zmizely téměř metafory, symboly, přirovnání a opisy. Zjednodušila se syntaktická výstavba a připodobnila se hovorovému jazyku. Z jeho slovníku byly důsledně odstraněny i všechny poetismy a také cizí slova, tolik oblíbená u symbolistů a dekadentů. Slovo Gellnerovo vždy bezprostředně pojmenovává věci i niterné stavy.

V prvních dvou sbírkách prochází tón Gellnerovy lyriky ještě citelnými výkyvy od ostré invektivy ke skleslé melancholii. Převládá ovšem hořká ironie. Nespokojenost se sebou samým, přesněji se způsobem života, jež sám později označil za nerozumný, je ukryta i za gestem okázalého flegmatika, i za silným slovem rouhačského skeptika a anarchistického buřiče. (Básnický autoportrét podal František Gellner v básni *Francesco Farniente*.) V poslední knize *Nové verše*, kterou ještě připravil, ale už nestačil vydat (vyšla až v roce 1919, po jeho předčasné tragické smrti na haličské frontě roku 1914), se obraz světa i výraz stávají objektivnějšími, ztrácejí výsměšné a provokativní přízvuky. Vnitřní svět umělcův se zharmonizoval a dal víc přfležitosti moudrému humoru a lidskému soucitu. Tradiční pravidelná veršová forma je adekvátní této nenápadné, prosté, nerudovsky laděné lyrice.

Ale satiricky útočná část Gellnerovy veršované tvorby pokračuje až do konce jeho života. Po návratu z Paříže roku 1911 a po zakotvení v brněnské redakci Lidových novin věnuje hodně pozornosti tvorbě psané na okraj dní, na okraj domácích a mezinárodních politických událostí. Má své zřetelné společenské poslání. Agituje pro demokratická práva, pro politickou aktivitu lidových mas. Adresně napadá politické strany, vtipně odhaluje volební hry, útočí proti militarismu. Nejčastěji se ocitá na mušce této politické satiry klerikalismus a sociálně demokratičtí vůdcové. Tato politicky angažovaná poezie není už vedena ani teorií, ani praxí anarchismu (jehož iluze Gellnerova skepse sama brzy demaskovala), ale prostým demokratickým smyslem a poctivým občanským svědomím Gellnerovým. Je to ovšem poezie psaná pro noviny a určená nejširšímu lidovému publiku. Její jádro tvoří obvykle příběh nebo situace. Její stavba je přehledná, pevná. Mívá výraznou pointu, nejednou v podobě sentence překračující konkrétní podnět a dobovou omezenost. Hlavní prostředek, jak zaujmout čtenáře, je vtip, nejednou podporovaný komickým účinkem větného přesahu, vynalézavými rýmy a často i autorovými kresbami vsunutými přímo do textu. Gellnerova grafická tvorba má plynulost a kultivovanost secesní linie a promyšlený rozvrh černobílých ploch, kompozice je uzavřená a přehledná, obdobně jako stavba strof i celé básně, silná expresivnost a karikaturní stylizace kresby postav nikdy nepřekračuje estetickou míru. Už toto užití kresby jako součásti textu a pak některé obraty a celkové písňové ladění poukazují na to, že mezi podněty tohoto nového básnického žánru Gellnerova byla i kramářská píseň. Podobně i politický kuplet zpívaný po pražských šantánech té doby dal půdorys a ne jeden ze svých výrazových prostředků mnohým veršům tohoto druhu.



Už v prvotní lyrice Gellnerově byly prvky písňových žánrů pěstovaných v šantánech. Motivy z kavárenského a hospodského života, konfrontace maloměstácky spořádaného a bohémského života, stejně jako lidové výrazy a obraty, někdy i s nádechem vulgarity, byly tam však zpracovány v jiném, vážném a umělecky náročném kontextu. V politické satíře se tento vztah k modernímu městskému folklóru a ke kupletu proměňoval tím, že se Gellner obracel bezprostředně k lidovému publiku, a že tedy používal k upoutání jeho pozornosti výrazových prostředků, jež na toto publikum působily. Zesměšňoval vznešené autority i politickou demagogii také prostředky parodie. Komickému účinku slouží i rafinovaná a vtipná práce s rýmem a přesahem. Gellner rozvíjel tradici, jež šla od Havlíčka, Nerudy a Machara a navazovala na Heinricha Heina, oblíbeného básníka této generace.

V blízkosti Františka Gellnera (jako jeho přítel z gymnaziálních studií v Mladé Boleslavi) a Jaroslava Haška (jako jeden z účastníků „strany mírného pokroku v mezích zákona“) objevil se v anarchistické vlně na počátku století JOSEF MACH (1883–1951). Byl také spoluzakladatelem sdružení mladých spisovatelů *Syrinx*. Do domácího prostředí patřil Josef Mach jen sbírkou *Robinson Krusoe* (1909). Pak jej od domova oddělil dlouhý pobyt ve Spojených státech amerických spojený se záslužnou vlasteneckou činností v krajanském tisku (*Na obou polokoulích*, 1918; *Americké verše z doby válečné*, 1924), a léta v diplomatických službách v Římě. (Výbor z jeho díla vyšel s názvem *Básně*, 1933.) Mach patřil k proudu, „který úmyslně rozrušoval symbolisticko-dekadentní poezii, byl antipoetický, měl raději brutálnost, všednost, pustotu i hrubost a prostotu než frázi nebo pózu“ (Šalda). Ve svých amerických verších vlasteneckých se však nevyhnul ani on literárním konvencím.

Lyrickou zповěd' generačního životního pocitu a postoje vyslovil KAREL TOMAN (1877–1946). S neobyčejnou intenzitou postihl lačnou touhu generace po svobodném a plném životě. Od své prvotiny *Pohádky krve* (1898), jejíž sloh a výraz jsou ještě do značné míry závislé na symbolismu a dekadenci, jde za ideálem života zdravého, silného, vášnivě prožitého. Už tím vytváří protiklad k dekadentní estetice a také protiklad k šosáckému domácímu prostředí, k morálnímu pokrytectví, k falešným předsudkům. Touha po životním kladu, po svobodném vyžití smyslů a citu, se už od knihy *Torzo života* (1902) spojuje s odporem proti vládnoucímu společenskému řádu. Revolta proti němu se neodehrává jen v rovině politické, častěji v oblasti milostně intimní, erotické. Má anarchistický ráz zdůrazněním individuální volnosti a také svou plebejskou hrudostí. V letech, kdy se jeho generační druhové bezprostředně angažovali v politickém anarchistickém hnutí, liší se od nich Toman tím, že intenzivněji než oni prožívá a ve své lyrice vyjadřuje niterné rozpory člověka a stále napětí mezi kladnými a zápornými silami života.

Lyrická individualita Tomanova se vyraňuje jednak bezprostředním vyjádřením smyslových a citových zážitků, jednak kultivovaným tvárným úsilím o vyvážený a uzavřený umělecký tvar. Rovnoměrně se smyslovostí se uplatňuje i hluboké promýšlení osudových otázek životních. Sféru intimních zážitků spojuje Toman se sférou společenskou, motivy milostné se sociálními. Tvůrčí proces probíhá ne jako improvizace, ale jako postupné vrstvení, prohlubování a zobecňování osobního prožitku. Báseň pak podává jakousi soustředěnou zkratku tohoto básnického poznání, zkratku napovídající a sugerující. Tomanovy básnické obrazy přírody nebo lidských dramát se přitom stávají mnohovýznamnými, mají vedle svého přímého významu i významovou platnost symbolickou. Tak ve sbírce *Melancholická pouť* (1906), v české poezii poprvé otvírající pohled na moderní evropské metropole a výstižně zachycující jejich neklidnou atmosféru, přerůstají některé básně, jako například *Hadí poledne*, v symbolickou básnickou zkratku revolučního pohybu v spodních sociálních vrstvách soudobé evropské společnosti; podobně i velká báseň *Tuláci ze sbírky Sluneční hodiny* (1913). Tu je v podobě moderního mýtu zobecněn odvěký sen člověka o svobodě, jež se jedni pokoušejí uskutečnit anarchistickou tuláckou volností, druzí revolučním činem pro sociální spravedlnost. V této sbírce dozrává Tomanova lyrika do tvarové prostoty (vesměs písňové formy) a zároveň do významové hloubky. Harmonický klid a vyrovnanost uměleckého tvaru netlumí, ale spíš umocňuje dramatické napětí myšlenkového a emocionálního obsahu. Jde obvykle o jakousi vzpomínkovou reprodukci osudových křížovatek života a smrti, o za-



myšlení nad bludnými stopami lidských cest. Stálé napětí je také mezi pravidenou stavbou strofickou, navazující na písňovou tradici, a mezi volným veršem a nepravidelnou dynamikou větné i rytmické výstavby. Jazyk se už zcela očistil od vši umělosti, odvozenosti a dekorativnosti, je přirozený, bohatě rozehrává druhotné emocionální významy slov a v lyrické atmosféře spojuje různé stylové i lexikální vrstvy. Obrazotvornost básníka i jeho slovesné umění čerpají ze zdrojů lidové národní tradice.

Se svou generací a s jejím buřičstvím byl VIKTOR DYK (1877–1931) spojen svým „duchem, který neguje“. Tato skeptická a kritická stránka Dykova pronikavého intelektu byla zvláště nápadná v jeho mládí. Tehdy u něho převládá duch negace, vzpoury, pocit marnosti, vědomí generace oklamané, opuštěné, kterou nazývá generací ztracenců. Silněji však než jeho druzi prožívá Dyk rozpor snu a skutečnosti, touhy a deziluze. Sám v sobě si nese stálý konflikt víry v absolutní hodnoty a nedůvěry v jejich uskutečnění, nadšené citové oddanosti i analytického, skeptického rozumu. Sám sebe charakterizuje těmito paradoxy. Je romantikem, neboť ve stálém konfliktu snu a skutečnosti, krásné iluze a pochybné životní praxe, dává přednost donkichotské iluzi, má rád rytířské gesto nadosobní služby ideálu, je básníkem heroismu a jeho patosu. Právě tímto idealismem se odlišuje od materialistického myšlení svých anarchistických vrstevníků a od jejich pozemské představy lidského blaha a sociální spravedlnosti. Také s nimi jen načas vyznával sympatie k dělnickému hnutí, a pak se zásadně odloučil od jejich názorů. Jeho odlišnost počínala v tom, že už v mládí prožíval intenzivněji než jeho druzi otázku národnosti. Bylo to podmíněno tím, že nedaleko jeho rodiště (Pšovka u Mělníka) probíhala národnostní hranice a že s mladým zaujetím sledoval zápas Omladiny o dosažení národní svobody. Toto vlastenecké cítění bylo pak znovu probuzeno a posíleno prosincovými boulemi v roce 1897 a od té doby Dyk věrně sledoval ideu národní svobody a národní velikosti a cti a učinil z ní posléze i ústřední myšlenku a inspiraci své poezie. Dlouho jej provázelo přátelství se Stanislavem K. Neumannem a s Karlem Tomanem, s nimiž začal svou literární činnost.

Publikovat začal již jako student, ve Světozoru v roce 1896, pod pseudonymem Viktor Souček. A tomuto jménu — tedy sobě — ironicky věnoval svou první lyrickou knížku *A porta inferi* (1897), v níž se představil jako iluzionista a melancholický snilek, lačný bouře, boje a lásky, nesmířlivý k nízkosti a všednosti, osamělý. Romantická jsou i jeho bojovná a pohrdavá gesta. Ironický přízvuk má titul druhé knihy *Síla života* (1899), neboť v paradoxním kontrastu básník vidí, jak „veliké bolesti, veliká hesla vyyvětrávají“, jak se národní politika potácí od frázi k prodejnosti. Třetí sbírka *Marnosti* (1900) už svým titulem napovídá životní pocit mladého Dyka, který se tu sám představuje: „Tak uprostřed své generace stojím: / duch, který neguje!“ Typ hrdého individualismu povýšeného nad měšťácký průměr má literární inspiraci v okruhu Moderní revue, kam Dyk také přispíval. Avšak u Dyka je pocit marnosti spojen se situací národního života a poznamenán tragickým stínem Bílé hory. Tvůrčí individualita už si zde našla svůj osobitý výraz, své vlastní umělecké prostředky, svou poetiku. Stavba Dykových veršů je pravidelná, sevřená, sloh zkratkovitý, úsečný, plný zámlk a nápovědí, slovo často bříte kritické, se silným citovým přízvukem, lyricky sugestivní. Charakteristická pro intelektuální ráz jeho inspirace i pro jeho promyšlenou kompozici je závěrečná pointa. Zvláště vynalézavé jsou rýmy, které zdůrazňují významovou stránku slov.

Od roku 1897, kdy Dyka vzrušil oživený národnostní boj, se i básníková tvorba bezprostředně přimyká k politickému životu. Jeho kritika slabosti české politiky a vlasteneckého frazérství je satirická. Generační duch negace se projevuje právě v hořkém výsměchu obráceném proti vlastnímu domácímu prostředí. Ale v pozadí je víra v ideál morálně silného, zdravého národa, který si svou svobodu a svá stará práva vybojuje. *Satiry a sarkasmy* (1905) směřovaly svým kritickým hrotem do literárního života a přinesly řadu vtipných veršovaných karikatur bez ohledu na umělecký směr nebo generační příslušnost. Trvá však stále napětí mezi básníkovou vůlí „jít v řadách svého lidu“ a mezi pocitem osamocení. Druhá kniha satirické politické poezie *Pohádky z naší vesnice* (1910) mířila proti lhostejnosti k otázce národní samostatnosti. *Prolog* charakterizuje typickou dykovskou zkratkou dobovou situaci: „Únava na nitrech leží! / A touhy bezmocné, plané. / Korum-



povaná srdce / a duše korumpované.“ Hálkovským titulem knihy i symbolickým názvem vesnice Altdorfu ironizuje básník českou provincionální idylu, český politický Kocourkov, ale už zde vyslovuje své patetické výzvy k heroismu, k boji, k víře a věrnosti.

Pro dobu probuzených nadějí, revolt a také tragických deziluzí a porážek je příznačný název *Buřiči a smíření*, kterým Dyk dodatečně spojil řadu svých básnických děl vesměs epického charakteru. Jejich společným obecným tématem je vzpoura člověka proti řádu světa, proti slabosti cizí i vlastní, proti osudu i proti smrti; a poznání marnosti této vzpoury. Ve skladbě *Tři* z knihy *Buřiči* (1903) konfrontují se tři příběhy bezohledně individualistického sebeuskutečnění. *Milá sedmi loupežníků* (1906) symbolizuje v romantickém příběhu lásky a zrady, vzpoury a její tragiky básníkův ideál prudkého, volného života, a v neurčitých obrysech baladického děje a v lyrické sugesci navozuje představy tragického zápasu člověka o svobodu a trvalého rozporu touhy a skutečnosti. Nad sobecké pojetí sebeuskutečnění jedince klade otázku viny a trestu. Děje i postavy jsou jen obrysově naznačeny, ve skladbě dominuje živel lyrický a emocionálně umocňuje příběh, který je také kompozičně rozložen v menší, lyricky laděné a formově uzavřené celky. *Giuseppe Moro* (1911) znovu epicky rozvádí motiv dobovatelských hrdinských činů a tragické viny, která provází výpravu za slávou, i motiv nadosobního poselství, které musí osamocený poutník donést do své domoviny. I zde je příběh symbolický a myšlenka velkého nadosobního úkolu, jehož tíha překračuje lidské síly, zůstává v podobě tajemného, neurčitého náznaku. Proti těmto skladbám je *Zápas Jiřího Macků* (1916) zakotven ve všední realitě. Je to příběh stárnoucího sedláka, který chce vzdorovat smrti, ubránit statek pro svůj rod, a proto k sobě sobecky připoutá mladou ženu. V jejím utrpení však poznává svou vinu. Pro všechny tyto skladby je společné tragické pojetí zápasu člověka s vlastní slabostí nebo s osudovou silou. Všechny skladby — byť v různé míře — jsou prostoupeny živlem lyrickým, který také přispívá k navození symbolického významu příběhu. Tyto opakující se romantické motivy velké touhy a marného zápasu, heroické vzpoury a smíření s tragikou osudu spojují Dykovu poezii s jeho tvorbou dramatickou (*Zmoudření dona Quijota*) a prozaickou (*Krysař*) a vyznačují základní problematiku Dykovy tvůrčí i lidské osobnosti.

## LYRIKA NEJPROSTŠÍCH HODNOT ŽIVOTA

V době, kdy se ukázaly anarchistické revoluční naděje jako iluze, básníci začali hledat hodnoty života v bezprostředním styku s přírodou, v smyslovém prožitku, v pozemské realitě. Není náhodné, že se v tom shoduje Neumann se Šrámkem, že se postoj vzpoury a negace i u Tomana a Gellnera proměňuje v oddané vyznávání životního kladu a v soulad člověka s přírodou. Nejvroucnější lyrický výraz tohoto harmonického splynutí člověka s přirozenými zákony země přinesla nová tvorba FRÁNI ŠRÁMKA, jeho *Splav* (1916, 2. rozšíř. vyd. 1922). Je to poezie rozezpívaných smyslů, erotického okouzlení, pudových tužeb, které se sublimují v romantické představy a milostné sny. Básníková fantazie utíká z nečistého a hlučného města do přírodního světa, vcítuje se do niterných procesů dospívání, vytváří a šíří atmosféru důvěry, radostné odevzdanosti, lásky. Zachycuje svými zcitlivělými smysly i melancholický smutek, který provází touhu a opojení. Vyznívá však radostně. Bezprostřední výraz subjektivní emocionality uvolňuje stavbu básně, oprostuje slovní výraz i větnou stavbu a zvýrazňuje melodičnost verše. Radostný akord života, který zněl v Šrámkově lyrické písni, přijala a ocenila mladá generace za války i po ní.

NEUMANNHOVA *Knihla lesů, vod a strání* (1914) byla výsledkem hlubší proměny autorova vztahu k životu a programového přimknutí k přírodě. Proti zcela spontánnímu, smyslovému a citovému Šrámkovu Splavu má výraznější prvky intelektuální. Není jen poezií smyslového vnímání přírody nebo splývání s ní, je poezií básníkovra sebepoznání a názorového zrání. Je to návrat intelektuála k přírodě, nalezení duševní rovnováhy a harmonie mezi pudovou, smyslovou a intelektuální stránkou lidské bytosti. Proto je bezprostřední smyslový



prožitek přírodního dění a přírodní krásy provázen a někdy přímo prostoupen úvahou nad vztahy člověka k přírodě a k městské civilizaci, nad otázkami jeho svobodného bytí. Znějí tu tóny životní plnosti a přímo smyslového opojení, tóny hymnické, vzrušené apostrofy „ve jménu života i radosti i krásy“, a jindy zase tóny klidného štěstí, harmonické vyrovnanosti, někdy i melancholického zamyšlení. Rytmická stavba veršová je sice bohatě odstíněna, podobně jako náladové zbarvení básní a slovní výraz, většinou však převládá pravidelná stavba veršová a strofická, logicky rozvíjená myšlenka s ideovou pointou, přirozená stavba vět a lexikální materiál plný konkrét a blízký hovorové řeči. Také básnické pojmenování je vzdáleno dřívější stylizovanosti, exkluzivitě a dekorativnosti. V tom je Neumannova kniha důsledným oproštěním od symbolistické a dekadentní poetiky a prvním významným krokem k civilismu, jehož programové rozvinutí představuje jeho další sbírka *Nové zpěvy*.

Šrámkův *Splav* a Neumannova *Kniha lesů*, *vod* a *strání* dovršují odklon české poezie od symbolistického vizionářství, zahájený už Neumannovou *Strání chudých lásek*. V souvislosti s erotickým a smyslovým obrozením a sblížením s přírodou, které daly vznik *Knize lesů*, *vod* a *strání*, vznikaly v letech 1910–1914 verše, které měly podle Neumannova záměru vytvořit knihu s názvem *Prosté kytice*, ale vyšly teprve v roce 1918 ve sbírce nazvané *Horký van a jiné básně*. Ještě předtím však vydal básník *Bohyně, světice, ženy* (1915), které mají rovněž erotickou tematiku, ale jsou jiného žánru: jsou epické. Zájem o hlubší poznání sexuality, ženina postavení ve společnosti, historické a sociální podmíněnosti a proměny milostných vztahů, který se projevil už v anarchistických počátcích Neumannovy publicistiky, vedl básníka k pokusu o napsání jakýchsi zlomků epopoje člověka v zrcadle erotických vztahů a ženských osudů. Tento objektivizační směr byl podporován i situací básníka, který se chtěl vymanit z přílišné subjektivity symbolismu a dekadence. Autor sám posuzoval výsledek své práce velmi střízlivě jako „malé nejasné torzo“, jako „přechodní věc v přechodní době“. Horkým vanem se vrátil znovu k subjektivně prožívané erotice a se spontánní otevřeností vyslovil smyslové okouzlení a opojení tělesnou láskou. V cyklu *Třešňový sníh* (z roku 1911, knižně publikovaný však až později v *Knize erotiky*) je milostná tematika stylizována v duchu křehké japonské lyriky a kresby v tvar harmonicky vyvážený, v lehké, vzdušné náčrtě s jednoduchými liniemi. Japonský styl, v té době módní, odpovídal secesní kresbě, k níž měl Neumann bezprostřední a dokonce tvůrčí vztah.

I jiní básníci šli tímto směrem. JIŘÍ MAHEN (1882–1939) přesunul svou poezii z tematiky společenské, revoluční k tematice intimní, milostné (*Balady*, 1908), ovšem ponechával i této své intimní citové zповědi bolestné napětí složité duše moderního intelektuála, její skepse i jejích exaltací. V Mahenových *Baladách* šlo o lyrický žánr francouzské balady villonské a v souvislosti s jejím pevným stavebním řádem lze připomenout dobovou secesní zálibu ve stylizovaném tvaru.

Citovou prostotu, bezelstnou upřímnost, radostný i odpovědný poměr k světu, k lidem, k rodné zemi přinesla do české poezie v jinošské podobě sbírka PETRA KŘÍČKY (1884–1949) *Šípkový keř* (1916). Vyznačovala se přirozeným a důvěrným vztahem k rodnému kraji Českomoravské vysočiny a k věcem všedního dne, měla i přirozený a zdravý smysl morální a hluboký fond citový. Básník v ní ukazoval pokornou lásku k zemi i lidem, úsměvnost, která nevylučovala vážné zamyšlení a účastenství s tragickým osudem lidu za války. Toto hluboké lidské vcítění charakterizuje především slavná báseň jeho první sbírky *Medynia Glogowska*, vedle Šrámkových veršů z fronty nejpůsobivější lyrický výraz frontových zážitků českého člověka z první světové války.

Vášnivý prožitek života a něžný cit pro krásu přírody charakterizoval básníka JAKUBA DEMLA (1878–1961); projevil se především v básních v próze *Moji přátelé* (1913), zasvěcených květinám, tvoří však základ ostatního díla Demlova i tam, kde se k těmto radostným a s básnickou naivitou vysloveným citům druží prožitek smrti a nicoty, v prózách *Hrad smrti* (1912), *Tanec smrti* (1914) a v básních v próze *Miriam* (1916). Toto dualistické vidění světa odpovídá katolickému názoru Demlovu; ten dává podobu i Demlově bojovné polemičnosti, v níž františkánskou pokoru střídá hněvivá nenávisť, svárliivost a egocentrická pýcha.



Tyto vlastnosti se promítaly do Demlových sborníků *Šlěpěje* (26 svazků z let 1917–1941), do nichž ukládal svou básnickou tvorbu, své glosy k politickému a kulturnímu životu i svou korespondenci.

Lidová prostota, programový básnický primitivismus s rysy venkovanství vyznačují svéráznost poezie JOSEFA HOLÉHO (1874–1928), ale rovněž silně se v ní uplatňují znaky osamocení buřičství a hořké skepse, které ho spojují s přítelem Viktorem Dykem. Holý se pokoušel jít po vlastních cestách v náročné básnické skladbě o vnitřním rozvratu a životním ztroskotání venkovského inteligenta *Vašíček Nejlů* (2 sv., 1899, 1901). V poezii sbírek *Památník a Skokády* (1897, nové vyd. 1908 s názvem *Skokády*), *Satyry* (1903), *Elegie* (1903), *Adamovské lesy* (1905), *Mračna* (1908) ad. spojoval svá citová vyznání i svůj sociální zájem se snahou o přirozenost, bezprostřednost a lidovost výrazu.

Podobnou tendenci k lidové prostotě a k bezprostřednosti lze sledovat i u KARLA HORKÉHO (1879–1965), ale hodnotu jeho díla básnického a dramatického ovlivnil improvizací chvat a sentimentální nebo polemický sklon publicisty. Svou kritičností, nejednou satiricky ostřenou, Horký podnětně zasahoval do veřejného života. K básnickému dílu anarchistické generace se připojují *Paličovy sloky* (1905), doprovázené Gellnerovými kresbami.

## POEZIE PŘEDVÁLEČNÉ MODERNY

Nové podněty dalo české poezii předválečné úsilí o moderní umění, jež se představilo veřejnosti *Almanachem na rok 1914*. Mělo dvě tvůrčí individuality v oblasti básnické tvorby i teoretického programu: Otakara Theera a Stanislava K. Neumanna. Byli protipóly svými světovými názory i svým vztahem k demokratickým i civilistickým tendencím nového umění. Přesto je spojují některé principy, jež přinášely strukturální proměny poezie, především její rytmické výstavby.

OTAKARA THEERA (1880–1917) charakterizují pevná vůle, kázeň podřizující se službě nadosobnímu ideálu a dostupující někdy až k askezi, touha po činu a zápasu. Když začínal publikovat (pod pseudonymem Otto Gulon vydal verše a prózy *Háje, kde se tančí*, 1897), vyznával hédonické pojetí lásky a ženy. Individualistickým a aristokratickým gestem provázený postoj pronikl programově — jak už naznačuje titul — do knihy *Výpravy k Já* (1900). Zde se už také plně projevil intelekt jako hlavní tvůrčí síla Theerovy osobnosti. Analytický ironický rozum zatlačuje cit do pozadí. Jeho partnerem i protivníkem je smyslovost, lačná v erotice, ale posléze vždy ústící ve smutek z deziluze. Při citové vyprahlosti sráží se pak tento dvojitý svět chladného rozumu a horkých smyslů v rozporech, jež jsou filozoficky formulovatelné jako dualismus hmoty a ducha. Theer v tomto sváru nakonec idealisticky vyznává sílu ducha, hrdě povzneseného nad nízké formy životní vůle, jež směřují jen k požitku, ducha schopného unést břímě samoty a odříkání a splývajícího s bohem, který mu znamená absolutno věčné duchovní tvořivosti. V knize *Úzkosti a naděje* (1911) se stále prostupují racionalismus, který je zdrojem niterného dramatu, a smyslová obraznost, která vytváří obrazy plné bouřlivého vzruchu a dramatického napětí.

Stále víc se uplatňují v Theerově básnickém světě iracionální živly. Velký podnět mu dává filozofie Henri Bergsona, jeho důraz na životní dynamismus, na životní energii a na intuici jako na pravdivější způsob poznání, než jaké může dát intelekt. Theer se přiklání k vitalismu, k prosté životní realitě. Těmito rysy se sblížoval se snahami mladé generace o nové moderní umění. Stal se jejím teoretickým mluvčím (úvod k večeru mladé poezie v březnu 1913, stať *Dvě generace*; účast na *Almanachu na rok 1914*). Nejcenějším a nejosobitějším přínosem Theerovým pro novou poezii byla jeho teoretická obhajoba volného verše. Nejprve prolomil přísný útvar alexandrinu volnějším použitím cézury, pak mu dodal pružnosti zavedením další libovolně kladené cézury, konečně se však rozešel s pravidelnou metrikou vůbec a zavrhl pravidelný počet stop ve verši. Verš členil podle vnitřní potřeby, podle myšlenkových úseků. Základní stavební jednotkou mu byl celý verš.



Na víceslabičné slovo se díval jako na jedinou stopu, vedlejší přízvuky nerespektoval. Volným veršem se Theer sblížoval se St. K. Neumannem a s novou generací, které byl blízký také tím, že viděl vývoj moderní poezie na cestě od záporu ke kladu, od dekadentní mdloby k energii, od náladového impresionismu k vyjádření dynamické podstaty světa. Byl s mladými zajedno i v odporu k symbolismu a k statické poezii dekadentních básníků z okruhu Moderní revue. Ale přece jen se výrazně od nich odlišoval svým kultem heroismu, titanismem, metafyzickým absolutismem, důrazem na niternost (proti jejich objektivismu), tragismem (proti jejich optimismu).

V básnické sbírce *Všemu navzdory* (1916) vyhranil se básníkův profil novými rysy radikálního nacionalismu, aktivním vlastenectvím v letech války, romantickým titanismem. Některé básně, jako například *Mé Čechy*, se staly výrazem jeho důvěrného sžití s rodnou zemí. Básníková obraznost tu znova prokázala plnou smyslovost a konkrétnost.

Z básníků Almanachu na rok 1914 byl Theerovi poměrně nejbliže OTOKAR FISCHER svým dualistickým zvýrazňováním příkrého protikladu ducha a hmoty. Fischerova lyrická tvorba tohoto období má znaky stálých niterných rozporů a úsilí o jejich překonání a zharmonizování. Ve sbírkách *Království světa* (1911), *Ozářené okna* (1915), *Hořící keř* (1918) převládá typ reflexivní lyriky. Tehdy uplatňovaný volný verš Fischer později nahradil klasickými útvary veršovými. Překladatelské mistrovství Fischerovo se uplatnilo v této době vedle překladů z Kleista na básnický zabarveném filozofickém textu Nietzschova díla *Tak pravil Zarathustra* (1914).

K Theerovu pólu uvnitř skupiny Almanachu se přikláněl JAN Z WOJKOWICZ (1880–1944) ve své meditativní kultivované lyrice (*Poezie*, 1900, *Meditace*, 1906, *Sny a touhy*, 1914, *Bolesti života*, 1915, *Tmy a světla*, 1918), která zůstala poznamenána svým původem z dekadentního okruhu Moderní revue.

Poezie RICHARDA WEINERA (1884–1937), pařížského dopisovatele Lidových novin, začínala v impresionistické lyrice, jež zachytila ovzduší Paříže a vyjádřila jemnou senzibilitu básníka a jeho pokornou lásku k věcem (*Pták*, 1913, *Usměvavé odřikání*, 1914, *Rozcestí*, 1918). Postupně se stala výrazem vnitřních rozporů a pocitů odcizení. Jako básník se v Almanachu na rok 1914 představil i KAREL ČAPEK (1890–1938), jak doložily jeho posmrtně vydané *Vzrušené tance* (1946), avšak vynikající básnické kvality slova a verše uplatnil především v překladech z moderní francouzské poezie, které měly neobyčejný význam pro vývoj české poezie po první světové válce.

Tvůrčím iniciátorem předválečné civilistické moderny byl STANISLAV K. NEUMANN. Ve své básnické tvorbě nejpodnětněji i nejuspěšněji realizoval program moderního umění, spjatého s realitou technické civilizace, jež by novým výrazem i novou formou odpovídalo dynamickému rytmu 20. století. Neumannovy *Nové zpěvy* vyšly sice knižně až v roce 1918, ale svým vznikem jsou spojeny už s lety 1911–1914.

Tematické novátorství *Nových zpěvů* přineslo do české poezie svět technické civilizace, vynálezů, strojů, moderních komunikačních prostředků (*Zpěvy drátů*, *Zpěvy z lomozu*). Vznikla poezie slavící tvořivou práci člověka na této zemi, dílo jeho rukou a jeho intelektu. Nové zpěvy jsou nadšenou apostrofou rozmachu lidské vynalézavosti a energie. Mají mnohomluvný patos a hromaděním obrazů a obsáhlou enumerací usilují vyjádřit úchvatné rozlohy skutečnosti. Spojení poezie s věcmi všedního dne proměňuje nejen její téma, nýbrž i slovník. Do lyriky vstupují nová slova z oblasti techniky, občanského života i z hovorového jazyka. Ruší se dosavadní rozdíl mezi vznešeným a všedním, mezi poetickým a nepoetickým. Vzniká nová estetika civilismu. Poezie se zpředměťuje, chce vyjádřit krásu a účelnost věcí, dynamiku světa, nikoli subjektivní nálady, city a osudy. Básnický svět *Nových zpěvů* neobsahuje však jen techniku a civilizaci, nýbrž zahrnuje také přírodu, někdy jako kontrast k městskému lomozu, jako harmonický svět, v němž člověk nachází svou ztracenou přirozenost a věčný řád života (například báseň *Selka*). V některých básních se tento svět přírody a svět strojové civilizace prostupují. V básni *Dub*, která byla otištěna už v Almanachu na rok 1914, rozvíjí Neumann novou tvůrčí metodu, jež zobrazuje skutečnost z mnoha stran, z mnoha pohledů a přitom simultánně, a nikoli jako statický jev, nýbrž jako děj, jako dynamický proces růstu, nekonečného životního proudu. Bergsonovské pojetí dyna-



mického životního principu dalo podněty básnickově fantazii, aby viděla svět jako dění, jako střetnutí protichůdných sil, aby se opojila jeho mnohotvárností, aby se odvážila nových metafor. Bohatému a dynamickému proudu obrazů překážela pravidelná forma veršová a pevný rytmický řád. Proto Neumann užívá volného verše, někdy ještě s pravidelnou stavbou strofickou, někdy s nepravidelným rozčleněním. Bohatě rozvinutá je stavba větná, kumulující často paralelní větné celky jako prostředek k mnohonásobnému vyjádření základního tématu.

Dynamický princip uplatnil St. K. Neumann i v oddílu *Zpěvů z ticha*, který uvádí motivy přírodního a venkovského života a subjektivní prožitky a zamyšlení. I tam vnáší básnickovy metafory napětí a pohyb a spojují tento zdánlivě klidný a tichý svět s bouřlivým světem moderní civilizace. Neumannův civilismus se vyhýbá nebezpečí jednostranného obdivu k strojové technické civilizaci, i když mu byl jeho protivníky nejednou vytýkán; neztrácel ze zřetele ideál všestranně rozvinuté lidské osobnosti. Demokratismus Neumannův, který se dostal do polemického konfliktu s Theerovým aristokratickým gestem (báseň *Jarní neděle v restauraci*), byl blízký mladé generaci stejně jako avantgardní duch Nových zpěvů, které změnily strukturu české poezie (volný verš, volný proud obrazů a představ).

Na vitalistickou a civilizační notu navazuje JOSEF HORA (1891–1945) ve své knižní prvotině *Básně* (1915), současně se však snaží překonat jak úzkou noetickou základnu vitalismu, tak tendence k jednostranné objektivaci, a vytvořit poetiku, v níž jsou subjektivní i objektivní složka v rovnováze.

## OBNOVENÉ VĚDOMÍ NÁRODNÍ

Na počátku druhého desetiletí nového století začíná na básníky působit jako inspirační síla vědomí osudové sounáležitosti s národním celkem, vědomí domova a historické kontinuity národního života. Politický zápas národa o samostatnost, o svobodu, vstupoval do nové fáze, která se stala kritickou v letech světové války 1914–1918. Tento silný společenský podnět se projevil v české poezii ve všech jejích generačních vrstvách. ANTONÍN SOVA, v jehož tvorbě postupně sílily motivy vlasteneckých tradic, historické vědomí a toužebné představy lepší budoucnosti (*Zápasy a osudy, Žně*), píše za války *Zpěvy domova* (1918). Uplatňuje přitom jak typ poezie zobrazující realitu v její konkrétní historické podobě, tak typ vyjadřující fantazijní vidiny symbolického významu (například báseň *Zpěv domova*).

Se Sovou se setkává básník, který v protikladu k symbolistické poezii devadesátých let spoluvytvářel novou poetiku nejmladší předválečné moderny, OTAKAR THEER. Jeho báseň *Mé Čechy*, obdobně jako Sovův *Zpěv domova*, je lyrickou vizí rodné země. Je však o patrný rozdíl předmětnější. Ke srovnání nabízí se na tomto společném tematickém základě i stejnojmenná báseň *Mé Čechy* ANTONÍNA MACKA (1872–1923), tedy básníka opět jiného typu, než byli Sova a Theer. Antonín Macek spojoval svou literární tvorbu (stejně jako činnost publicistickou a redaktorskou) s dělnickým hnutím a jeho poezie měla cílevědomé společenské poslání. Jako výraz vzrušeného vlasteneckého citu uplatnil hymnický sloh, jehož užíval ve svých verších reflexivní lyriky (*Mému dítěti*, 1909; *Kniha o ráji*, 1913). Verš a jazyk Mackův ukazují k starší poetice lumírovské, vizionářský patos některých jeho básní a motivy revolučních Prvních májů připomínají utopickou sociální symboliku let devadesátých. Biblické prvky odlišují Macka od vrstevnické generace, která už mluvila jiným, zcivilnělým a zkonkrétněným jazykem. Naproti tomu sblížovala básníka s touto generací satirická tvorba uveřejňovaná v časopisech.

U dvou básníků generace buřičů měla inspirace domova a národních tradic hlubší zdroj a neznamenala pouhou tematickou změnu vyvolanou válečnou situací. U Viktora Dyka byla důsledkem dovršujícího se přechodu od postoje negujícího skeptika a kritika na stanovisko heroické aktivity a víry v duchovní poslání národa.



U Karla Tomana byla příznakem nalezené vnitřní rovnováhy a bezpečného zakotvení v odvěkém řádu přírody, v lidové moudrosti a v kolektivnosti národního osudu.

VIKTOR DYK je v knize *Lehké a těžké kroky* (1915), která obsahovala verše z let 1909–1915 a stala se první částí jeho válečné tetralogie, stále básníkem, který pozoruje, soudí a odmítá. Dívá se na jevy současného národního života, chladně analyzuje národní charakter. Podobně jako v Satirách a sarkasmech a v Pohádkách z naší vesnice je tu Dyk básníkem politickým. Ale jeho vidění národního života se neomezuje na konkrétní jevy denní politické praxe, má hlubší psychologické, etické a filozofické dimenze, zřetelnější aspekt historický i obecně lidský. Účast básníka lidského subjektu je v této poezii velmi výrazná, činí z ní zároveň lyrickou zpověď a dává jí lyrické kvality. Právě v první knize válečných veršů Dyk znovu formuluje svůj vztah k lidu i funkci básníka jako toho, kdo nepopřává druhým klidu, budí je z pohodlné otupělosti, odmítá nízkost a volá do boje.

O druhé sbírce veršů z války nazvané *Anebo* (1918) sám autor napsal: „Byly-li Lehké a těžké kroky knihou nadějí, kniha *Anebo* už svým názvem znamená spor víry a hořkosti, lásky a vzteku. Také *Anebo* je dokument dobový, místy až deník, zachycující rmut i pohodu těžkých chvil. Silněji však než v *Lehkých a těžkých krocích* je dán výraz bezmocnému vzteku a hanbě prvních válečných dob a sneseny tam kruté obžaloby jiných a neméně kruté sebeobžaloby.“ Zvlášť výrazná je tato kritická analýza morální slabosti a sobeckého pojetí života v cyklu *Promenády Diogenovy* (z let 1914–1915). Zde se uplatnilo Dykovo umění objektivní kresby lidských a společenských typů, umění typizující a satiricky útočné zkratky. V oddílu *Anebo* dochází k obratu, který je naznačen verši „Já byl jsem smutný,/ smutný nechci být...“. Dyk překonává pocit hořkosti, rozhoduje své vnitřní dilema mezi negací a kladem, mezi vyčítavou kritikou a vírou, ve prospěch důvěry ve velikost národa, v jeho poslání, v jeho schopnost být velkým. Chce svými verši „potěšit smutné, vzpřimit slabé. / A promluvit za němé“. Proces tohoto postupného odosobnění, tohoto splynutí s národním celkem, dostupuje až národního mesianismu (*To je ta vyvolená země*).

Třetí kniha *Okno* (1921) vyslovila básníkovu bojovou odhodlanost, která dozrála ve vězení pražského policejního ředitelství a v posádkovém vězení vídeňském v roce 1916. Naděje už vyjasnila pohled do budoucna a verše zdvíhá nový patos, patos víry ve vítězství. Emocionálně působivá je sama myšlenka vyslovující naději národa, posvěcenou odkazem celých generací a padlých hrdinů. Dykovy verše jí vtiskují vzrušující rytmičtý chod, básníkovu naléhavé slovo dává jí patetický přízvuk, ožívuje ji dramatické napětí prudkých kontrastů, lyrických náznaků a zámlk, prudce ji osvětluje pointa básně. Například monumentální patos básně *Země mluví*, která vyslovuje myšlenku osudového sepětí jednotlivce s rodnou zemí, postulát věrnosti a heroické oběti, by nebyl tak účinný, kdyby se Dykovi nepodařilo koncentrovat význam do výrazné symbolické zkratky posledního dvouverší:

Opustíš-li mne — nezahynu.

Opustíš-li mne — zahyneš.

Ani z poslední knihy válečné tetralogie s názvem *Poslední rok* (1922), která už vzrušeně komentovala i příchod vítězství, nevymizelo napětí velkého zápasu a velkého morálního závazku. Ani ve chvíli slaveného vítězství nepřestává básník myslet na budoucnost, na zápas, který teprve nastává, a znovu burcuje svědomí národa. Básník romantické touhy, básník, který se nikdy neuspokojí skutečností, ale klade si nejnáročnější, absolutní cíle, začíná znova svůj zápas o čest a velikost.

V symbolickém obrazu rodného venkova a obrody života v přírodě vyjádřil svou úzkost, bolest a víru válečných let KAREL TOMAN. Jeho *Měsíce* (1918) ukazují maximální soustředěnost a promyšlenost celé koncepce i kompozice sbírky, přesnou funkčnost každého obrazu i každého slova. Toman spojuje konkrétní, smyslový obraz přírody v jejích čtyřech ročních proměnách s aktuálním významem společenským. Symbolický význam umocňuje lyrickou působivost obrazů přírodního a lidového bytí a nejednou se otevřeně projeví v zá-



věrečné sentenci. Sám metaforický půdorys i charakter básně navozuje mnohovýznamovost. Básník vytváří mýtus o životě, o věčném koloběhu přírody, o člověku. Ožívá tu tradice nerudovská a sládkovská, avšak v lyrice se složitější významovou výstavbou, s volnější stavbou veršovou a s bohatší obrazotvorností. Měsícům předcházely *Verše rodinné a jiné* (1918), které vyladily básníkův svět do jasu a harmonie, zvláště v motivech rodinných radostí. Avšak ani tu nezůstává lyrika Tomanova jen v intimních polohách, ale rezonuje se vzrušenou dobou a v parabolách s přírodními motivy (*I dechlo jaro v srdce mé, Radostný podzim*) vyslovuje kolektivní naději. Tomanova lyrika vyjadřuje bohatý dynamický děj myšlenkový a citový uměřenou, stavebně pevnou formou, jejímž prázkladem byla lyrická píseň.

Vývojový pohyb, který vedl českou poezii od anarchistické revolty k ocenění kladů života a darů země a který pak znovu přivedl básníky ke společenství s lidem, lze sledovat i v básnickém díle JIRÍHO MAHENA. V jeho počátcích byly symbolické nápovědi žízňivé touhy po životě, po svobodě, po odvážném rouhačském činu. Vzrušená zpověď mladého buřiče mísila lásku s nenávisť. Mahenovy *Plamínky* (1907) nesou stopy revolučního roku 1905. *Balady* (1908) potom odvedly Mahenovu poezii z této revoluční společenské fronty do niterného citového života jedince a prověřily kultivovanost výrazových prostředků básnickových na ustálené, rafinovaně virtuózní formě. Na lyrických knihách z válečných let *Duha* (1916) a *Tiché srdce* (1917) je cítit tíhu doby. Avšak i tu Mahenova nezdolná energie a jeho čínorodý neklid i touha po heroickém osudu, byt měl tragickou perspektivu, zdvihá tuto poezii z polohy smutku, skepse a chaosu a dává jí znovu dramatické napětí.

# PRÓZA

Na počátku století představuje česká próza poměrně bohatou souhru různých uměleckých tendencí, generačních vrstev a žánrových variant. Je proto nesnadné zkoumat její profil jen po jedné linii. Nové prvky literárního vývoje najdeme především u generace, která se obracela k životu a k jeho mladým, revolučním silám a která vyznávala svobodu člověka-individua. Avšak současně se uplatňovaly, a to se značným čtenářským ohlasem, tvůrčí snahy představující kontinuitu s realistickou prózou z konce století a uchovávající demokratické a národně buditecké tradice. A tak vedle nových tendencí k subjektivizaci a lyrizaci vyprávění, k impresionistickému slohu, k citlivé dušezpytné analýze, žije dál typ široce založené a neosobně vyprávěné románové kroniky a kritických obrazů společenského života. Tradiční český typ venkovského románu ožívuje jednak uplatnění individuální psychologie, jednak zobrazení výraznějších sociálních konfliktů a rozpadu starého řádu vesnice.

## KONTINUITA REALISTICKÉ PRÓZY

V novém století pokračuje tvorba klasiků české vesnické realistické prózy, především tvorba K. V. Raise, A. Staška, bratří Mrštíků, J. Holečka aj., kteří právě ve venkovském lidu spatřovali základ národního bytí.

Prózy KARLA VÁCLAVA RAISE (1859–1926) mají na počátku století většinou podobu povídek — *Paničkou* (1900), *Na lepším* (1901), *Sírotek* (1903), *Stehle* (1905), *Káča a jiné obrázky* (1906) — a charakterizuje je kritický pohled na morální krizi venkova, vyvolanou sociálními podmínkami. V románovém žánru přecházejí ostatní uvedení autoři k velkým cyklickým skladbám a rozsáhlým kronikám. Už samo rozšíření kompozičního plánu naznačuje, že se tito autoři snaží vystihnout složitý celek společenského prostředí a pohyb vyvolaný stupňující se dynamikou sociálních rozporů.

ANTAL STAŠEK (1843–1931) spojuje v trojdílném románovém cyklu *V temných vírech* (1900) příběh snilka, který chce zasvětit život idejím spravedlivosti a svobody, ale který i ve své politické aktivitě i ve svém soukromém životě ztroskotává, s obrazem sociálního kvasu industrializovaného kraje. Využívá přitom důkladného popisu a dramaticky stupňované dějovosti. Do vzrušujících obrazů krvavého potlačení stávkového boje průmyslového proletariátu promítl tradovanou rodinnou zkušenost ze svárovské stávky na Semilsku. Rovněž v dalších románech (*Na rozhraní*, 1908; *Přelud*, 1918; *Bohatství*, 1918) sleduje Stašek na široké epické ploše sociální pohyb vyvolaný rozmachem kapitalismu a dělnickým hnutím.

Nejen tematicky, ale i názorově a v celé koncepci národního charakteru a národní etiky i politiky vycházel z venkovského lidu JOSEF HOLEČEK (1853–1929). Právě na počátku století začal svůj monumentální deseti-svazkový románový cyklus *Naši*. V roce 1898 a 1901 vydal první díl s názvem *Jak u nás lidé žijou a umírají* — *Léto*, v druhém vydání z roku 1910 s titulem *Jak u nás žijou a umírají* — *Frantík a Bartoň*. Další díly, které vyšly do světové války, měly názvy *Bartoň* (1902), *Výprava* (1904), *Boubín* (1906), *Adamova svatba*



(1907), *Rok smrti* (1908), *Vojna* (1909); s obrazem jihočeského venkova a jihočeského typu selského přinesly i autorovu osobitou filozofii, připomínající v mnohém myslitelské, mravně reformátorské dílo L. N. Tolstého. Chtěly být příspěvkem k problému pokračujícího rozkladu starého mravního řádu vesnice pod tlakem hospodářského vývoje. Svě nejcennější stránky má Holečkův rozsáhlý, kronikářsky komponovaný cyklus v hluboké povahokresbě přemýšlivého jihočeského sedláka a v básnickém líčení dětského světa a přírody (zejména v prvním svazku v části Frantík a Bartoň). Holečkův ideál křesťanského humanismu idealizoval dávné patriarchální vztahy, avšak jeho dílo přispívalo k myslitelskému prohloubení naší prózy, k jejímu širšímu epickému dechu a k rozmnožení básnických kvalit vypravěčských.

Bratři MRŠTÍKOVÉ, ALOIS (1861–1925) a VILÉM (1863–1912), vytvořili v prvních letech nového století devítidílnou románovou kroniku moravské vesnice, komponovanou do cyklu měnících se ročních sezon — *Rok na vsi* (1903–1904). Cílem kompozičního rozdrobení v jednotlivé povahokresebné detaily, v paralelní příběhy a děje bylo zobrazení vesnického kolektivu, celku bohatě sociálně i individuálně rozvrstveného, v němž se prolínají různé ekonomické a etické vztahy. Třebaže tento rozložitý kronikářský obraz vesnice byl po mnoha stránkách kritický, podával ideál mravního zdraví a pevného společenského řádu. Autoři jím vyslovovali své přesvědčení, že vesnice a její tradiční řád, udržovaný náboženstvím a starými zvyky, trvá jako pevný bod v moderním chaotickém světě. Neblahý vliv na život vesničanů autoři přičítali městu. V názorné reprodukci vesnických typů a prostředí a v realistickém vystižení osobitého hovorového projevu lidového je umělecká hodnota díla, na němž má převažující autorský podíl Alois Mrštík.

Z tradice realistické vesnické prózy vyšla, ale zároveň je dál rozvíjela TERÉZA NOVÁKOVÁ (1853–1912). První povídkovou etapu její tvorby završily *Úlomky žuly* (1902); její nová románová tvorba uváděla hrdinu s tradičními rysy lidového typu, který chtěl svůj život žít v souladu s „pravdou“, který toužil po uskutečnění snu o spravedlnosti, o svobodě, o lidském sbratření, a zasvětil těmto idejím celý svůj život. Právě tímto myšlením v mravních a kolektivních kategoriích se hrdina Terezy Novákové liší od vzpurného jedince, jehož vytvořil individualismus moderny devadesátých let. Tím udržovala Nováková kontinuitu s českou prózou 19. století. Zároveň ji však narušovala tím, že její hrdina nezůstal u starých jistot náboženských, že chtěl změnit starý neuspokojivý a nespravedlivý řád společenský a orientoval se na nové myšlenky, jež přinášelo dělnické hnutí.

Nováková věnovala ve svých románech dost pozornosti vesnickému prostředí, vnějším jevům lidového života, jak se s nimi seznámila podrobným studiem ve východních Čechách za svého pobytu v Litomyšli (1876–1895). Avšak větší důležitost ve výstavbě jejích románů měla psychologická analýza hrdinova charakteru a jeho zápas o pravdu. Společenské vztahy hrdiny berou jeho osudu soukromý ráz a včleňují ho do historického společenského procesu. V románu *Jan Jílek* (čas. 1898, knižně 1904) se titulní postava nevolníka vymaňuje z malého všedního prostředí a jde za velkou ideou. Hrdina románu *Jiří Šmatlán* (čas. 1900, knižně 1906), prostý tkadlec, hledá zprvu životní orientaci pro sebe i pro lid v náboženství, ale nalézá ji v revolučním programu dělnictva. Román *Na Librově gruntě* (čas. 1901, knižně 1907) ukázal na individuálních osudech selského typu proces diferenciací zájmů při uskutečňování demokratických idejí revolučního roku 1848.

V dalším románu Nováková odhalila tragiku cesty jedince za poznáním pravdy, za uskutečněním družných vztahů lidí, za přetvořením světa v lepší. V *Dětech čistého živého* (čas. 1907, knižně 1909) zobrazila náboženskou sektu ve východních Čechách a ukázala, jak těžká je cesta těch, kteří hledají pravdu a lidštější řád, jak se musejí zříkat soukromého blaha, pohodlí i rodinného štěstí, jak se dostávají do rozporu se svým prostředím. Tragické osudy autorčiných postav nejsou bez vztahu k osobní tragice, která postihla Novákovou ztrátou nadaného syna-badatele, a také ne bez souvislosti s dobovou skepsí, jež rozleptávala platnost dosavadních ideálů.

Protiklad mezi světem ideálním a praktickým, mezi snahou o přestavbu společnosti a mezi pokojným užíváním soukromého štěstí, mezi osamoceným jedincem, který se trochu podivínsky liší od průměru, a mezi nehybným společenským prostředím, se objevoval už v předcházejících pracích Novákové. V románu *Drašar*



(čas. 1910, knižně posmrtně 1914) se ukázal výrazněji. Tu je také v moderním duchu hlouběji analyzován jedinec, který se dostane do rozporu mezi životem soukromým a občanským, mezi buditelským posláním kněze a vědce a mezi erotickým štěstím. Nováková neřeší tento rozpor jednoznačným a tradičním zdůrazněním ideálů, ale respektuje realitu, realitu přirozených osobních lidských tužeb. Tím se tento historický román (o českém spisovateli a buditeli J. V. J. Michlovi, rodáku z Poličky) liší od jiráskovského typu a sblízuje se s mladou prózou, jež si položila otázku svobody individua a odhalila svou skepsi nejednu iluzi o hodnotách uznávaných vládnoucí společností. Sledujíc toto hledání pravdy, tento zápas jedince se sebou samým, se společností, toto dramatické napětí mezi realitou a touhou po jejím zlidštění, vyhýbala se Nováková vši sentimentalitě a idealizaci, opírala se o konkrétní zkušenost, nejednou o historická fakta.

Českou prózu na počátku století stále obohacovala pokračující tvorba autorů, kteří se inspirovali svérázností jednotlivých krajových oblastí českých zemí. Zmínili jsme se již o tvorbě Raisově a Staškově, která se vztahovala k Podkrkonoší, o tvorbě Mrštíků, vycházející z Moravy, o tvorbě Holečkově, která je bytostně spjata s jižními Čechami. Do jihočeského kraje a do jeho historické tradice zahleděl se Moravan JAN HERBEN (1857–1936) ve svém *Hostišově* (2 sv., 1907, 1933) a spojil v žánrově různorodý celek obrázky z přírody, úvahy i historické evokace. U šumavské tematiky zůstal ve svých dalších prózách KAREL KLOSTERMANN (1848–1923), ať už šlo o romány (*Kam spějí děti*, 1901; *Světák z Podlesí*, 1905) nebo povídky (například *Ze šumavského Podlesí*, 1908; *Pošumavské rapsódie*, 1908; *Urvané listy*, 1908). Do jihočeského kraje zasadil epicky rozlehlejší román *Mlhy na Blatech* (1909) a ze zkušeností středoškolského učitele vytěžil román *Su-plant* (1913). Zůstával přitom při osvědčené realistické kresbě prostředí a postav.

Výraznější sociálně kritický a demokratický přístup ke skutečnosti ukazoval mladý JINDŘICH ŠIMON BAAR (1869–1925), který je rodovými kořeny, lidovým charakterem svého vlasteneckého a sociálního cítění i látkovými zdroji své tvorby spjat s rodným Chodskem. Díval se na život očima kněze, který je srostlý se svým krajem, s vesnickým lidem a který se pro své svobodomyšlné názory dostává do rozporu s církevní hierarchií. Tento zorný úhel mají zejména jeho povídky i romány o lidských osudech kněží nucených žít v celibátu a o jejich bojích s církevní i světskou vrchností (*Cestou křížovou*, 1900; *Nalezeno na cestě všedního života*, 1901; *Farská panička*, 1906; *Farské historky*, 1908 a 1912; z pozdější doby *Holoubek*, 1921). Tento žánr lze nazvat podle titulu jedné povídkové sbírky „farskými historkami“.

Z bohaté životní zkušenosti, většinou opět z chodských zdrojů, rozvíjí Baar tvorbu črt, realistických povídek a románů s tematikou venkova. S hlubokým lidským soucitem i s přesně odpozorovanými detaily líčí povídka *Pro kravičku* (1905) cestu chudého manželského páru z chodské vesnice do Německa na práci, aby si mohli koupit kravičku — živitelku. K oživení selských tradic vytvořil Baar v románu *Jan Cimbury* (1908) příkladný ideální typ jihočeského sedláka a konzervoval v něm patriarchální způsob myšlení a života. V této tematické linii pokračuje *Poslední rodu Sedmerova* (1908).

V delší povídce *Hanče* (1917, def. necenzurované vydání v roce 1925), z doby roboty a napoleonských válek, podařilo se Baarovi zachytit v jímavém příběhu mladé milenecké dvojice tragiku chudých a nesvobodných, kterým vrchnostenská moc bere lásku i lidskou důstojnost a žene je do smrti v nesmyslných válkách. Příběh má dimenzi historické a lokální reality i obecně platného mýtu o prostém člověku a jeho osudu. Tady také začíná v Baarově tvorbě linie žánru historického, která jde ve stopách Jiráskových románových kronik z obrození a vrcholí v trilogii (*Paní komisarka*, *Osmačtyřicátníci*, *Lúsy*) v letech dvacátých. Baarův vypravěčský styl má svou přirozenou spontánnost a využitím chodského nářečí v dialozích i svérázné jazykové zabarvení. Uplatňuje také umělecky úměrně prvky chodského folklóru.

Krajovou svéráznost a lokální barvu prostředí využili další prozaikové realistického směru. Valaško, jeho hmotnou i duchovní bídu a zaostalost a tvrdost životního zápasu vykreslil METODĚJ JAHN (1865–1942) v řadě povídkových souborů (*Zapadlé úhory*, 1900; *Údolím života*, 1902; *Kruhy na vodách*, 1903; *Tiché světy*, 1905; *Večerní stíny*, 1908 ad.) i v románu *Selský práh* (1913). Moravský venkov zmítaný sociálními rozpory



a náboženským fanatismem, demagogicky rozdmýchaným v davovou psychózu, vylíčila Amálie Vrbová pod pseudonymem JIŘÍ SUMÍN (1863–1936) v románu *Spása* (1908). Proletářské prostředí brněnské periferie s její sociální i národnostní problematikou a morálními krizemi, které zasahují i intimní rodinné soužití, vylíčil s dokumentární popisností JOSEF MERHAUT (1863–1907) v románech *Andělská sonáta* (1900) a *Vranov* (1906). Z mrštikovské tradice krajinomalebně vycházel ve své prvotní povídkové tvorbě KAREL ELGART SOKOL (1874–1929), než se pustil do románového cyklu zahájeného *Přívalem* (1917), obrazem sociálních bouří spojených s procesem zprůměrnění moravského městečka. Regionální prostředí ostravské barvitě vylíčil — zejména s jeho krutými sociálními rozpory, jež narušují i morální a citové vztahy lidí — FRANTIŠEK SOKOL-TŮMA (1855–1925) v řadě románů, například *Na šachtě* (1904), *Pan závodní* (1909). Snaha získat lidového čtenáře zavedla autora k efektnosti, sentimentalitě a křiklavým barvám. Svěrázné židovské prostředí na venkově v českém Polabí dobře odpozoval a se soucitným sociálním zájmem a s humorem vykreslil VOJTĚCH RAKOUS (1862–1935) v povídkách *Vojkovičtí a přesporní* (1910).

V líčení městského prostředí pokračoval i v novém století ve své románově tvorbě MATĚJ ANASTAZIA ŠIMÁČEK (1860–1913) (*Světla minulosti*, 1901; *Lačná srdce*, 1904; *Chci žít!*, 1908; *Maxinkův strýc herec*, 1910). Avšak reality sociálních rozporů a morálních krizí soudobé společnosti se dotýkal jen povrchně a s moralizující, značně konzervativní tendencí. U popisu maloměstského stylu, líčeného se zálibným humorem, zůstala pokračující tvorba IGNÁTA HERRMANNNA (1854–1935), opakující v řadě povídkových souborů jen žánrovou drobnokresbu. Kritičtější k českému životu a zejména k jeho provincialismu, k jeho nízké politické a kulturní úrovni, byl JAN LIER (1852–1917), především v originální parodii maloměstské žurnalistiky, v románu *Píseň míru* (1900). Tyto rysy se objevují i v jeho pokračující tvorbě povídkové (*Pokuta*, 1902; *V područí litery*, 1905).

Historická próza si i na začátku století uchovávala své národně buditelské poslání, neztrácela na popularitě, ani když současná problematika sociální zastíňovala nedořešenou otázku národní. Není bez souvislosti se soudobými vědeckými studiemi a diskusemi o smyslu českých dějin (Masaryk, Goll, Nejedlý). Rozbíhají se v ní však dvě linie: jiráskovská, jež v románových obrazech kolektivního hnutí vyslovuje ideovou koncepci národních dějin, a wintrovská, jež směřuje k objektivní kresbě individuálních povah a osudů na detailním pozadí dobovém.

V žánru historické prózy vrcholí realistická tradice románovými cykly ALOISE JIRÁSKA (1851–1930). V roce 1907 se uzavírá pětidílný román *F. L. Věk* (1. 1890; 2. 1895; 3. 1898; 4. 1901; 5. 1907); paralelně s ním vychází na přelomu století čtyřdílná románová kronika *U nás* (*Úhor*, 1897; *Novina*, 1899; *Osetek*, 1903; *Zeměžluč*, 1904), obdobně zaměřená k širokému obrazu národního obrození, čerpanému tentokrát ze života venkovského lidu autorova rodného kraje. Ve shodě s tím se také akcent buditelského úsilí, jak je Jirásek líčí, přenáší z oblasti vlasteneckého snažení do sféry sociální, k překonání hmotné i názorové zaostalosti lidu.

V letech 1900–1909 vychází třídílné *Bratrstvo* (*Bitva u Lučence*, 1900; *Mária*, 1905; *Žebráci*, 1909), kde Jirásek přidává k pestrým příběhům válečným, k historickému sledování bojů „bratříků“ o Slovensko a k rozkladu husitského hnutí i hlubší pohled do složitějších povah a vášnivých citů. Mezi Jiráskovými historickými pracemi, v nichž převažuje žánr románové kroniky, má *Bratrstvo* zvláštní místo pro svůj sevřený děj, osnovaný kolem ústředního románového příběhu lásky uherské vyzvědačky Márii k husitskému hejtmanu Talafúsovi. Plně se tu uplatnilo Jiráskovo umění vypravěčské, sjednocující v epickém proudu obraz historických dějů s individuálními osudy postav, s popisem prostředí i povahokresbou. K nejsilnějšímu uměleckému i společenskému účinku dovedl Jirásek svou názornou kresbu historického prostředí a živou evokaci osudových chvil národa zbaveného svobody i nejlepších svých členů v románu *Temno* (1915). Jeho základem je rovněž milostný příběh dvojice příslušející k odlišným táborům; příběh sám netvoří tu však dramatickou románovou osu, nýbrž je autorovi spíše východiskem k vystižení dobové morální atmosféry, duchovního útlaku, nesnášenlivosti a fanatismu. Funkci posílit vlastenecké vědomí zesílila u tohoto románu válečná situace.



Naproti tomu prozaická tvorba ZIKMUNDA WINTRA (1846–1912) ukazovala víc zájmu o psychologii, o lidské individuum a jeho osud v dobových historických podmínkách než o osud velkých kolektivních hnutí. Tak tomu bylo zejména v jeho posledních povídkách *Rozina sebranec* (1905), *Bouře a přehánka* (1907, s povídkami *Peklo a Panečnice*), *Krátký jeho svět* (1911), v nichž se dramatický děj oprostil od přemíry historických detailů a zvýraznila se psychologická kresba; v tomto smyslu bylo Wintrové dílo blíže moderním tendencím v soudobé české literatuře. Také v rozsáhlé románové skladbě o osudech profesorů i studentů Karlovy univerzity v době bělohorské *Mistr Kampanus* (1909) má individuální příběh a povahokresba osnovné místo, i když se román zejména v závěru rozbíhá k širokému dramatickému líčení historických událostí (bitva na Bílé hoře, poprava na Staroměstském náměstí), jež rozhodly o osudu národa na celá staletí. Obraz národní tragédie je tu podán především prostřednictvím osobní tragédie titulní postavy: její marný boj proti násilí, jemuž se snaží čelit kompromisy, dovrší nakonec Kampanova sebevraždy.

V tradici historického románu s vlasteneckým posláním pokračovali další spisovatelé, jako například ČENĚK KRAMOLIŠ (1862–1949), soustředěný tematicky i archivním studiem do valašského kraje (*Strážcové hor*, 1905), nebo JOSEF FRANTIŠEK KARAS (1876–1931), pracující s širším, ale též povrchnějším záběrem.

## NATURALISTICKÁ PRÓZA

Naturalismus nevytvořil v české próze ucelený program a neorganizoval žádnou tvůrčí skupinu. Některé podněty přijímal od Emila Zoly VILÉM MRŠTÍK; naturalistické prvky jsou zřetelné u JOSEFA KARLA ŠLEJHARA (1864–1914), rovněž podepsaného pod manifestem České moderny, například tam, kde autor ukazoval na determinaci lidského osudu, na projevy negativních pudů v člověku, na smutné a záporné jevy životní, na hmotnou i mravní bídu. Šlejhar však nevysvětloval člověka jako produkt prostředí ani jen z biologické podmíněnosti, nezůstával také u popisu jevů. Vytvářel si vlastní koncepci člověka, kterou promítl do obrazu lidských povah, viděných často paralelně s osudy zvířat, a nakonec i do obrazu celé společnosti. Jeho názor obsahoval prvky metafyzické, iracionální, a vyjadřoval subjektivní životní zkušenost autorovu. Obraz života, jak jej kreslil Šlejhar ve svých povídkách (*Zátíší*, 1898; *V zášeří krbu*, 1899; *Temno*, 1902; *Od nás*, 1907; *Povídka z výčepu*, 1908; *Předtuchy*, 1909; *Z chmurných obzorů*, 1910 ad.), měl sice hodně realistických detailů, avšak jeho smysl byl už předem určován fatalistickým pojetím osudu lidí i zvířat, autorovým pesimistickým pohledem na svět. Šlejhar nacházel všude jen surovost, bezohlednost, utrpení, umírání a kořen všeho spatřoval ve všemocném principu zla. Přes tyto subjektivní rysy vystihoval Šlejharův pohled hodně pravdy z tvrdé reality života. Vzrušený, neurovaný sloh a bezprostřední slovní výraz, často drsný, nejednou svérázně vytvořený jako neologismus, dodávaly poměrně statickým obrazům Šlejharovým značnou expresivnost.

V románech *Peklo* (1905), *Lípa* (1908), *Vraždění* (čas. od 1899, knižně oba díly 1910) a *Rozvrát* (1911), které vycházely na počátku století, se ještě zřetelněji vyhranila Šlejharova pesimistická životní filozofie. Na rozvratu morálního řádu vesnice, na opakovaných motivech umírání člověka i zvířat, na projevech lidské bezcitnosti dokazoval autor nenapravitelnost zla, které vládne světu, osamocenost člověka. V některých románech (*Lípa*) staví se Šlejhar na stanovisko, jež vidí v starém řádu vesnice ideál, který byl narušen vývojem. V duchu své apriorní koncepce světa příkře rozděluje postavy v nositele dobra nebo zla a svou smutnou zkušenost z manželského rozvratu promítá do postav svých příběhů. Se zaujetím kreslí typ ženy — manželky jako ztělesnění zla, jež ničí muže (například *Rozvrát*). Podrobná psychologická analýza postav i souvislá motivace dějů ustupují do pozadí před naléhavým vyjádřením vlastního názoru na svět. Jeho pesimismus nedává žádné naděje. Pronikání subjektivních prvků do naturalistického obrazu reality a jejich postupné zesilování bylo u Šlejhara zvláště zřetelné a projevovalo se i v jeho slohu.



Determinující vliv prostředí na člověka a jeho osudy zdůraznila ve své tvorbě ANNA MARIA TILSCHOVÁ (1873–1957). Soustředila se na prostředí, které znala nejdůvěrněji od svého dětství: byly to vážené a majetné rodiny patricijské. Tilschová si všímala rozkladného procesu, který se projevoval stále zřetelněji na organismu této společnosti a narušoval morální vztahy lidí i systém dosud platných hodnot. Přestože byla Tilschová s touto sociální vrstvou rodově spjata, zaujímalá k ní jako autorka objektivně kritický postoj. Nebylo to bez vlivu pozitivistické vědy, zejména soudobé sociologie, bez vlivu univerzitního prostředí, které poznala i jako manželka univerzitního profesora, jenž brzy tragicky uzavřel svůj život. Přistupovala k látce se zájmem analyzovat jevy, odkrýt jejich příčiny, tedy poznat objektivní proces společenského vývoje v osudech lidí. Při tomto uměleckém záměru zaujímaly v její tvůrčí metodě významné místo popis prostředí, detailní kresba vnějších jevů, podrobná charakteristika lidských typů, jejich způsobu jednání, myšlení i projevu. Vyloučením subjektivní citové účasti a úsilím o objektivní poznání a zobrazení člověka v jeho vztahu k sociálnímu prostředí se Tilschová sblížovala s naturalismem.

Neznamená to, že z jejího díla vymizel humanistický zřetel k lidským hodnotám a snaha obnovit jejich platnost v životě lidí. Už první románové dílo *Fany* (1915), soustředěné na povahokresebnou studii dívky, osudově připoutané k měšťácké rodině a živořící v jejím stínu, přináší smutný doklad potlačovaného a deformovaného lidského citu. Volně na sebe navazují romány *Stará rodina* (1916) a *Synové* (1918), podávající ve větším rozsahu obraz rozkladu měšťácké rodiny a jejího hmotného i mravního úpadku. Čtyři synové zámožné pražské rodiny se podílejí na tomto rozkladu: jeden svým bezohledným kořistnictvím, druhý rozmařilostí a požitkářstvím, třetí neplodným uměleckým egocentriem, čtvrtý osudovou neschopností překonat prázdnotu, přinést štěstí druhým. Objevují se zde tedy základní otázky smyslu života a vztahu člověka k pozitivním životním hodnotám i k druhým lidem, jak se objevily již v díle R. Svobodové a souběžně v díle B. Benešové; zde jsou ale položeny s hlubší analytickou sondou do lidských charakterů a do společenského prostředí a v širším sociálním a duchovním kontextu doby.

KAREL MATĚJ ČAPEK CHOD (1860–1927) přistupoval k tvorbě svých románů v poměrně pozdním věku, vyzbrojen bohatou životní i novinářskou zkušeností. Vizuální postřeh a představitivost, které si vytříbil jako výtvarný referent, uplatnil i ve své literární tvorbě. Spontánní vypravěčský talent byl doplňován obratností žurnalisty, který svým slovem vypočítavě míří k pobavení nebo k udivení čtenáře. Názor Čapka Choda na svět a člověka má znaky naturalismu: vidí člověka jako tvora bez svobodné vůle, jako bytost, kterou vládnou cizí síly, někdy prostředí rodové, někdy pudová hnutí, zvláště sexus, často náhoda, fatální síla, která člověka přivádí do nečekaných, až absurdních situací a sehrává s ním groteskní hru. Čapek Chod zdůrazňuje determinovanost jedince prostředím, hmotnými silami, biologickými faktory. Své prózy staví na důkladné znalosti a popisu různých prostředí. S velkým zájmem sleduje postavy intelektuálů, které zaskočila groteskní náhoda, smyslná erotika, takže ztrácejí svou převahu i důstojnost a stávají se bezmocnou loutkou tajemné iracionální síly. Záliba v drastických a groteskních scénách patří k osobitým rysům vypravěčské individuality K. M. Čapka Choda.

Po prvních knihách povídek a novel, jež vycházely od devadesátých let a zřetelně navazovaly na tradici realistické žánrové drobnomalby, teprve román *Kašpar Lén mstitel* (1908) představil vyhraněnou vypravěčskou individualitu Čapka Choda. V tragickém příběhu stavebního dělníka mstícího na bohatém měšťáckém podnikateli zkažený život chudého děvčete, jež sám miloval, provedl autor pronikavou povahokresebnou analýzu. Obnažil také sociální podmínky, jež určují spolu s danými povahovými znaky osud člověka. V dalších románech rozšířil podstatně své zorné pole a líčil velkoměstské pražské prostředí ve všech sociálních vrstvách, od vrstvy proletářské až k nejbohatší měšťácké společnosti. Dvojí svět se tu setkává v kontrastech i konfliktech. Čapek Chod sledoval postavy plebejské, které se snaží proniknout talentem nebo zdravou vitalitou do vyšší společenské sféry, ale jsou ironií osudu zaskočeny a sraženy. V románu *Turbína* (1916) je fabulačním středem, v němž se setkává několik individuálních osudů a v němž se opět s výsměšnou tragikomikou



rozuzlují, neúspěšný pokus pražského podnikatele o využití turbínového stroje. Avšak víc než ekonomicko-sociální problematika vývojové proměny kapitalistického podnikání, která je sem takto uvedena, hrají tu roli milostné vášně, rodinné vztahy a povahové sklony. Přitom už zde se pilně uplatňuje Čapkova záliba ve zvláštních povahách a groteskních situacích.

Hrdina románu *Antonín Vondřejc* (2 sv., 1917–1918, část vydána s titulem *In articulo mortis*, 1915), s podtitulem Příběhové básníka, je osudově určen k tomu, aby podlehl hmotné bídě. Román se rozkládá na široce rozvětvené dějové osnově, kde právě epizodní ramena, odbočující od hlavní syžetové linie, mají výrazné vypravěčské kvality. V hospodské společnosti zvané Upanišáda jsou vyprávěny v podobě boccacciovské rámcové novely groteskní příběhy ze života s erotickým tématem a barvitě je vylíčeno prostředí pražské hospodské bohémy. Detailní záznam životní reality i romaneskní záliba v překvapujících bizarních situacích se projeví i v povídkových souborech *Z města i obvodu* (1913) a *Siláci a slaboši* (1916).

V románech Čapka Choda je významné místo přičteno popisu; detaily jsou záměrně zdůrazněny. S tím souvisí i záliba v barvitě slovním vyjádření. Někdy se vypravěčská hravost stává samoučelnou. V české próze Čapek Chod uplatnil některé nové kvality: ironický postoj, grotesknost a zvláštní směs objektivní popisnosti se subjektivní expresivností výrazu i stylu, konečně pak radost ze samotného aktu vyprávění.

## PROBLEMATIKA INDIVIDUA

Z české moderny devadesátých let vycházel vedle naturalistického směru také směr impresionistický. Jedinec, jeho niterný život, jeho senzibilita a citovost stávají se předmětem tvůrčího zájmu. V souvislosti s tím se v próze objevují nové rysy: uplatňuje se subjekt vypravěče, styl se lyrizuje, vyjadřuje básnickými prostředky subjektivní smyslové dojmy, nálady, odstíny citových reakcí.

Tuto cestu předznamenala už na začátku devadesátých let povídka *Analýza* FRANTIŠKA XAVERA ŠALDY, která usilovala impresionistickým, lyrizovaným stylem vyjádřit složité citové stavy moderního intelektuála v ovzduší dobové skepse, dekadentních nálad a rozkladného sebezpozorování. I ostatní básníci České moderny přispěli k subjektivizaci soudobé prózy. Přímou autobiografickou zpovědí jsou dvoudílné *Konfese literáta* (1901) JOSEFA SVATOPLUKA MACHARA, prozrazující hodně z intelektuálního i citového zrání generace z konce století. Subjektivní prvek proniká i do ostatních Macharových próz. ANTONÍN SOVA činí i ze svých povídkových knih (*Výpravy chudých*, 1903) a hlavně z *Ivova románu* (1902) prostředek k sebevyjádření a rovněž přitom využívá autobiografických prvků. Nevyrovnal se sice v příběhu svého hrdiny s muživými problémy své generace, se vztahem jedince k životu a s problémem aktivního zvládnutí vlastního osudu, avšak zachytil nejen rys složité moderní psychy a obohatil jazyk a styl prózy novými prostředky, zejména těmi, jež slouží k sugestivnímu vyjádření niterných stavů člověka. Tradiční cestu epické objektivace volil ve svém románu o úspěšném hospodářském a politickém zápase a vzestupu charakterově silného českého statkáře *Tómy Bojara* (1910) a v novoklasicisticky stavěné novele *Pankrác Budecius kantor* (1916).

Téma rozporu citlivé a snivé duše, která naráží na necitlivou realitu života a je bolestně zraňována prostředím, rozvinula v próze *Růžena Svobodová* (1868–1920). Soustředila se přitom na osud ženy, na tragickou deziluzi touhy po milostném štěstí i po uplatnění v životě. Po prvních románech (*Na písčité půdě*, *Ztroskotáno*) a povídkách volněji fabuluje příběhy svých hrdinek v románech *Zamotaná vlákna* (1899, přepr. s názvem *Přítelkyně*, 1918), *Milenky* (1902), *Zahrada irámská* (1921) a v povídkách *Pěšinkami srdce* (1902), *Plameny a plaménky* (1905), *Marné lásky* (1906) a *Posvátné jaro* (1912). Povahokresbu i dějovou stavbu vytváří především svou fantazií, subjektivními představami a sny. Prostředí, v němž se její románové hrdinky pohybují, má podobu vznešených, umělecky kultivovaných salonů, jaké se Svobodová sama pokoušela vytvořit, když shromažďovala kolem sebe a svého přítele F. X. Šaldy skupinu literátů a umělců. Záliba ve vyhraně-



ných a kontrastních postavách žen, buď výbojných, nebo pasivních, buď vášnivých, nebo intelektuálních, buď požitkářsky sobeckých, nebo nesobecky obětavých, a také konstruování jejich osudů podle vysněných představ o naplnění vyššího morálního a duchovního řádu prozrazují romantické sklony autorky.

Skutečné umělecké hodnoty vypravěčského díla Růženy Svobodové, citlivé porozumění pro ženskou psychologii, pro vzplanutí smyslů a vášnivého citu, pro bolestné deziluze milostné i životní, se nejvýrazněji uplatnily v povídkách *Černí myslivci* (1908), vyprávějících tragické příběhy lásky. Jednotný rámeček dala tomuto cyklu divoká horská příroda, viděná básnickým zrakem, a postava knížete obklopeného družinou mladých výbojných mužů, kteří k sobě připoutávají nejen lásku, ale často i celý životní osud žen vyrostlých stranou společnosti a naslouchajících hlasu probuzené touhy po velké lásce. Těmito povídkami se Svobodová sblížovala se soudobým proudem myslitelským i uměleckým, který zdůrazňoval démonické síly života, vášnivě touhy lidských smyslů a srdce.

Impresionistická přírodní malba i hudební a lyrické kvality vypravěčského slohu Růženy Svobodové se spolu s citlivým porozuměním pro dětský svět uplatnily v idylicky laděné knize *Pokojný dům* (1917). Její přínos k vývoji české prózy se vedle prohloubeného psychologického smyslu projevil především ve zjemnění a obohacení výrazových prostředků, v rytmické větě stavbě, v lyrické sugestivnosti líčení.

Na pokusy Svobodové vystihnout citový život ženy a proces jejího sebeuvědomování navazovaly další autorky moderní české prózy, B. Benešová, H. Malířová, M. Majerová, M. Pujmanová i A. M. Tilschová, avšak zároveň opouštěly to, co bylo v jejím díle podmíněno romantickými sklony. Vracely do reality problematiku ženského osudu a ženina zápasu o sebe samu a o osvobození lásky z pout vládnoucí morálky. Šly jiným uměleckým směrem, než jakým šla Svobodová.

BOŽENA BENEŠOVÁ (1873–1936) si sice stále uchovávala vědomí ideálu, touhu po svobodném životě, po sebeuplatnění, po krásné a velké lásce, po souladu jedince se společenskými zájmy a nadosobními hodnotami, ale analytickým rozumem ohledává a stále zjišťuje rozpor této touhy se skutečností. Neuhýbá do vysněného světa a své epické příběhy vytváří z látky reálných, historicky podmíněných vztahů člověka k prostředí. Kritiku jeho deformujícího vlivu projevuje volbou konfliktních situací, v nichž se vyhocuje rozpor mravního postoje mladého člověka a převládajícího řádu dospělých, vybudovaného na sobectví. Její hrdinové — jsou to převážně dívky, později také chlapi, ale vždy mladí nezkušení lidé — v těchto konfliktech podléhají.

Hořce ironickým úsměvem komentují dvě hrdinky z povídky *Z mladosti dvou smutných sester* úděl měšťáckých dcerek provdáváných bez vlastní vůle a bez lásky: „A tu se rozesmály dvě hodné dívky, dvě smutné sestry, a smály se dlouho hořkým smíchem v kvetoucí zahradě před tmavým otcovským domem. A cítily dobře, že jest to jediná pomsta, kterou mu mohou zahrozit. Neboť v něm nebylo ovzduší ani pro velké lásky, ani pro velké vzpoury, ani pro tragické konflikty, ani pro jásavé štěstí, ani pro drásavé neštěstí — a ony samy nebyly nikdy víc, než v co mohly vyrůst v jeho šerých zdech, kde tři generace příčinnivých Tomanů žily s jedinou touhou: založit blahodělnou rodinu své.“ V této povídce z knihy *Nedobytá vítězství* (1910) je tlak prostředí příliš silný a vzpoura hrdinek proti vlastnímu osudu naráží na hranice vlastní bezmoci. Jindy brání vzdorné revoltě proti světu iluze nebo předsudek. Citová reakce na deziluzi je tak prudká, že někdy zvrátí duševní rovnováhu zaskočené bytosti v zoufalou rezignaci na sám život (*Hladina*). Přesto se vždy znovu ozývá v povídkách Benešové základní myšlenka, že — i když člověk nemůže uniknout svému trpkému osudu — „je třeba jej žít statečně a důstojně“ (*Rozbitá kytara*). Ve sbírce *Myšky* (1916) rozvíjí stejnojmenná povídka už složitější povahokresbu a dějovou stavbu a romanticky rozehraný příběh deziluze končí pointou hrdinčina vyznání: „Čím jen, že se mi chce žít a poznávat všechno, strast i směšnost. Ničeho se nemusí bát, kdo se naučil usmívat tak jako já.“ S hlubokým psychologickým porozuměním pronikla Benešová do chlapeckého světa ve *Třech povídkách* (1914, přeprac. s názvem *Chlapi*, 1927) a hlubinné citové krize mladých lidí odhalila v souboru povídek *Kruté mládí* (1917).



Na rozdíl od Svobodové zaujímá Benešová objektivní vypravěčský postoj, subjektivní výraz omezuje na dialog postav. Sloh je zbaven prvků citové exaltovanosti. Podstatným rysem jejího epického díla je přísná stavebnost, což se v povídkové tvorbě projevuje zhuštěním konfliktu na malou plochu. Ani postavy nemají příliš prostoru pro postupný vývoj, spíše urychleně zraje jejich poznání v dramaticky vyhocené situaci.

V próze, jež se přimykala k tématu osvobození ženy z pout sociální nerovnoprávnosti, konvencí i vlastních předsudků a zábran, navazovala na Svobodovou HELENA MALÍŘOVÁ (1877–1940). Dokázala se energičtěji vzeptit měšťáckému prostředí, dovolat se přirozeného práva ženy na svobodné prožití lásky a opřít se přitom o širší společenský zápas. V rané povídkové i románové tvorbě chtěla vzrušit čtenářův cit odvážným zápasem svých hrdinek o individuální štěstí a představou silného milostného opojení (romány *Právo na štěstí*, 1908; *Víno*, 1912; *Popel*, 1914, a řada povídkových knih). Postupně však vstupuje do životního obzoru těchto hrdinek zkušenost první světové války (*Srdce nemá stání*, 1918; *Vítězství*, 1918; *Požehnání*, 1920) a třídní vědomí. Styl Malířové silněji uplatňuje subjektivně emocionální prvky.

MARIE MAJEROVÁ (1882–1967) prošla anarchistickým a sociálně demokratickým prostředím. Její vztah k proletářskému světu byl bezprostřední. Odtud také její první povídky — *Povídky z pekla a jiné* (1907), *Nepřítel v domě* (1909), *Červené kvítí* (1912) — mají silný aspekt sociální a zahrnují kresbu proletářského prostředí. Tento zřetel se uplatňuje i v prvním románu Marie Majerové *Panenství* (1907), kde se proti prostředí, v němž vládou peníze a prodává se lehkomyšlně i láska, postaví hrdinka, která chce bohatství svého citu i tělesné krásy věnovat svému milému, novináři. Její tragický osud je zároveň obžalobou světa, který znehodnocuje lásku i člověka. V povídkách *Plané milování* (1911) a *Dcery země* (1918) šla Majerová cestou ženské psychologické povahokresby a ukazovala, jak život ženy, které se stala láska jedinou náplní života, je vydán všanc iluzím a tragickým deziluzím, jak je žena pudovým sobectvím lásky omezena a osvobozuje se z těchto pout teprve tehdy, když pozná celou šíři života a najde svůj smysl v rozmnožování lidských hodnot i mimo své soukromí.

Pohled do psychiky lidí z přelomu století, z doby, která měla znaky úpadku starého mravního řádu a chaotického hledání nových jistot, zachytila česká próza ještě v jiných vypravěčských variantách a z jiných aspektů.

V klidné vypravěčské poloze osnoval své příběhy mileneckých i manželských dvojic a jejich citových krizí FRANTIŠEK XAVER SVOBODA (1860–1943) například v románech *Srdce její rozkvétalo vždy dvěma květy* (1908), *Vlna za vlnou se valí* (1915). Ale v románech *Rozkvět* (1898) a *Řeka* (4 sv., 1908–1909) zesílil kresbu prostředí, a to jak přírodního, tak společenského, a přešel k žánru rodové románové kroniky, dokonce s tezí, v *Rozkvětu* ukázat determinovaný rytmus rodového vzestupu a úpadku. Nenáročnou čtenářskou přízeň snažila se získat také RŮŽENA JESENSKÁ (1863–1940), ale ani její působení na sentimentalitu čtenářek (například *Román dítěte*, 1905, *Tanečnice*, 1912, *Tajemství srdcí*, 1918), ani volba přitažlivé životopisné látky (*Legenda ze smutné země*, 1907, zpracovávající beletristicky životní příběh dcery Karla Havlíčka Borovského) nemohly zakrýt uměleckou slabost.

Především látkovou lákavostí, která před čtenáře stavěla na odiv prostředí pařížských salonů a mondénního světa, a křiklavou malbou velkých vášní, hlavně erotických, získával si publikum VÁCLAV HLADÍK (1868–1913). Řada jeho románů (*Vášeň a síla*, 1902, *Evžen Voldan*, 1905, *Valentinovy ženy*, 1905, *Vlnobití*, 1908, *Dobyvatelé* 1910) poprvé uváděla do české literatury svět takzvané vysoké společnosti a zachytila také několik psychických rysů dobového svěťáctví a bohémství. Ještě dál — až na Tahiti, v Japonsku, Číně a Indii — vyhledával exotičnost kostýmů a přírodní scenerie ke svým milostným příběhům romanopisec JAN HAVLASA (1883–1964).

Třebaže šlo o jinou, vesměs literární inspiraci a také o větší uměleckou náročnost, vděčí rovněž prózy JIŘÍHO KARÁSKA ZE LVOVIC za své místo v tehdejším literárním kontextu především látkové zvláštnosti, bizarnosti a romanticky osnovaným dějům. Výrazně dekadentní motivy provázejí jeho prozaická díla *Gotická duše* (1900), *Lásky absurdní* (1904), *Román Manfreda Macmillena* (1907), *Scarabeus* (1909) ad. Leccos z do-



bové psychologie citlivých duší zachytily romány KARLA SEZIMY, zejména román *Pasiflóra* (1903); opakoval se v něm motiv brutálního mužského sobectví, jež rozbije manželský vztah a naruší nervovou rovnováhu senzitivní ženy. Dobově příznačné je také uplatňování impresionistické krajinomalby a subjektivních nálad a dojmů v Sezimově próze (*V soumraku srdcí*, 1913, *Host*, 1916). Avšak silné rysy literátské odvozenosti i povahokresebné nevěrohodnosti prozrazují, že Sezimova práce vycházela z literatury. Také první román předčasně zemřelého JOSEFA MATĚJKY (1879–1909) s titulem *Exotikové* (1904) měl dost rysů literární stylizace při kresbě pražské bohémy. Pak se však — ve snaze překonat vnitřní krizi a deprese z choroby — autor vrátil k rodnému podbrdskému domovu a hledal zakotvení v živelném vztahu k zemi, půdě (*Duše pramenů*, 1911).

## VZPOURA INDIVIDUA

Generace, která s vášnivým zaujetím vnášela do literatury své kritické protesty proti společenskému řádu, proti potlačování svobody a plnosti života, podstatně ovlivnila českou prózu na počátku století svým vyhraněným hodnotícím vztahem k životu i svým osobním prožitkem. Podstatně přispěla k subjektivaci vypravěčského stylu.

Z této generace nejvíc k proměně české prózy přispěl FRÁŇA ŠRÁMEK. Šrámkovy první prózy, *Sláva života* (1903), *Ejhle, člověk* (1904), *Sedmibolestní* (1905), *Kamení, srdce a oblaka* (1906) a *Patrouilly* (1909), shrnuté později pod titul *Prvních jedenadvacet* (1928), nevznikly jako popisný obraz života společnosti nebo zajímavých charakterů, nýbrž spíše jako výraz autorova vzrušeného vztahu k životním problémům, jako výraz protestu proti pokrytecké morálce společnosti, proti militarismu a sociální bídě, která demoralizuje a mění lásku v prodejné zboží; jsou také výrazem psychických stavů i procesů, jež souvisejí s erotickým vzplanutím nebo s erotickou deziluzí. Tak vnášel Šrámek do epiky silné subjektivní prvky. Impresionistický záznam psychických stavů a dějů, dojmů a nálad, expresivní výraz autorova hodnotícího postoje k vyhoceným konfliktním situacím, to vše je v Šrámkových povídkách důležitější než dějová stavba nebo objektivní povahokresba. Proto má také jeho sloh nápadně větší množství básnických obrazů, příměrů, metafor, citově zbarvených výrazů. Také stavba vět nemá klidnou plynulost a pravidelnost, ale je rozrušována silnou expresivností výrazu, dramatickým neklidem významové výstavby, vzrušeným dialogem. Expresivnost stylu mladých Šrámkových próz šla někdy až na hranici násilnosti a jisté strojenosti.

V románu uplatnil Šrámek novátorské prvky: lexikálně bohatý, emocionálními odstíny rozrůzněný, básnickými přirovnáními a překvapivými metaforami prostoupený jazyk, impresionisticky citlivý styl s místy zesílenou expresivností; dále přesouvání zorného úhlu do nitra postav, subjektivně laděné vyprávění a konečně pojetí prózy jako vyjádření vlastních životních zkušeností nebo generačního sebepoznání, jako vyjádření vlastního vztahu k životu. Všechny tyto rysy má Šrámkův román *Stříbrný vítr* (1910). Jeho dalším novým znakem je poměrně volná kompozice, složení románové stavby z několika uzavřených povídek (některé byly vydány samostatně nebo vyšly časopisecky jako uzavřené kapitoly nedokončeného románu *Buřiči*). Souvislá dějová linie je přerušována, jedinou osu románové stavby tvoří citový a intelektuální růst jinocha dospívajícího v muže v několika konfliktních situacích. Ostatní postavy nejsou sledovány jinak než v doteku s vnitřním vývojem Jana Ratkína. *Stříbrný vítr* poprvé vylíčil složitý proces smyslového a citového probuzení, proces sebeuvědomování v lásce, v přátelství, v revoltě proti těm společenským silám, které omezují svobodu individua. *Stříbrný vítr* je zároveň dokumentem autorova názorového vývoje; uzavírá etapu anarchistické revolty a vyjadřuje základní víru, z níž vyrůstá básnický svět zralé Šrámkovy tvorby, víru v sílu, čistotu a lidskou hodnotu mládí, v jeho touhu po lásce, kráse a volnosti. V tomto duchu román působil na mladší generace.



Po povídkové knize *Osika* (1912), v níž zazněly tóny milostné deziluze, rozvíjí román *Křižovatky* (1913) motiv životního ztroskotání, znásobený nejen tragickými osudy milenecké dvojice, nýbrž i prokletým osudem celého rodu. Příběhy vykořeněných a rozvrácených hrdinů zachycuje autor proudem útržkovitých scén; spolu s impresionistickým rozložením souvislé dějové linie uplatňuje i konfrontaci několika zorných úhlů vypravěčských.

Šrámkův Stříbrný vítr má charakter generační zpovědi. Tento žánr románového generačního autoportrétu nebyl zvolen náhodně. Dosvědčuje to řada dalších románů, vzniklých ze sebezpoznání této buřičské generace: Mahenovi Kamarádi svobody, Majerové Náměstí republiky, Gellnerův Potulný národ; do jejich blízkosti patří i Dykovy studentské romány *Prosinec* a *Konec Hackenschmidův*. Román JIRÍHO MAHENA *Kamarádi svobody* (1909) chce přímo vyjádřit myšlení, cítění i osudy mladé generace, která začínala s velkými ideály, s touhou po volnosti, po plném tvůrčím sebeuplatnění, po nekompromisní charakternosti a po velké lásce, ale která si v krutých deziluzích uvědomuje svou slabost; je narušena vlastní skepsí, nenajde dost síly, vytrvalosti, aby své ideály prosadila v životě. Mahen ještě víc než Šrámek zaznamenal vnitřní rozpolcenost generace, nebo ještě přesněji: promítl do tohoto generačního autoportrétu svůj stálý vnitřní svár mezi kladem a záparem, mezi vírou a skepsí, mezi buřičským sebevědomím a náladami rezignace a tragické marnosti. Ideový plán románu stavěl Mahen jako řešení obecnější problematiky života.

Téma generačního hledání smyslu života a osudy mladých revolučních nadějí a snah, orientovaných anarchistickým hnutím, zpracovala ve svém románu *Náměstí republiky* (1914) MARIE MAJEROVÁ. Její román vyznačuje jak širše společenského záběru, tak hloubka individuální povahokresby. Kritický odstup od anarchistického hnutí, jež autorka sama poznala ze svých zkušeností pražských, vídeňských i pařížských, umožnil vyvážit příběh jedince širším obrazem dobového společenského dění a vyznačit tragiku osamocené revolty. Plastická kresba postav, sugestivní vylíčení zrevolucionizované atmosféry Paříže, živý sloh, objektivní vypravěčské podání, jen lehce prozářené lidskou účastí autorčinou, tvoří umělecké hodnoty díla, jež do naší moderní prózy přineslo kritický pohled na společenskou problematiku evropského obzoru.

Nejautentičtější autoportrét bohémské části generace napsal FRANTIŠEK GELLNER v torzu románu *Potulný národ* (knižně až 1928). Vycházel časopisecky v roce 1912 a už tato okolnost poznamenala jeho skladbu. Je to volný sled kapitol bez souvislejší dějové linie, spíš obrázky „ze života české bohémy“, jak je označil sám autor. Anekdotické příběhy neklidné, nespořádané a bludné životní cesty českých bohémských typů mají ne jeden rys biografie Gellnerovy a jeho přítele Karla Tomana.

František Gellner přispěl k české próze také tvorbou povídkovou. *Cesta do hor a jiné povídky* (1914) předvedla téma šosáckého způsobu života. Jsou tu jednak povahopisné realistické studie maloměšťáků, kteří uvízli v pohodlí, v idyle (*Tichý život*), jednak satirické a k haškovské grotesce směřující karikatury parazitů a lehkomyšlných požitkářů, kteří se vymykají šedivému, nudnému okolí. Některé povídky jsou jen humornou skicou svérázných figurek, zejména malých židovských kramářů. Jiné s ironickým podtextem rozvíjejí složitější příběh s pointou.

K typu uvedených generačních autoportrétů patří i takzvané studentské romány VIKTORA DYKA *Konec Hackenschmidův* (1904) a *Prosinec* (1906), jež zachycovaly historii pokrokového hnutí devadesátých let a měly vytvořit románový cyklus Akta působnosti „Čertova kopyta“. Tu, ale především v *Epizodě Tacitově*, jež se přiřazuje k tomuto tematickému okruhu, zachytil Dyk bouřlivý myšlenkový kvas v mladé inteligenci, temperamentní diskuse k politickým i etickým problémům doby, ovzduší bohémy — a to s kritickým, ironickým nadhledem.

Povídková tvorba Viktora Dyka byla v mnohém blízká mladé próze Šrámkově, měla však pevnější kompoziční stavbu, silnější dramatické napětí a básnicky umocněnou pointu. Některé příznačné rysy jeho lyriky se uplatnily i zde: sugestivní zkratkovitá nápověď, utajený vnitřní děj, ironie. Některá témata se v Dykových prózách vracejí a ukazují na generační zkušenost. Už v knize *Stud* (1900) se objevuje morální problém



manželského vztahu, kritika pokryteckého sobectví. Kniha *Hučí jez i jiné prózy* (1903) rozvíjí motivy milostné a životní deziluze. Lásky jako seberealizace člověka tragicky ztroskotává ve světě, kde vládne sobectví a řád konvencí. Zlo je někdy ztělesněno v postavě sobeckého a mstivého muže (*Klíč*). Podobně jako v Dykově básnickém díle střetávají se i zde touha a skutečnost, ušlechtilá duchovní hodnota s brutální všedností a praktičností. Konflikt probíhá většinou už ve vrcholné dramatické situaci, v níž se odhalují charakter a jejich podstata. Postavy jsou často pojaty jako nositelé symbolického významu. *Píseň o vrbě* (1908) uplatňuje motiv viny v intimních tragédiích lidí, kteří ztratili smysl života i energii k zápasu.

Zvláštní místo v Dykově próze zaujímá novela *Krysař* (1915). Z látky přejaté z německé tradice vytvořil Dyk nové básnické podobenství o tragickém osudu lidské touhy, o marném hledání lásky a štěstí. Proti sobě stojí krysař a měšťané z Hammeln, z „města malých životů a malých srdcí, kam zabloudila krysařova láska“. Krysař sám v sobě nese tragické rozpory: bludný cizinec, deziluzionista a skeptik, v němž se znovu probudil lidský cit, mstí se za jeho zradu a za novou deziluzi. Výrazné lyrické prvky, zejména náznak a obrazné pojmenování, dodávají baladickému příběhu, novoklasicisticky soustředěnému, sugestivní lyrickou atmosféru a povyšují jej do roviny mnohovýznamného básnického symbolu. Současně se tu uplatňují i prvky dramatické (zejména pro Dyka příznačná dialogická stavba), pro něž mohla Dykova novela v dramatinizaci a režii E. F. Buriana v třicátých letech dosáhnout jevištního úspěchu.

Z revoltujícího anarchistického ducha rodila se na počátku století povídková próza s originální tematikou vyděděnců, tuláků, „zlých samotářů“, lidí kočovných. Tento jev někdy dobrovolného, jindy vynuceného vyčlenění individua z morálních konvencí i z veškerých sociálních vazeb byl zjevem obecným a evropským. Byl zachycen severskou literaturou (například Hamsunem, u něhož šlo především o intelektuální typy) a zvláště osobitého a umělecky silného výrazu došel v ruské literatuře u Maxima Gorkého. Jeho „bosáci“ se stali typem nespoutaných vášnivých povah, které jsou lačný život a jejichž revolta i tulácký styl života mají často pudový podklad. Gorkého bosácké povídky byly u nás překládány a vycházely i knižně na samém počátku století; měly ohlas právě u mladé anarchistické generace. Nezávisle na nich se však uvedené téma objevovalo v české literární tvorbě.

Z tradice realistické sociální povídky vycházela tvorba mladého a předčasně zemřelého JOSEFA UHRA (1880–1908). Látku jí dala bolestná životní zkušenost autora, který poznal od dětství bídu a smutek moravského kraje kolem Tišnova, těžce se dopracoval k povolání venkovského učitele a sám prožil četná příkoří. Jeho cit byl zjištěn poznáním bezohledného vykořisťování práce domácích tkalců a jejich živelné a většinou tragické, protože ojedinělé vzpoury. Uhrovy *Kapitoly o lidech kočovných a jiné prózy* (1905) jsou krátké příběhy prodchnuté drsností reality i autorovým kritickým a někdy i patetickým protestem proti krutosti a bezcitnosti, které drtí lidské osudy. Expresivnost stylu zkracuje věty, vyhrocuje dialogy a zabarvuje i autorskou řeč lyrickými prvky (*Má cesta*, 1907, *Dětství a jiné povídky*, 1909). Uhrův talent směřoval k realistickému obrazu nejnižších sociálních vrstev, jak to naznačuje rukopisné torzo románu *Bratránci*, který šel ve stopách Nerudových *Trhanů*. Silným sociálním cítěním i sympatiemi k společenským vyděděncům a k tulácké bohémě má k Uhrovi blízko ZDENĚK MATĚJ KUDĚJ (1881–1955) z družiny Haškovy. Ze svého světoběžnického putování, zejména z šestiletého pobytu ve Spojených státech, výtěžil řadu povídek a reportážních obrázků (*Bídne dny a jiné povídky*, 1913, *Majitel zlatých dolů a jiné povídky*, 1914, *Mordovna*, 1914, *Hostem u bátušky cara*, 1914, ad.).

Právě u postav lidí žijících mimo společnost, ale svým způsobem volných a ve své samotě a ve svém plebejství hrdých, začíná tvorba IVANA OLBRACHTA (1882–1952). Jeho povídky *O zlých samotářích* (1913) mají toto jednotné téma i jednotný vypravěčský styl. Zvláště povídka *Bratr Žak* (vydaná v přepracované verzi samostatně 1938) ukázala v zralé epické formě povahokresbu typu, který se mstí za dávnou urážku a dovršuje tragický rozpad kočovné artistické rodiny. V této novele je už v symbolické zkratce nastíněn konflikt volného člověka se společenským řádem; vždy však jde o vzpouru osamělého individua, o „zlé samotáře“.



Také v prvním Olbrachtově románu *Žalář nejtemnější* (1916) je hlavním problémem osamocení člověka. Příčinou samoty je tu sobectví, které žene hrdinu do větší slepoty a do temnějšího žaláře než sama ztráta zraku. Východisko nalézá hrdina jen v práci pro druhé. Ostatní Olbrachtova povídková tvorba v té doby i jeho fejetony (vydané v souboru jeho spisů pod názvem *První prózy*) ho bezprostředně spojují s prózami Gellnerovými, Šrámkovými a Haškovými, s jejich antimilitaristickou a protiměšťáckou tematikou. Už tehdy se ustálily rysy Olbrachtova stylu: jasná logická stavba, bohatý slovník, názornost, objektivní vyprávěčský odstup, jemný odstín ironie nebo melancholie.

Originální syntézu realistické prózy, anekdotického lidového vyprávění a grotesky, úspěšně vyzkoušené už Gellnerem, vytvořil JAROSLAV HAŠEK (1883–1923). Uplatnil přitom svůj bystrý pozorovatelský talent, vrozený dar humoru a lehkost a živost vyprávěčského stylu. Neklidný bohémský způsob života umožňoval Haškovu talentu uplatnit se zatím jen v krátkých povídkách; ale zároveň jeho časopisecká tvorba získávala právě ze zdrojů anarchistické nevázanosti a lidového humoru svůj satirický vtip. Ten se nejčastěji obracel proti stávajícímu společenskému řádu, jeho institucím, proti byrokratismu, militarismu, proti státu a církvi.

V povídkové tvorbě uplatnil Hašek zkušenost z toulek po Slovensku a po Uhrách. Často jde spíš o črty zaznamenávající setkání s lidmi, s venkovany, cikány, tuláky. Tu Hašek reprodukuje poznané příběhy a typy a přitom věnuje dost pozornosti i kresbě prostředí, lyrickému kouzlu krajiny.

Vrstva próz z pražského života zpracovává bohatý materiál autorových zkušeností s větší fabulační volností i rozmarností. Někdy Hašek rozvíjí syžetovou stavbu, někdy volí žánr fejetonů. Někdy uplatňuje hravou causerii, někdy konstruuje příběh s komickou pointou. Někdy je ladění humorné, někdy sarkastické. Někdy se drží historické reality a dobového i místního koloritu, někdy hyperbola umocňuje reálné prvky do grotesky až fantastické. Tato stylová i tematická rozrůzněnost vyznačuje šíři autorova talentu i jeho vyprávěčské zkušenosti. Předválečnou povídkovou tvorbu Haškovu reprezentuje knižně jen několik souborů: *Trampoty pana Tenkráta* (1912), *Kalamajka* (1913), *Průvodčí cizinců a jiné satiry z cest i z domova* (1913), *Můj obchod se psy a jiné humoresky* (1915).

Zvláštní žánr slovesného umění s užitím parodických postupů představovaly Haškovy improvizované projevy při jeho volební mystifikaci v roce 1911. Hašek jako kandidát strany mírného pokroku v mezích zákona, kterou založil, rozvíjel výsměšnou parodii volebních projevů politických stran a plně přitom uplatňoval řečnické i stylistické mistrovství. Dokumenty této činnosti, vydané dlouho po autorově smrti v knize *Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona* (1962), obohatily satirickou prózu o osobité žánrové varianty.

Pro své budoucí dílo, které znamenalo rovněž originální řešení i románového žánru, položil Hašek základy už před první světovou válkou vytvořením postavy dobrého vojáka Švejka. Koncepce tohoto typu vyrůstala z anarchistického antimilitarismu i z demokratických tradic národní literatury a zvláště se v něm uplatnila groteskní fantastická nadsázka. Tato hyperbola, jak v kresbě naivní loajality a vojenské služební horlivosti dobrého vojáka, tak i v jeho neuvěřitelných příbězích, byla hlavním zdrojem komiky v knize *Dobry voják Švejk a jiné podivné historky* (1912). Rozmarný vyprávěčský humor tu převládá nad společenskou kritikou. Satirickou koncepci dostala postava Švejka teprve v poválečných *Osudech dobrého vojáka Švejka*.

Z bezprostředního styku mladých a buřičsky naladěných spisovatelů se životem a s jeho žurnalistickým zrcadlem rozvinul se do značné šíře a do znamenité literární úrovně žánr fejetonu. Jeho pěstovatelem byl STANISLAV KOSTKA NEUMANN, jak to dokládá soubor inspirovaný moravskou přírodou, ale vztahující se k obecnějším věcem lidským a společenským, *S městem za zády* (vyd. po válce ve 2 svazcích, 1922 a 1923). Jeho vynikajícím předchůdcem byl JOSEF SVATOPLUK MACHAR, který ještě před válkou vydal *Knihy fejetonů* (2 sv., 1901 a 1902) a který v knize *Řím* (1907) dal cestopisnému reportážnímu fejetonu satirické rysy. Kritické, polemické a satirické vyhocení mají i další Macharovy knihy *Veršem i prózou* (1908), *Krajiny, lidé a netopyři* (1910), *Katolické povídky* (1911), *Českým životem* (1912), *Nemocnice* (1913), *Pod sluncem italským* (1918), *Kriminál* (1918) ad. V žurnalistickém žánru se nejlépe a nejučinněji uplatnila



---

temperamentní individualita KARLA HORKÉHO, redaktora revue *Horkého týdeník* (1909–1910), později *Stopy* (1910–1914), jehož fejetony přecházely i do knižních souborů (*Pátek*, 1908; *Hory a doliny se srovnávají*, 1909; *Hřivna*, 1912; *V tomto slzavém údolí*, 1913; *Michelské litanie*, 1913).

## NOVOKLASICISTICKÁ A EXPRESIONISTICKÁ PRÓZA PŘEDVÁLEČNÉ MODERNY

V předválečných letech se v české próze projevil novoklasicistické tendence. Odpovídaly racionalistickým a objektivistickým sklonům mladé generace, která se rozešla s impresionismem předcházející prózy, odmítala její psychologismus a romantismus. Avšak neoklasicistické rysy, spočívající především v soustředění k souvislé epické linii, ve spádu děje a v neosobním vypravěčském slohu, se objevovaly i u prozaiků starší generace: tak v knize Antonína Sovy Pankrác Budecius kantor, v Dykově novele *Krysař* i v povídkách Boženy Benešové. Také v novele *Rytíř Kura* (1910) od Jaroslava Hilberta se tyto tendence projevují. Výraznější hodnoty neoklasicistické přinesla mladší generace, pro jejíž nástup je příznačný žánr krátké povídky.

Z mladší generace začínali právě v těchto letech společně tvořit bratři KAREL (1890–1938) a JOSEF (1887–1945) ČAPKOVÉ. Jejich první prózy, vydané v *Krakonošově zahradě* (1918) a v knize *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (1916), mají charakter vtipných, někdy rozmarných, někdy filozofických causerií, provokujících svou mladou skepsi. V *Zářivých hlubinách* už Čapkové rozvíjeli vypravěčský styl na větších epických skladbách, s větším uplatněním dějovosti. I tu jde spíše o vtipný postřeh nebo o epickou konstrukci, jež má doložit obecněji platnou myšlenku, než o kresbu postav a obraz současného člověka. Samostatný debut Karla Čapka *Boží muka* (1917) nese znaky filozofické reflexe, chce navodit představy životní iracionality, tajemnosti a zázračnosti všedního světa, který nás obklopuje.

Výraznější je novoklasicistická orientace v povídkové tvorbě FRANTIŠKA LANGRA (1888–1963), u níž je také patrnější literární inspirace. V první knize povídek *Zlatá Venuše* (1910) i v řadě povídek, které byly později sebrány do knihy *Snílci a vražedníci* (1921), rozvíjí autor souvislou linii příběhu, soustřeďuje se na sám akt vyprávění a kultivuje jeho jazykový styl; zdůrazňuje vypravěče, jeho zálibnou hru s větnou stavbou, se slovem. Nejzřetelnější novoklasicistické znaky má povídková tvorba FRANTIŠKA KHOLA (1877–1930), tematicky sledující intimní vztahy lidí moderní společnosti (*Iluzionisté*, 1911; *Rozmary lásky*, 1915; *Zrcadlo v baru*, 1916).

První prozaické práce RICHARDA WEINERA vyjadřují bolestnou nejistotu lidské existence ve hře osudových, často iracionálních sil, vnitřní rozpolcenost a pocity osamocení a bezmocnosti, jež byly vlastní samotnému autorovi. Tyto komplikované duševní stavy zachycuje povídková tvorba *Netečný divák a jiné prózy* (1917). Psychologická analýza, filozofující úvahy a uplatnění druhé, symbolické významové roviny vytvářejí tu v české literatuře nezvyklý typ prózy, který se nejvíce přiblížil expresionismu jako český protějšek díla Kafkova a Musilova. Sbírkou povídek *Litice* (1916) dále uvolňuje pevnou syžetovou stavbu, spojuje vzpomínky z minulého života se svědeckým zápisem válečných prožitků z fronty, nechává plynout proud představ, dojmů a úvah bez členění a přerušování a akcentuje iracionální rysy jedincova osudu. Zvlášť výrazné je vystižení psychických stavů vojáků na frontě a hrůz válečného vraždění.

# DRAMA

## CHARAKTER ČESKÉHO DRAMATU NA POČÁTKU STOLETÍ

S nástupem realismu, a zejména pak moderních směrů let devadesátých a doby pozdější, se vývojový rytmus české dramatické tvorby nápadně zrychlil. Zatímco romantické drama se v Čechách vyvíjelo několik desetiletí, můžeme v údobí od konce 19. století do roku 1918 odlišit v české dramatice hned několik uměleckých směrů, v jejichž čele stály významné tvůrčí osobnosti. Po roce 1890 doznívala literární činnost lumírovské generace, pokračoval vývoj realisticko-psychologické dramatiky, prosazovala se impresionistická dramatika, přihlásila se ke slovu tvorba symbolistického zaměření a před rokem 1918 vydali a na jeviště uvedli některé své práce i dramatikové, kteří měli nejbliže ke estetice expresionismu, případně i meziválečné školy pragmatistické. Tendence k individualizaci zasahovala nejen jednotlivé okruhy autorů, nýbrž i jednotlivé dramatiky. Nikdy předtím se v poměrně krátkém úseku neprojevovalo tolik uměleckých individualit jako právě v devadesátých letech minulého a v prvních desetiletích našeho věku.

Rychlé střídání uměleckých programů a směrů, ve kterém se odrážel celkový společenský neklid, vzrůstající vnitřní napětí mezi jednotlivými společenskými vrstvami a rychlé proměny sociální mentality, neprobíhalo ovšem v pravidelné chronologické řadě. Jednotlivé stylové linie se překrývaly a ovlivňovaly. Pro situaci v české dramatické tvorbě v našem údobí je příznačná především snaha o vytvoření dramatu symbolistického typu, resp. silný vliv symbolistické poetiky na všechny vývojové proudy té doby. Tato tendence neměla k jednomu cíli, k jedinému typu dramatické tvorby. Projevovala se v jednotlivých liniích a u jednotlivých autorů různě. Druhou významnou tendencí byla lyrizace dramatického typu, zachycování jisté trvalé a jednaní postav prostupující nálady, vytvářející významově velice účinné pozadí pro dramatickou akci.

České drama zamířilo však jen výjimečně k extrémním formám toho kterého stylu. Nenajdeme v něm analogie pro mystický symbolismus Claudelův nebo Hofmannsthalův, neobjevila se tu patetika Verhaerenova Svítání ani skeptická náladovost hrdinů Čechovových. Příčinou této nevyhraněnosti byla jednak snaha vyrovnat se co nejdříve se zahraničními podněty, znemožňující dopracovat se k stylové podstatě slohu, jednak těsné sepětí dramatické tvorby s politickou a vůbec společenskou praxí obrozujícího se národa. Tato sociálněpolitická funkce divadla, vystupující do popředí jak u Jiráska, tak také u Dvořáka, Dyka, Hilberta, Loma a dalších, zajišťovala na jedné straně dramatickým dílům aktuální spojení s duchovními zájmy publika, na druhé straně oslabovala pozornost k specifickým prostředkům jednotlivých stylů.

K jisté umělecké nivelizaci české dramatiky v našem údobí přispěla jistě i ta skutečnost, že premiéry velké většiny původních českých her uvádělo Národní divadlo v Praze, kde sice od roku 1900 režisér Jaroslav Kvapil projevoval zájem o hry jak realisticko-psychologického, tak symbolistního i impresionistického směru, nicméně jediné divadlo pracující na vysoké umělecké úrovni nebylo dostatečným podnětem pro stylový rozvoj české dramatiky. Opoziční scéna realistického nebo symbolistního zaměření, jaké působily od osmdesátých let v jiných zemích, v Čechách zatím nevznikla a pokusy o takovou scénu, ať šlo o Intimní volné jeviště z let 1896–99 nebo o Divadlo umění působící v letech 1911–14, byly umělecky příliš slabé, než aby podnítily



trvalý zájem dramatiků. Situace se podstatně nezměnila ani po otevření Městského divadla na Vinohradech, kde nastupující skupina expresionisticky orientovaných divadelníků manifestovala své nové úsilí v roce 1914 Zavřelovou režii Dykova Zmoudření Dona Quijota, hry odmítnuté Národním divadlem. Pokračovatel Zavřelův K. H. Hilar založil svůj program převážně na klasické a zahraniční dramatece a český dramatický expresionismus se na rozdíl od tvorby inscenační neprojevil zvláště výrazně.

Vedle sociálně angažovaných typů moderního dramatu objevily se v českém prostředí slabé, nicméně příznačné pokusy o drama omezené jen na okruh estetických hodnot a okázale se distancující od jakýchkoli mimouměleckých tendencí. Jde tu nejen o poměrně úzkou linii takzvaného dekadentního dramatu, ale také o další díla, dokazující, že i pro české drama je typické vnitřní napětí mezi typem sociálně angažované dramatiky a autonomního projevu uměleckého, napětí, které je nejednou realizováno i v jednom uměleckém díle. Také existence tohoto napětí v české dramatece konce minulého a počátku tohoto století určuje modernost české dramatické tvorby, jejímž specifickým znakem byla však silná převaha dramatiky sociálně angažované, zapojené do procesu posilování národní kolektivity v nacionálním i morálním směru.

V oblasti moderní dramatické tvorby se výrazně uplatňovaly nejen vztahy ke společenské realitě a k starším typům dramatické produkce, nýbrž také k jiným útvarům literárním, zejména k lyrice a epice. Romantické drama, založené na neočekávaném zvratu děje, na dramatické zápletce, bylo i v českém prostředí vystředáno novými tvary dramatickými. Rozbitá stará dějová schémata bylo úkolem realistické dramatiky. České realistické drama, navazující více na produkci ibsenovského typu a zachovávající pevnou strukturu děje, neprošlo etapou epizace dramatického slohu, jak tomu bylo zejména v dramatece ruské (Gorkij). S nástupem symbolistické dramatiky prosadila se i v české tvorbě lyrizace dramatu. U Šrámka, Dyka, Hilberta, Theera, Loma, Fischera a dalších ustupuje složitý děj do pozadí, v poměrně jednoduchém a přehledném konfliktu a volně plynoucím ději uplatňuje se dialog svým obrazným jazykem symbolistické poetiky a celé drama směřuje k básnické typizaci postav, jež se v krajních případech (srov. například Dykovo Zmoudření Dona Quijota) mění téměř v lyrické hrdiny, vyžadující pozornost pro svá subjektivní lyrická vyznání. Napětí mezi dramatickostí na jedné straně a lyričností, resp. epičností na straně druhé, je charakteristickým rysem české moderní dramatiky od devadesátých let a trvá i v době pozdější.

Od počátku vývoje moderní dramatické tvorby změnil se i vztah dramatu (jako literárního díla) k divadlu, k inscenační praxi. Počínaje devadesátými lety 19. století začaly se jednotlivé složky divadla osamostatňovat a vytvářet zvláštní dynamická spojení. Důkazem toho je již zmíněný vpád lyrického prvku do dramatického tvaru. Moderní divadelní projev vzniká jako dynamická souhra nejrůznějších prostředků a forem vyjadřovacích, často i ne ryze divadelních. Proti těmto divergentním tendencím začal se v divadelní praxi právě od devadesátých let prosazovat jako dialekticky protikladný prvek činitel, který divadelní skladbu v konečném tvaru komponuje a významově sjednocuje, totiž režisér. Vývoj novodobé české dramatiky nelze hodnotit bez vědomí, že konečná podoba divadelního představení, pro něž dramatický text slouží jako podklad, je dílem režiséra, který si postupně vymohl i právo uplatňovat svou vlastní uměleckou představu, a tím významově také modifikovat dramatický text. Toto pojetí režiséřovy úlohy vysvětluje celou řadu významných jevů na poli moderní dramatiky a moderního divadla. Velmi často se setkáváme s faktem, že dramatické dílo i uznávaného spisovatele je významově chudší, omezenější než například jeho projevy lyrické nebo epické. Tak je tomu třeba u Jiráska, Šrámka, Dyka a pak zejména u meziválečných autorů. Mnozí dramatikové, znalí povahy moderního divadelního projevu, poskytovali jevišti jen základní dialogickou osnovu. Prokreslení psychologických reakcí, vyjádření pohybových akcí, hmotného prostředí atd. přenechávali již hercům, režisérovi, výtvarníkovi. Je jistě veliký rozdíl mezi významem, jaký má popis prostředí v Jiráskově historické próze a v jeho historickém dramatu. V údobí moderní dramatiky se často setkáváme se zjevem, že základem umělecky velmi cenné inscenace se stává literárně málo významný text, a naopak — na základě básnicky zvláště hodnotných předloh vznikají divadelní inscenace málo účinné a umělecky slabé. Konečný účín moderního divadelního představení byl často založen



na jiných složkách než na dramatickém textu a moderní režiséři nejednou přímo vyslovovali požadavek, aby jim autoři předkládali jen „námět“ a dialogickou osnovu pro jevištní dílo, které chtěli vytvořit podle vlastních představ především pomocí ryze divadelních prostředků. Dynamická povaha moderního uměleckého výrazu přispívala k tomu, že ostatní složky literární vyjádření umělecky zvýrazňovaly a významově podtrhly.

Českou dramatikou moderní doby musíme tedy chápat — pokud jde o její vztah k divadlu — jako řadu příležitostí, jichž praktická divadelní tvorba využívala různě, podle specifických možností i schopností režisérů a jednotlivých ansámbľů a v rámci repertoáru, kde domácí drama bylo vždy zařazeno do kontextu zahrnujícího také současnou tvorbu zahraniční i znovu uváděné hry starší.

Poměrně krátká etapa let 1897 až 1918 vykazuje také zajímavé tendence v oblasti tematické. Výrazně se uplatňovaly náměty z české historie. Historické drama z českých dějin psali Vrchlický, Jirásek, Hilbert, Dyk, Fischer, Lom, Dvořák, Langer. Obliba české historické tematiky, převažující zřetelně nad zájmem o téma ze současného života, ukazuje na snahu dramatiků podporovat i umělecky emancipační národně uvědomovací proces, který se v době před první světovou válkou a během ní dostával do posledního a rozhodného stadia. Česká minulost se objevovala u dramatiků různých stylů jako pokladnice dějů, charakterových typů a konfliktů, na nichž bylo možné demonstrovat zvláště názorně ty polohy národního bytí, které se v aktuálním společenském životě neuplatňovaly dost výrazně a jež bylo užitečné umělecky aktualizovat v sociálním povědomí. Byla to myšlenka demokratické soudržnosti národa (Jirásek) i touha po velké historické individualitě, energicky určující postup dějin (Hilbert, Lom), vědomí rozporu mezi sebeušlechtiljším úsilím jedince a objektivním chodem dějin (Dyk, Dvořák) i pochopení rozdílných historických individualit prospěšných pokroku velmi rozličným způsobem (Langer). Témata z české historie dokumentovala kulturní vyspělost národa, jehož dějiny umožňují divadlu vyjádřit pomocí různých látek tendence aktuálního společenského zápasu o politické osamostatnění národa.

Jiným příznačným rysem dvou desetiletí předcházejících konci první světové války je zřetelný ústup veselo hry ze sféry umělecky nejexponovanějších žánrů. V repertoáru divadel se veselo hra uplatňovala velmi silně, šlo však většinou o tradiční produkci cizí proveniencie. V české dramatice naší etapy se neobjevil žádný velký autor komedií, což na jedné straně souviselo s celkovou tendencí dramatické tvorby v etapě realismu a symbolismu, na druhé straně se v této skutečnosti projevuje snaha o monumentalizaci a uměleckou heroizaci idejí zvláště závažných a těsně navazujících na myšlenky národně obrozenského zápasu.

Symbolistická dramata mířila — jak ukazuje evropský vývoj dramatické literatury ve stejném údobí — k typu jevištní básně, k básnický nadnesenému, více lyrickou monologickou výpovědí než dějovým konfliktem působivému podobenství s poselstvím velké nadčasové ideje. Česká dramatika zahrnuje také jevištní básně symbolistické ražby; usiloval o ni ještě romanticky orientovaný Zeyer, dále Dyk, Lom, Hilbert i další. Jejich hry však neustále udržují kontakt s reálnou situací národního vývoje, jejich typy, ideje a konflikty se přimykají vždy k problematice domácí, projevují někdy až úzkostlivou snahu přivést divadlo k živým záležitostem politického dění, k nimž nemohla s takovou naléhavostí a adresností pronikat dramatická tvorba zahraniční. Právě tímto reálným ohledem k aktuálním tendencím a potřebám společenského vývoje v národě a zároveň schopností reagovat na nejdůležitější umělecké podněty evropského vývoje stalo se české drama podstatnou složkou v repertoáru divadel a účinně a iniciativně vyvažovalo tendence světové dramatiky, s nimiž se muselo umělecky vyrovnávat.

## POKRAČOVÁNÍ STARŠÍ DRAMATICKÉ TRADICE

Do etapy po roce 1897 zasáhli svou tvorbou také starší dramatikové, jejichž hlavní působnost spadá do dřívějších let. Platí to především o obou představitelích takzvané lumírovské generace. JAROSLAV



VRCHLICKÝ se ani v poslední etapě své tvorby nevzdával snahy o vytvoření velkého romantického dramatu zápletek a intrik, pro které nacházel vzor u Victora Huga, a dále graciézní duchaplné komedie, jakou opět ve Francii vytvořil Sardou a jeho následovníci. Tragédie *Knížata* (v., p. 1903) zachycuje intriky, vraždy a spiknutí, doprovázející boj o český trůn po smrti Boleslava II. Nápadně aranžovaná intrika a rétorický styl dialogu převažují také v dalších vážných hrách Vrchlického z této doby (Marie Calderónova, Trilogie o Simsonovi, Godiva). Ani ve veselohrách nepřekročil Vrchlický kouzlo úsměvnosti, duchaplnosti a dějové napínavosti, kterým zapůsobila dříve jeho *Noc na Karlštejně* nebo *Soud lásky*. Ve hrách *Král a ptáček* (v., p. 1898), *V uchu Dionýsově* (v., p. 1900) a *Kočičtí král* (v., p. 1908) se již salonní ohebnost a graciéznost dialogu dostává do rušivého rozporu s historickým prostředím a pravděpodobným charakterem postav. Ve srovnání s dramatikou realismu a s novými proudy devadesátých let jevílo se drama Vrchlického nutně na konci století a v pozdější době jako překonaná záležitost. Vrchlický byl příliš poután tradičními schémata romantické tragédie a veselohry, nebyl již s to vytěžít z dotyku s novými proudy pro svůj osobitý styl něco nového. Pro dramatiky devadesátých a pozdějších let bylo drama Vrchlického jednou z konstant, na níž nové programy a směry měřily svou iniciativu.

JULIUS ZEYER (1841–1901), druhý významný dramatik lumírovské generace, měl k novým proudům devadesátých let blíže než jeho druh. Po roce 1897 vydal, popřípadě na jeviště uvedl hry *Radúz a Mahulena* (v., p. 1898), *Pod jabloní* (v. 1906, p. 1902) a *Šárka* (v. 1906). Pro jeho úsilí, v naší literatuře ojedinělé, vytvořit moderní drama ve formě středověkého náboženského mysteria (*Příchod ženichův*, *Pod jabloní*) nebylo však v českém prostředí, kde převládala spíše symbolika nacionálních a morálně občanských ctností, dost pochopení.

Mnohem významnějším podílem zasáhli do vývoje české dramatiky po roce 1897 spisovatelé realistického okruhu. Rozvoj tohoto směru lze v oblasti české dramatické tvorby sledovat od poloviny osmdesátých let, většina autorů zasahovala však i do posledního desetiletí 19. století i do doby pozdější, kdy byla již jejich díla konfrontována i s novými vývojovými tendencemi. Vcelku je možno konstatovat, že česká realistická dramatika nedospěla ani v devadesátých letech k důsledné realizaci uměleckých principů tohoto stylu, že zde stále převládal zřetel k vyjádření jisté obecnější myšlenky, a že proto rezidua romantické proklamativnosti, dějové náhodnosti a typové předurčenosti postavy často převažovala nad analytickým pohledem na jedince a jeho spojení s okolním světem.

Z dramatiků, kteří smyslem svého díla stojí na hranici mezi romantismem a realismem, zasáhl do této etapy ještě FRANTIŠEK ADOLF ŠUBERT (1849–1915). V jeho poslední romantické práci *Žně* (v. 1904, p. 1916) rozhodne se otec teprve po dlouhém boji zachránit nehodného syna, který zpronevěřil vysokou částku peněz. Kritika konstatovala u této hry, že záměr psychologický není dostatečně propojen s morální tendencí kusu.

Do údobí po roce 1897 spadá významná část dramatického díla ALOISE JIRÁSKA. Podstatou svého talentu byl Jirásek realistický dramatik, jeho postavy žijí vnitřním životem, jejich jednání je motivováno souhrnem vnějších i vnitřních příčin. Dialog her je hovorově přirozený, přiklání se k jazykovému typu, jaký lze pro danou situaci předpokládat ve skutečnosti. V Jiráskově dramatu mají své místo i jisté prostředky romantické a zároveň prvky moderní náládovosti a symboliky. Tradice romantismu se projevují v oslabené motivaci psychických dějů vesnických her, které chtěl Jirásek dovést k dojmavému tragickému zakončení (*Vojnarka*, *Otec*), i ve snaze o velkou historickou hru s tragickým vyústěním, v jejímž ději dominuje velká historická osobnost (*Jan Žižka*, *Gero*, *Jan Hus*, *Jan Roháč*). K soudobým novým proudům evropské dramatiky se Jirásek přiklonil jak svými hrami s pohádkovou symbolikou (*Lucerna*, *Pan Johanes*), tak i svým pokusem o hru čechovovské náládovosti (*Samota*) a o psychologicky složitější obraz historických dějů (*Emigrant*).

Pohádková hra *Lucerna* (v., p. 1905) svědčí — vedle umělecky slabší pohádky *Pan Johanes* (v. 1909, p. 1910) — o autorově schopnosti vytvořit hru z prvků lidové fantazie na reálné osnově historického námětu. Na rozdíl od jiných významných autorů pohádkových her té doby (Hauptmann, Maeterlinck) vytvořil Jirásek dílo úzce související s demokratickými tradicemi a nadějami národního kolektivu, zasahující sféru citových



zájmů širokých vrstev. Děj *Lucerny* je složen z několika motivů navzájem prokomponovaných tak, že se účinně střídají scény vážného, veselého a fantastického založení. Základní linií tvoří spor svobodného mlynáře s vrchností, která mu upírá jeho stará práva. Konflikt vrcholí v závěrečné scéně, kdy prostý lid uhájí lípu, symbol lidových svobod a nadějí, proti panským drábům. Melancholií citového vzrušení jsou neseny scény nočního lesa, kterým vede mlynář mladou kněžnu na zámeček, a jak mu káže povinnost, svítí jí lucernou. Celý děj je proložen výjevy s lidovými postavami, z nichž zejména trojice muzikantů a energická žena Klásková jsou ztělesněním bodrého lidového veselí. Konečně jako přízračný a tajuplný element se objevují dva vodníci, ovládaní však bytostně lidskými touhami po ženské něze a klidném odpočinku. V jednotlivých typech postav a v jednotlivých scénách předvádí hra výrazné rysy českého charakteru a ideálně spojuje umělecké hodnoty realistické pohádky se symbolikou národní síly a ušlechtilosti.

Vedle historické hry *Emigrant* (v., p. 1898), v jejímž středu stojí hrdina s dilematem zradit své náboženské přesvědčení nebo zradit vlast, a veselohry *M. D. Rettigová* (v. 1901, p. 1891), zachycující v idylické poloze ušlechtilé jednání známé litomyšlské vlastenky, vytvořil Jirásek čtveřici her, v jejichž centru stojí velké historické osobnosti. Tři z těchto her — kromě *Gera* (v., p. 1904) — předvádějí životní osudy hrdinů husitské doby a nesou i jejich jména: *Jan Žižka* (v., p. 1903), *Jan Hus* (v., p. 1911) a *Jan Roháč* (v. 1914, p. 1918). Jirásek zvyšuje v těchto historických tragédiích počet postav na několik desítek, uvádí na scénu i velké komparsy. Epizodní figury slouží mu vlastně jako realistická kulisa historického dění. Přesto hlavní postava zůstává pevným středem dějového kontextu a hry poutají pozornost spíše individuální tragédií hrdiny než jako široká historická freska. V této tragičnosti, jež je nejlépe motivována ve hře *Jan Roháč*, je soustředěn také ideový smysl těchto dramát. Hry Jiráskovy navozují atmosféru historické autentičnosti. Vystupuje v nich řada z historie známých postav, děj sleduje skutečné události, dramatik chce zapůsobit především věcným líčením dějů. Zároveň se tu prosazuje zřetelněji i Jiráskův individuální umělecký záměr, související s dobou, kdy vrcholil zápas o politickou emancipaci národa. Historické hry Jiráskovy podporují ideu národní jednoty, představu ideální souhry sil v národním kolektivu, ukazují cesty k překonání vnitřních rozporů a k vyjádření jednotné národní vůle. Autor volil pro své hry převážně takové náměty a tak je zpracovával, aby ukázal překonávání vnitřních rozporů národního života jako progresivní proces, aby vyzvedl pokrokové ideje a příkladné činy, schopné stmelit národní společenství.

Jednotlivými, nepřilíživě významnými díly zasáhli do údobí po roce 1897 také další dramatikové realistického směru, jejichž hlavní díla většinou byla vydávána a hrána dřívě. VILÉM MRŠTÍK, spoluautor vrcholného díla českého dramatického realismu *Maryša*, napsal se svou ženou BOŽENOU MRŠTÍKOVOU umělecky málo výraznou hru *Anežka* (v., p. 1912), konfrontující bezohlednou tvůrčí posedlost umělce s tichou obětavostí jeho ženy. MATĚJ ANASTAZIA ŠIMÁČEK, autor *Světa malých lidí*, vylíčil v dramatu *Ztracení* (v., p. 1902) s přílišnou polemickou zaujatostí proti dekadentní morálce úpadek dvojice mladých lidí a ve hře *Poslední scéna* (v. 1908, p. 1907) se vrátil k psychologické hře s umělou vnější konstrukcí zápletky: nemocný muž, aby uvolnil cestu milované ženě, předstírá nevěru, ale vše se prozradí a oba manželé se ještě více sblíží. Podobně jako ve svých románech a povídkách, z nichž ostatně vesměs přebíral náměty pro své hry, soustředil se i v posledních dramatech na intimní okruh morálních a citových problémů, pro něž si však připravoval děj často umělou zápletkou, bránící podnikat hlubší psychologický průzkum.

Autoři veseloher z okruhu realistické dramatiky se soustřeďovali nejvíce k běžné divadelní produkci standardního typu. Poslední veselohry JOSEFA ŠTOLBY (1846–1930) nepřinášejí ve srovnání s jeho produkcí dřívější nic nového. Nápaditější zápletku najdeme v komediích *Na letním bytě*, *Mořská panna*, *Ach, ta láska*. V literárním ohledu zanechal nejhodnotnější práce VÁCLAV ŠTECH (1859–1947). Po roce 1897 napsal a na jevištích se hrály veselohry *Ohnivá země* (v. 1900, p. 1898), *Třetí zvonění* (v., p. 1900), *Habada a Jordán* (v., p. 1911), *David a Goliáš* (v., p. 1915) a další. V nich najdeme nejen zajímavé nápady situační a výrazněji



individualizované postavy s vlastní životní problematikou, ale také určitější tendenci morální, vyjádřenou satirickým vyostřením typu nebo i záměrným vedením konfliktu mezi různými obecnějšími stanovisky. Ve Třetím zvonění je komediálně rozmarňý příběh předsvatebních nedorozumění akcentován parodickým pojetím typů maloměstské honorace; ve vážné hře Habada a Jordán líčí autor morálně nabádavý příběh učitele kariéristy. Dějově jednoduchá a svou myšlenkou dosti průhledná hra představuje jednu z nejlepších prací Štechových, protože základní konflikt opírá o logicky postavený děj, vyhýbající se náhodným zápletkám a sledující soustředěně jednání dvou protikladných lidských typů.

Pozdně romantická dramatika lumírovské generace a dramatika realistická zasahovaly do naší éry z minulosti, kde leží doba jejich nástupu i těžiště jejich společenského působení. Do údobí let 1897 až 1918 spadá však také tvorba dramatiků, kteří právě v této době tvoří svá základní díla nebo pro něž je dobou prvního uměleckého rozběhu.

## SUBJEKTIVNÍ DRAMA JEDINCE

Ve srovnání s jinými literaturami se v českém prostředí výrazně neprosadily takové umělecké projevy, které omezily pozornost na úzký okruh citové či erotické subjektivity jedince a jež rafinovaně pitvaly jeho nitro bez přihlížení k vnějším souvislostem lidské existence. Přesto i v české dramatice můžeme vystopovat nepříliš výrazný, nicméně zřetelný proud her, jež bychom podle zvyklostí, avšak nepříliš výstižně mohli označit jako dramatiku dekadentního typu.

Před rokem 1918 publikoval všechny své dramatické práce JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC. Název *Hořící duše* (v., p. 1899) zvolil pro komorní psychologické drama ženy, která upne všechn svůj neukojený citový a erotický zájem k bratrovi svého muže, ale setká se s člověkem stejně chladným a apatickým. Hru uvedla malá Moderní scéna v Praze v roce 1899 jako projev nové, nekonvenční divadelnosti, ukázalo se však, že umělecky ne dosti silná a objevná hra nemůže otevřít nové perspektivy. Umělecky svéráznější a důslednější je aktovka *Apollonius z Tyany* (v. 1905), rozvádějící na malé ploše v básnicky umocněném stylu problém výjimečných schopností jedince a vyznívající jako manifest krajního individualismu. V motivech hry i v básnickém výrazu projevuje se zřetelně vliv výtvarné secese. Podobný ráz tklivého tragického příběhu má i další kratší hra Karáskova *Sen o říši Krásy* (v. 1907), publikovaná s úvodním pojednáním o podstatě nové dramatiky. Ve velkých historických dramatech přejímal Karásek tradiční inventář romantické tragédie, avšak bez činorodosti a vášnivosti starých hrdinů. Jak ve hře *Cesare Borgia* (v. 1908, p. 1913), tak zejména v dramatu *Král Rudolf* (v. 1915, p. 1918) podal v historických kostýmech typy hrdinů marně pátrajících po smyslu života, duševně unavených a přemožených strachem ze smrti, jak je to zřejmé zejména ze sympaticky koncipované postavy Rudolfa, tohoto — v Karáskově pojetí — předobrazu dekadentní povahy.

Mezi významnější zjevy dekadentní dramatiky můžeme zařadit také JAROSLAVA MARIU (1870–1942), z jehož her větší část byla publikována už před rokem 1918. Maria staví na pevnějších základech dějových než Karásek. Jak ve hrách se současnými postavami, tak i v historických dramatech předvádí lidi nezakotvené, těžko a většinou marně hledající životní jistotu, potácející se v bludném kruhu vnitřních citových náklonností a nenávistí, měnících se zcela nečekaně podle okamžitých nálad. Mučivý kruh subjektivistických tragédií, uzavřený před vnějším světem sociálního okolí, zahrnuje především postavy her se současnými náměty — například v trilogiích *V předvečer věků* (v. 1898) a *Dramatická sonáta* (v. 1904, p. 1907); ale i u hrdinů historických her se jak volbou námětů (Tristan, Michelangelo Buonarotti, Torquato Tasso), tak pojetím hlavních postav zdůrazňuje marná snaha velké osobnosti o skutečné naplnění životní touhy a o realizování stále unikajícího životního ideálu.



## DRAMA LYRICKÝCH NÁLAD

Impresionismus měl v Čechách poměrně málo představitelů a existuje také málo her, jež se bez výhrady řadí do oblasti tohoto stylu. Příznačnou lyrickou náladovost najdeme však velmi často u autorů, kteří se základním smyslem své tvorby přiklonili k jiným stylovým proudům.

Po křehece lyrické a náladové pohádce Princezna Pampeliška a po libretu pro Dvořákovu Rusalku napsal JAROSLAV KVAPIL, pod zřetelným vlivem čechovovské poetiky, drama *Oblaka* (v., p. 1903), sledující citové reakce mladého bohoslovce, který po setkání s okouzující herečkou zatouží po volném životě. Nad jednáním postav se rozprostírají náladové stavy, zasahující do duší a rozhodování hrdinů a vytvářející k bolestem srdcí kontrastní uklidňující pozadí. V poslední hře *Sirotek* (v., p. 1906) vrátil se Kvapil k pohádkovému námětu, k národní báčorce o ubohém dítěti, jemuž ubližují macecha a její děti, kterému však dobré bytosti a hodní lidé pomohou ke štěstí.

Největším zjevem české impresionistické dramatiky je FRÁŇA ŠRÁMEK, který své dílo epické a lyrické doplnil také několika pracemi pro jeviště. Na rozdíl od Kvapila je Šrámkova lyričnost mnohem reálnější a v náladových rovinách neztrácí zaujetí pro sociální problematiku hrdinů. Už Šrámkova prvotina, aktovka *Červen* (v., p. 1905) demonstruje cit silnější než morální a volní zábrany, deroucí se k svému právu jako přírodní nezvládnutelná síla. Před rokem 1918 vzniklo také jedno z nejvýznamnějších dramatických děl Šrámkových, příznačně nazvané *Léto* (v., p. 1915). Hra už není jen oslavou rychle se vzněcujícího citu, ale podobně jako současná Šrámkova próza zahrnuje několik společenských typů a konfrontuje různé formy citového zaujetí a erotické touhy. Emocionálně i tělesně neukojená paní Valča opouští svého krutě prozaického a stárnoucího manžela i mladého neprůbojného obdivovatele Jana Skalníka, jehož pubertální touhu roznítila, a vyhoví reálným nabídkám zkušeného milence. Skalník pak najde upokojení u prosté venkovské dívky a tento akt citové záchrany přijímá s porozuměním také chápavý strýc Skalníkův, farář Hora. Prostředí venkovského prázdninového léta působí jako katalyzátor citových reakcí, jež určují i sílu charakteru a poctivost projevených zájmů.

Do okruhu impresionistické dramatiky je nutno zařadit také první hry JIRÍHO MAHENA. Zatímco se Kvapil a Šrámek zajímali především o vnitřní citovou oblast člověka, o jeho krize, vznikající z nepochopení u toho, ke komu se citový zájem obrací, soustřeďoval se Mahen mnohem více k jednotlivci zařazenému do širších sociálních souvislostí, proti nimž tento jedinec protestuje, často právě jen jako jedinec, individuálním nebo anarchistickým odbojem. Před říjnem 1918 Mahen vydal nebo uvedl na jeviště hry *Juanův konec*, *Klíč*, *Theseus*, *Janošík*, *Mefistofeles*, *První deště*, *Píseň života*, *Ulička odvahy* a *Mrtvé moře*. Jeví se v nich jako dramatik neklidně hledající své vlastní téma a sobě nejbližší vyjadřovací prostředky. Jeho zaujetí pro aktuální společenskou problematiku je patrné v aktovce *Klíč* (v. 1907), k níž mu daly zřetelně podnět revoluční události v Rusku z roku 1905. Malá skupina lidí se skrývá ve sklepech, odkud už odešli ti, co nemohou nebojovat proti násilí. Po neuváženém výstřelu zahynou oba muži a jen malé dítě zůstane naživu jako příslib dalšího života a revolučního odboje. První velkou a významnou hrou Mahenovou byl *Janošík* (v., p. 1910). Známé téma umožnilo Mahenovi vytvořit dějově rozlehlou hru, zachycující, jako četné jeho další dramatické práce, tragédii individuálního odboje, osud člověka, který se bouří sám a svým způsobem proti silám, jimž nakonec musí podlehnout. Mahenův Janošík je člověk nanejvýš spravedlivý, nezabíjí lidi, jenom bere bohatým a dává chudým. Autor nelíčí tolik statečné činy zločinců, jako spíše vyjadřuje pocit svobody, nespoutanosti a síly odvážlivců, kteří se zbavili společenských pout a závazků. Mahenův Janošík je básní o volnosti člověka, o ušlechtilosti toho, kdo jedná podle příkazů přírody a svého srdce.

Vedle sociální tendence *Klíče* a odbojného patosu *Janošíka* představuje *Ulička odvahy* (v., p. 1917) nejvýraznější ukázkou dramatikovy schopnosti rozehrát kouzlo těkavých nálad a prostých citových zájmů. Nízko posazeným oknem malostranského domku vnikají k slíčné dívce jarní pohodou omámení mladí muži, aby jeden z nich našel u přívětivých lidí útulek pro celý život. Hrou *Mrtvé moře* (v., p. 1918) vrátil se Mahen



k dramatu heroickému. Sedlák Havelka ani pod nejtěžšími hrozbami nezapře v sobě víru otců a touhu postavit se do čela odboje proti pánům. Námět z tereziánské doby posloužil dramatikovi k vylíčení tichého, vytrvalého hrdinství, jaké odpovídá české historii i národní povaze.

K náladové dramatice inklinovali také další autoři, kteří však vývoji nepřinesli již nic podstatně nového. Kolem roku 1890 zahájila svou plodnou dramatickou činnost BOŽENA VIKOVÁ-KUNĚTICKÁ (1862–1934), autorka řady veseloher i vážných dramát, v nichž se obírala morálními zásadami soudobé rodiny a všímala si zejména postavení ženy v manželství. Některé její veselohry měly na jevišti veliký úspěch. Nejlepší z nich, s názvem *Cop* (v. 1905, p. 1904), zachycuje ve velmi živém ději skupinu mladých studentů, kteří ve shodě se svým zdravým citem a smyslem pro pravdu dovedou odkrývat pravou tvář takzvané solidní, tradiční morálky.

RŮŽENA SVOBODOVÁ napsala méně významnou dramatickou práci s titulem *V říši tulipánků* (v., p. 1903). Své první hry publikovala po roce 1890 RŮŽENA JESENSKÁ (1863–1940), jejíž důležitější práce spadají však do následujícího období. Ve stejné době začal publikovat své hry také LOTHAR SUCHÝ (1873–1959). Jediné drama poskytla divadlu HELENA MALÍŘOVÁ: *Bratrství* (v., p. 1905) je ironický název pro vztahy mladých anarchistických intelektuálů, mezi něž se chce, avšak nedokáže vřadit prostá proletářská dívka.

## DRAMA SYMBOLŮ A NÁPOVĚDÍ

Poslední významný proud, který můžeme určit v české dramatice let 1897 až 1918, lze označit jako drama symbolistické. Předvádělo v básnický naznačujícím dialogu postavy jako typy obecnějších lidských vlastností a dramatické střetnutí jako konfrontaci názorových stanovisek. Ani zde nejsou hranice k jiným okruhům dramatické tvorby přesně vymezeny, u mnoha autorů se spojují principy symbolistické dramatiky s prvky a prostředky jiných stylů.

Tak je tomu hned v dramatickém díle F. X. SVOBODY, v jehož jinak sourodém a osobitém projevu se uplatňuje smysl pro reálný charakterový detail i tendence vytvářet jímavé nálady a zjednodušovat postavy k morálně výmluvným typům. Podobně jako ve hrách *Směry života*, *Rozklad*, *Útok zisku*, jež napsal dříve, zabýval se Svoboda aktuálními otázkami měšťanské morálky také v této době. *Odpoutané zlo*, *Podvrácený dub*, *Olga Rubešová*, *Démon*, *Přes tři vrchy* jsou názvy vážných her, kde zjednodušení děje a charakterů dává vyniknout varovné morálce příběhu. Drama *Olga Rubešová* (v. 1902, p. 1903) ukazuje například moderní ženu, která se ve snaze o nezávislý život vzdává přirozených citových potřeb a hyne, když odmítne možnost žít ve shodě s nároky svého ženství. Svoboda je také autorem řady veseloher, v nichž převažuje laskavý, idylický humor a zápletka, vyvíjející se k všeobecně šťastnému zakončení. Takový ráz má také Svobodova velmi populární veselohra s tématem z doby předbřeznové *Čekanky* (v., p. 1900). Generační spory jsou námětem komedie *Na boušínské samotě* (v. 1912, původně uvedené i vydané pod titulem *Dědečku, dědečku*).

V polovině devadesátých let přihlásil se ke slovu dramatik neobyčejně intenzivního výrazu, soustřeďující děj do závažných ideových a morálních sporů a usilující také o nanejvýš dramatický styl jazykový. Hned v první své hře s názvem *Vina* představil se JAROSLAV HILBERT (1871–1936) jako autor dokonale ovládající formu moderní psychologické hry ibsenovského typu a schopný naplnit tento útvar živou společenskou problematikou. Hilbert bohužel nesetřval v dalším svém vývoji ani u sevřené formy komorního dramatu, ani v okruhu individuální a zcela konkrétní problematiky lidí nové doby. Usiloval vytvořit drama vyššího ideového poslání, vyjadřující nadčasové touhy lidstva. Nedostatek básnické síly nahrazoval křečovitou deformací jazyka a ideologizací dramatického tvaru. Jeho další drama, nazvané *O Boha* (v. 1898) a po zrušení cenzurního zákazu uvedené pod názvem *Pěst* (p. 1905), příliš okázale konstruuje na osudu matky, jež ztratila



dvě děti, důkaz o tom, že Bůh neexistuje. V dramatu *Psanci* (v. 1900, p. 1906) se několik lidí zmitá v křečích své životní nejistoty a beznaděje, hledá východisko a záchranu v jakémsi vyšším principu, životním jasu a harmonii a nalézají tyto ideály jednou ve víru vášni, podruhé v podobě jakéhosi ideálního člověka, potřetí ve světě umění.

O svých předpokladech vytvořit velké drama přesvědčil Hilbert opět v historické hře *Falkenštejn* (v., p. 1903). Líčí známou historickou osobnost jako člověka s velkou touhou po českém trůnu, který však vždy nedovede jednat dost chytře a rázně. Drama je psáno v próze, ostré dialogy kontrastují s pasážemi monologickými a ve stavbě vět i v užívání nelibozvučných výrazů jeví se snaha drammatizovat i základní jazykový materiál. S ještě výraznější individualizací ústřední postavy se setkáváme v Hilbertově hře *Kolumbus* (v., p. 1915), podávající příběh mořeplavce v řadě volně řazených obrazů. K původní koncizní formě komorního dramatu vrátil se autor v posledních dvou hrách z údobí před rokem 1918, *Jejich štěstí* (v., p. 1916) a *Hnízdo v bouři* (v. 1919, p. 1917). V první z nich akcentoval erotický prvek v příběhu citové náklonnosti tří bratří k jedné přitažlivé ženě, ve druhé ukazuje ženu, která se za války odcizila svému muži, nakonec však najde k němu zase cestu nazpět.

Vrchol symbolismu v české dramatické tvorbě představuje dílo VIKTORA DYKA, který zahájil dráhu dramatika na sklonku století. Už ve svých prvních pracích pro jeviště vytvořil si vyhraněný osobitý styl, v jehož okruhu se pohyboval po celou dobu své autorské činnosti. Hlavním prvkem námětovým se stal pro Dyka motiv deziluze, motiv zklamaných nadějí, jež si hrdina vytváří ve svých představách a touhách a které se pak rozbíjejí nárazem na krutou skutečnost. Svět je jiný, než jak by si člověk přál, říká Dyk, všechno je nutno brát s rezervou, na vše je nejlépe dívat se s ironickým odstupem, realita neúprosně boří lidské ideály. Vyhraněný umělecký vztah k realitě se projevuje i v jedinečné poloze dialogu a jazyka. Věty Dykovy jsou co nejjednodušší, jsou koncentrátem významu, mění se v ironické glosy, v maximy životní moudrosti. Proti těmto neměnným konstantám Dykova individuálního stylu, k nimž je třeba ještě přičíst až schematicky jasné a zřetelné koncepce děje, uplatňuje se v jeho hrách schopnost nazírat základní problém z nejrůznějších stran, v různých polohách žánrových a tematických a v rozdílných souvislostech významových.

Základní motivy Dykova díla obsahuje už první jeho hra ze souboru *Tragikomedí* (1902), *Pomsta* (p. 1896). Sarkasticky se posmívající skeptik je odzbrojen pokorou ženy, kterou se chystal zlomit a ponížít. Ironické traktování velkých záměrů a snah, které ovšem vyvolávají respekt ušlechtilých lidí, a odhalování nereálnosti lidských předsevzetí a činů prostupuje celé dílo Dykovo. Ve *Smuteční hostině* (p. 1906) poznává krutou realitu muž přesvědčený o poctivosti a věrnosti své zdánlivě mrtvé ženy. V dramatu *Posel* (v., p. 1907) podařilo se Dykovi vkomponovat vlastní umělecký názor do atraktivního historického námětu. Dcera česko-bratrského fanatika se v době bělohorské zamiluje do posla nepřátelského císařského vojska, který se usídlí v jejich domě, a odchází s ním do nejisté budoucnosti. Tento čin je krutou skutečností jak pro jejího otce, který ani v tomto případě neodpíral zlému, tak i pro jejího snoubence, který chtěl jednat jako poctivý vlastenec.

Ideální látku pro svůj umělecký i myšlenkový záměr si zvolil Dyk ve svém vrcholném dramatu *Zmoudření Dona Quijota* (v. 1913, p. 1914). Zde se motiv deziluze mění v tragédii. Vystřízlivění může člověka uzdravit, avšak padá-li idealista na tvrdou zem pravdy a reality z příliš velké výšky — jak je tomu u smutného hrdiny hry —, je ohrožena sama jeho existence. Ironickou, ale zároveň hluboce básnickou interpretací Quijotova příběhu nechce však Dyk pouze utilitárně a s racionální jednostranností odmítnout planý idealismus. Dívá se s pochopením a poučeným odstupem na obě stránky životní dialektiky, nezastírá sympatii k velkému životnímu rozmachu a stejně v postavě Sancho Panzy dovede ironicky posoudit i hrubý utilitární materialismus života bez vyšších duchovních cílů. Jednoduché, často jen holé věty, soustřeďující myšlenku až k aforistické dokonalosti, pozvedají celý děj k vyšší, obecnější platnosti. V historii české dramatiky se najde jen málo slohově tak čistých a zároveň básnických výmluvných výtvorů, jako je Dykovo zpracování quijotovské látky.



Důkazem o Dykově snaze realizovat poměrně stabilní umělecký názor ve velmi rozdílných polohách námětových je poslední z jeho předválečných her *Veliký Mág* (v., p. 1915). Vystupují v ní současní lidé, ale celý příběh se odehrává v horečnatém snu mladého, těžce nemocného malíře, jemuž Veliký Mág mefistofelsky slíbí vše, získá-li malířův život. Mladý hrdina ani ve snu nedokáže zabít dívku, o jejíž zradě se přesvědčil, a tím je zachráněn i pro skutečný život. Dykova ironie je tu postavena vlastně na hlavu: hrdina není schopen vykonat pomstu ani tehdy, když má všechnu moc, skutečné lidství se prosadí i v této nesmyslné situaci.

Mezi české dramatiky symbolismu řadí se dále svým jediným dílem OTAKAR THEER. Námět řecké báje o odvážlivci, který chtěl využít jízdy na voze Hélioově k svržení nenáviděného Dia, přepracoval Theer v dramatické básni *Faethón* (v. 1916, p. 1917) v symbolickou oslavu velkého hrdinského činu, jehož inspirativní smysl se neztrácí, i když hrdina zahyne před dokončením úkolu. Použil volného, k tónické prozodii inklinujícího verše, a vnesl tak do dramatické poezie jeden z důležitých prostředků moderní lyriky. S prvními hrami se před rokem 1918 přihlásil také OTOKAR FISCHER. Po hře *Sestry* (v. 1912) a libretu *Karlštejn* (v., p. 1916), napsaném pro Vítězslava Nováka, vytvořil své první velké drama *Přemyslovci* (v., p. 1918), ve kterém však ještě nedokázal překonat a básnický utřdit široký historický materiál kupící se kolem osudu posledních Přemyslovců, proti jejichž umlacenosti ne dosti zřetelně akcentoval rodovou energii Falkenštejnů. Podobně jako Theer pracuje i Fischer s typicky symbolistickým útvarem volného, tónicky uspořádaného verše a s jasnou logickou strukturou slovních sdělení.

Od Dyka, Theera i Fischera liší se první dramatické projevy STANISLAVA LOMA (1883–1967) a pak i celé jeho dramatické dílo mnohem určitějším vztahem k aktuální problematice politické a společenské a básnivostí mnohem tradičnější, a tedy i přístupnější širokému okruhu publika. Hned v první své hře *Honza* (v. 1915, p. 1913) učinil autor hrdinou příběhu český pohádkový typ skromného, nevzdělaného, ale jak se ukáže statečného a charakterního venkovského chlapce a povýšil ho na symbol české povahy a politické síly. Slavnostní ráz hry podtrhuje melodický verš lumírovského stylu. K stejně průhledné utilitární symbolice vyúsťuje také druhé Lomovo drama *Vůdce* (v. 1916, p. 1917). Ukazuje se, že těžké útrapy několikaleté cesty pouští do zaslíbené země mohou Izraelští překonat, jen když bude zachována jednota kmenů; o tu jde vůdci Mojžíšovi především. Na konci cesty, když se Mojžíš bojí vstoupit do země hojnosti, aby jeho lidé neztratili svou víru a soudržnost, postaví se do čela národa praktičtější Josua, který nemá tak blízko k Bohu, zato projevuje mnohem větší pochopení pro lid a jeho životní potřeby. Aktuální politickou symbolikou je Lom pokračovatelem Jiráskovým, od něhož ho však dělí snaha o vytvoření dramatu básnickými, obraznými prostředky zejména v poloze jazykové.

## NÁSTUP NOVÝCH PROUDŮ

Před rokem 1918 zahájili spisovatelskou dráhu také někteří dramatikové, jejichž činnost podstatnou částí spadá do etapy pozdější, meziválečné. V zásadě tu jde o okruh autorů, kteří symbolistickou stylizaci a impresionistickou náladovost překonávali vyhocováním konfliktu a zvýrazněnou aktivitou postav, celkovou větší hybností, zkratkovitostí a dynamikou akce. Někteří z nich měli již v začátcích blízko k expresionismu, u jiných se hlásí problematika pragmatistické linie.

Nejvýznamnějším dramatikem ze skupiny kolem časopisu *Scéna*, jenž soustřeďoval různé divadelníky expresionisticky orientované opozice proti kvapilovské linii Národního divadla, byl ARNOŠT DVOŘÁK (1881–1933). Jeho první hra *Kníže* (v., p. 1908), zachycující mytologické události české historie, předvádí Přemysla jako vládce opírajícího se o lidový kolektiv, schopného probudit v lidu vědomí síly a rozněcujícího jeho odhodlanost. Hra vychází ještě z realistického popisu historických reálií, v dialogu a konfliktech však zřetelně podává zhuštěnější děj, než tomu bylo například v historických dramatech Jiráskových. Také v drama-

tu *Král Václav IV.* (v. 1910, p. 1911) staví Dvořák do popředí aktivní, činorodostí posedlou postavu ostře exponovaných rysů a konfrontuje cholericky unáhleného a do extrémů upadajícího krále demokratických předsevzetí s nezměnitelným chodem historických událostí v předvečer husitské revoluce.

Do okruhu expresionistické dramatiky se vřadil už svými prvními hrami také FRANTIŠEK ZAVŘEL (1885–1947), později proslulý okázalou manifestací výbojného individualismu na pozadí davové malosti. Příznačné motivy hlásí se již v jeho prvních hrách *Simson* (v. 1912, p. 1921), *Don Juan* (v. 1915), *Oidipus a Iokasta* (v. 1915), *Simson a Delila* (v. 1915). Hra o Oidipovi je složena z krátkých, zhuštěných, ostře konfliktních scén, replika se tu omezuje často na jediné slovo, protiváhu tvoří delší monology. Oidipus je v rozporu s legendou líčen jako morální vítěz, nacházející v Iokastě matku především v přeneseném smyslu slova — jako dárkyni síly a činorodé vůle. Voluntaristické hledisko uplatnil autor i ve hře o Simsonovi, kde ukazuje opět siláka a aristokrata ducha, s gestem suveréna hynoucího uprostřed nízkých zájmů a cílů.

Český expresionismus měl na divadelním jevišti zajímavý osud tím, že se projevoval více v režisérské oblasti než v cílevědomé a stylově vyhraněné tvorbě dramatické. Jeho nástup kolem roku 1914 (pohostinská režie Františka Zavřela, který uvedl v Praze mimo jiné Dykovo Zmoudření Dona Quijota) se dál ve znamení režisérských výbojů, nemohl se opřít o dostatečně nosnou domácí tvorbu dramatickou. Mnohem výrazněji se do historie meziválečného divadla zapsala — podobně jako v poezii a v próze — takzvaná generace pragmatistická, umělecky konfrontující různé pohledy a různá hodnocení stejné skutečnosti. Také pro tuto linii byla doba před rokem 1918 etapou nástupu, vydávání a uvádění prvních her.

BRATŘI ČAPKOVÉ vytvořili ve své prvotině *Lásky hra osudná* (zařazené do Zářivých hlubin, 1916, p. 1930) moderní variaci na staré téma komedie dell'arte a v protikladném střídání iluze divadla a života, lascivity, něžné lyriky a střízlivé reality, pasáží ve verši a v próze vyznačili podněty, na něž navazovala pak zejména poetistická avantgarda mezi válkami. První hra FRANTIŠKA LANGRA, tragédie *Svatý Václav* (v., p. 1912), je poplatná ještě statickému symbolismu, veršem lumírovsky melodickým proniká úsilí o přirozenější slovosled. Václav a Boleslav jsou předvedeni jako dva různé, leč oprávněné typy vládců s různými představami o české státnosti. V roce 1915 bylo uvedeno a až po válce 1920 vyšlo Langrovo drama *Miliony*, odsuzující v ostré dějové zkratce kapitalistického kariéristu a přerůstající v tragikomickou grotesku varovného obsahu. Expresionisticky byl v počátcích své činnosti orientován také pozdější autor metafyzicky zkoumajících námětů JAN BARTOŠ (1893–1946). Po hrách *Primo vere* (v. 1903, p. 1919) a *Konec Jakuba Carranzy* (v. 1915) dopracoval se k určitější formě ve hře *Souboj* (v., p. 1917). V pozadí osobních konfliktů, ale jako jejich pravá příčina vystupuje zde vášnivá, mstivá, v ničem se neomezující, ale muže silou svého ženství okouzlující žena. Hra, inspirovaná zřejmě Wedekindovým dramatem *Erdgeist* (česky uváděným s názvem *Lulu*), staví do popředí typ velké, ale zároveň zhoubně vášně, bezohledně se prosazující v prostředí lidského normálu.



# LITERATURA PRO MLÁDEŽ

V moderní literatuře zůstává literatura pro mládež vydělená z celku jako část, jejíž hranice nejsou dány zvnitřku, z organismu literatury, ale zvnějšku, čtenářským určením. Tímto určením se stává autonomní oblastí a i vývojově se jeví relativně samostatná, jako jeden z žánrů. Teze o literatuře pro mládež jako o pokleslém druhu platí v tom smyslu, že ve svém souhrnu přizpůsobuje dosažené hodnoty možnostem svých čtenářů, nezřídka je rozmělnjuje a banalizuje. Dlouho zůstává na pomezí pedagogiky a beletrie. Avšak do umělecké literatury vrůstá v našem století stále pevněji svými nejlepšími díly, vzniklými nejen z objektivní potřeby, ale i z tvořivé vůle. Uvnitř literatury si vytváří vlastní tradici, množovanou podněty celkového vývoje, pro nějž se někdy sama stává podnětem (vliv pohádkové literatury ve dvacátých letech, Karafiátových Broučků v díle Nezvalově, připomínka dobrodružných knih v básních Seifertových a mravoučného čtení v tvorbě Jaromíra Johna ap.). Tím nabývá i v jejím hodnocení postupně vrchu hledisko estetické.

Do nového století si přináší literatura pro mládež z vlastních zdrojů a z převzatých zkušeností jako zárodek tradice svého druhu především povědomí, v němž se určité žánry spojují s představou vhodného dětského čtení. Do literatury určené dětem se včleňuje romantická folklorní literatura a pohádky vůbec (Erben, Němcová, Bartoš; Andersen). Z podnětů lidové poezie vzniká dětská lyrika (Sládek, Rais, Kožíšek). Mravoučné čtení a literatura „dobrých příkladů“ 19. století nejsou jen zavrženímhodné: mají své umělecké špičky — de Amicise, Collodiho, Busche, u nás Karafiáta — a jsou zkušeností, která se v literatuře jako každá zkušenost vrací; patří sem i bajky, u nás například tradice staroindických bajek Bidpajových. Literaturou „dobrých příkladů“ je v podstatě i historická epika a próza z konce století (Rais, Třebízský, Jirásek) a literatura životopisná (Rais). K dobrodružné literatuře nepřidalo 19. století u nás z vlastního nic, hned na samém počátku tohoto období adoptovala však česká literatura Robina, záhy si objevila Verna a Coopera a zůstala nadále otevřená ostatním světovým autorům. Zkušeností 19. století je i samozřejmost, s jakou do základního fondu dětské četby vplynula některá základní díla národní literatury, především Babička Boženy Němcové, Erbenova Kytice a povídky o dětech (Němcová, Neruda, Hálek).

V polovině devadesátých let se vytvářejí organizační předpoklady pro péči o uměleckou literaturu pro děti, a to na pedagogické půdě, v učitelském sdružení *Dědictví Komenského*. Prostřednictvím časopisu *Pedagogické rozhledy* (1888–1932), přednášek, výstav a brožur (J. Patočka, O. Hostinský, F. V. Krejčí) usiluje toto sdružení o zvýšení úrovně umělecké výchovy ve školách. Toto usilování je ovlivněno německým heslem „umění do škol“, Masarykovými myšlenkami o potřebě péče o literaturu pro mládež a podněty realistů, k jejichž zásluhám patří, že objevili české literatuře pro děti její základní dílo — Karafiátovy Broučky. Německé hnutí působilo zejména spisem H. Wolgasta *Das Elend unserer Jugendliteratur*. V úvaze o jeho ohlasu u nás připomenul J. Tůma (v Pelclově *Životě* 1901), že česká literatura měla svého Wolgasta už v osmdesátých letech ve FRANTIŠKU BARTOŠOVI (1837–1906). Bartoš v rozpravě *Život a literatura* (*Obzor Moravský* 1882) podal program ozdravení literatury pro mládež, které chybí podle něho „náležité básnické posvěcení“. Ideálem a východiskem mu byla lidová slovesnost, samostatná básnická škola mateřská a kolektivní básnivost obce. Drobnějším dětem určil k vydávání česká lidová říkadla, hry a pohádky, rozhojňované prameny z jiných



slovanských literatur. Lidová literatura (pohádky, pověsti, zpěvy) je podle Bartoše vhodná i pro dospělejší mládež, třeba ji však doplňovat vybranou umělou literaturou, čerpanou z novověkého názoru, jmenovitě literaturou poučnou. Bartošův plán přijalo Dědictví Komenského za svůj. Ještě v prvních dvou desetiletích našeho století čerpá podstatná část původní dětské literatury z toho, co vznikalo z dotyku s romanticky chápanou lidovou slovesností, skutečnou i umělou. Současně se vytváří retrospektivní koncepce literatury pro mládež jako opakování historie, z níž se vybírá ve smyslu Bartošovy teze, že písemnictví má být svému národu vychovatelem.

Tato národní koncepce se rozšiřuje o výběr ze světových literatur. K prvním knihám, které uskutečňovaly program literatury pro mládež jako pokladnice vybraných děl ze světové literatury, patřil sborník *Snih* (1902), vydaný redakcí Volných směrů na protest proti výtvarnému braku. Sborník uspořádal Václav Tille, vybral do něho povídky ze sbírek Juana Manuela, Boccaccia a staroindické Parušaparíkši, pohádky Dobšinského a Afanasjeva, vlastní pohádky a Nerudovu Svatováclavskou mši. Výtvarný doprovod k nim vytvořili přední umělci: Aleš, Böttinger, Boudová, Kupka, Kotěra, Stretti, Scheiner, Šaloun, Sucharda ad. Výběr z domácí a světové literatury prostředkovala zejména knižnice *Žeň z literatur* (1902–1929), vydávaná nakladatelstvím Jana Laichtra a pořádaná Václavem Tillem. Z české literatury vyšla v ní Dalimilova kronika, Vlastní životopis Karla IV., díla B. Němcové, K. J. Erbena, F. L. Čelakovského, V. Háлка ad., z památek světové literatury Homér a Píseň o Rolandovi, ze světových autorů vybrané práce G. de Maupassanta, M. Maeterlincka, A. Stiftera, F. Schillera, J. W. Goetha, O. Wilda, N. V. Gogola, I. S. Turgeněva, F. M. Dostojevského, V. I. Němiroviče-Dančenka, M. Twaina, S. Lagerlöfově aj. Uvedení prvořadých autorů do souvislosti s písemnictvím pro mládež stalo se zároveň podnětem pro původní tvorbu a působilo při vytváření nových kritérií. Z původní tvorby vyšly ve *Žni z literatur* vlastní práce Tillovy a dětské povídky Růženy Svobodové. Druhou knižnicí pro mládež, která se ve svém edičním programu opřela o výběr z národní a světové literatury, bylo *Osení*, řada vydávaná v letech 1908–1928 u Františka Topiče a redigovaná Adolfem Wenigem.

Péče o hodnotnou dětskou knihu našla i svou vlastní tribunu, když v roce 1913 začal odborný učitel Otakar Svoboda vydávat v Habrech *Úhor* (1913–1944), kritický měsíčník věnovaný literatuře pro mládež. K periodikům, která byla i impulsem pro vlastní tvorbu (*Malý čtenář*, 1881–1941), přibyl odborný časopis. V podtitulu má Goethův výrok: „Pro mládež jen to nejlepší je dosti dobré.“ Svůj program shrnuje do dvou bodů: 1. Povznést literaturu pro mládež na výši umění, 2. Zhodnotit literaturu pro mládež i její pěstitele. Úhor třicet let pečlivě sledoval a zaznamenával dění kolem literatury pro mládež. Soustředil kolem sebe řadu obětavých pracovníků, ale neměl osobnost, která by z něho učinila ohnisko umělecké tvorby. Zůstal omezen oficiózností a konzervativismem pedagogických institucí, k nimž patřil. Nashromáždil řadu literárněhistorických podnětů o naší i cizí literatuře, ale nebyl s to nahradit soustavný odborný literárněvědný a literárněhistorický zájem.

V poezii pro děti vycházejí z folklorního básnictví vedle Bartošových souborů (*Domácí čítanka*, 1900; *Kytice z lidového básnictví*, 1906) různá ilustrovaná vydání říkadel a koled (VOJTĚCH PREISSIG, *Byl jeden domeček*, 1904; koledy JOSEFA WENIGA *K Ježíškovi* a *Jesle*, 1903; obrázkové knížky JOSEFA LADY *Moje abeceda*, 1910, a *Kalamajka*, 1913). Dětská lyrika sládkovská a kožíškovská doznívá v řadě knížek F. S. PROCHÁZKY; ozvučit znovu poezii pro děti nepodařilo se ani básníku ANTONÍNU SOVOVI (*O vysvobození prince Jurky*, 1916). Vlna historické epiky uvázla v neuskutečněných záměrech Sládkových a Čechových.

Pohádky Němcové a Erbena byly už v osmdesátých letech právem označeny za základ české dětské knihovny. Etické očištění a estetické dotváření lidové prózy a literárních pramenů a osobní směřování obou autorů je k tomu předurčovalo. Vědecká folkloristika z přelomu století se ubírá jinými cestami než idealizující romantická škola: jde za autentickou podobou lidové prózy, zvláště jejího jazyka (dialektologie), zkoumá příbuznost pohádkových látek a motivů různých národů (kritická srovnávací škola). Zatímco vědecké zkoumání pokračuje, literatura vysunula pohádky na okraj, do oblasti dětského čtení. Uchovávaní krajových



jazykových zvláštností, neodlučitelných od živé podoby vyprávěných pohádek, se stává ve vydáních pro děti problematickým. Srovnávacím studiem narůstá pohádkový fond o vyprávění nejrůznějšího charakteru. Rozpor mezi vědeckým a čtenářským zájmem, který zde vzniká, řeší se úpravami domácích i cizích pohádek, kompromisy, které trvají dodneška a mají na svědomí periodické „boje o pohádky“, jež jsou namnoze nevyjasněným nedorozuměním.

Významným editorem, autorem pohádek a osobností rozhodující o podobě předválečné literatury pro mládež se stal VÁCLAV TILLE. Jako autor se uvedl jménem Václav Říha: v duchu tradičních vyprávění zakončil jím první větší beletristickou práci („napekli si chleba ze rži a ty milý Řího nelži“). Tille byl prost víry v naivní, půvabnou a čistou poezii nezkaženého lidu, víry, která ještě v době jeho působení byla pro pedagogický význam pohádky nejmocnější oporou. „Není nevhodnějšího materiálu pro rozumnou výchovu mládeže než přesně zapisované lidové podání, jež je mnohdy spíš vhodným předmětem zkoumání patologie lidské duše než čtením i pro dospělé.“ Vycházel z historické zkušenosti, že pohádky se od 17. století dětem vyprávěly (Perrault, Grimmové, italské loutkové divadlo), že v nich děti nacházejí ukojení své touhy po smírném řešení záhad života a že si až do dospělosti uchovávají vzpomínku na čistou rozkoš, kterou v nich vyvolávaly, méně už na text, jaký obsahují. Jako pořadatel knižnice Žeň z literatur uvedl do ní řadu pohádkových titulů (arabské, čínské, indické, bengálské, kašmírské, ruské, polské, norské, francouzské aj. pohádky), ve vzorných vydáních s jeho doslovy vyšly tu pohádky K. J. Erbena (1905), B. Němcové (3 svazky 1907–1908) a M. Mikšíčka (1912). Také ve vlastních pohádkách (*Pohádka o třech podivných tovaryších*, 1900; *Povídka o svatbě krále Jana*, 1900; *Knížka o Růžence a Bobešovi*, 1902; *Bajky*, 1905; *Letní noc*, 1905; *Princezna ze severu*, 1912; *Říhovy pohádky*, 1915; *Strnadovy povídky*, 1919; *Dvanáct pohádek z onoho světa*, 1921, ad.) byl Říha-Tille „žencem z literatur“; podkladem jeho tvorby je vědecká práce o českých pohádkách a srovnávací studium. Rozmnožoval odkaz Erbena a Němcové, kteří ovlivnili i tematický výběr jeho prací (Pohádka o třech podivných tovaryších, cyklus pohádek s dívčími hrdinkami Maruška, Liliana, Dvě Maričky, Růženka, Mariana, Lidka, Bolenka, Berona). V rámcových vyprávěních cyklických útvarů (Pohádka o třech podivných tovaryších, Povídka o svatbě krále Jana, Letní noc) zaměřuje Říha jednající osoby a vypravěče, a tak připomíná atmosféru, v jaké se kdysi pohádkám dařilo, i literaturu, z které se množily. Aktualizoval tradiční pohádkové látky se zřetelem k českému dětskému čtenáři, vnesl do nich vlastní zkušenosti (národopisný pobyt na Valašsku) i záliby, převládá však u něho vnější přístup zpracovatele nad bytostným vypravěčstvím, jakým vládli jeho klasičtí předchůdci nebo pozdější následovatelé.

Tillova činnost je spojena také s počátky péče o výtvarnou úroveň dětské knihy. Byl iniciátorem vydání sborníků Jaro a Sníh a Wenigových Jeslí, z dětských pohádek Boženy Němcové připravil za výtvarné spolupráce Artuše Scheinera publikaci *Němcová malíčkým* (1915), jako splnění neuskutečněného spisovatelčina záměru. Porůznu vzniklé Alšovy kresby k pohádkám uspořádal Tille v celek svými texty (*Alšovy pohádky*, 1904). Pro editorskou práci získal MARIÍ MAJEROVOU, která ze starých časopisů (1819–1869) vybrala a upravila *Čarovný svět* (1913) pohádek nejrůznějších národů.

Vedle Václava Říhy-Tilla působil jako editor a autor pohádek ADOLF WENIG (1874–1940; *Pohádky*, 1903; *Kocourkov*, 1903; *Čertoviny*, 1907; *Zvířátka a loupežníci*, 1909; *Pověsti o hradech*, 1907; *Věvec pražských pověstí*, 1908). Ze sbírek pověstí patří k významnějším kniha JANA HERBENA *Bratr Jan Paleček* (1902). Na pomezí mezi typem sběratelských pohádek a typem pohádek individuálně stylizovaných lze zařadit knihy JIŘÍHO MAHENA, cyklus *Její pohádky* (1914) a *Dvanáct pohádek* (1919).

Úspěšná díla cizí féerické literatury se v předválečné době často objevují ve volných úpravách pod vlastním autorstvím (Anderlíkova adaptace Pinocchiovy dobrodružství Itala Carlo Collodiho s názvem *Panáček Nosáček*, T. E. Tisovského napodobení Selmy Lagerlöfové v *Podivuhodné cestě nezbedy Petra s divokými husami*), zatímco uvedení Lewise Carrola (dva pokusy o přepis z počátku století) se vzpírá možností překladatelů i kontextu tehdejší české literatury.



K tvůrčímu navázání na tradici Karafiátových Broučků má dojít až později. Jeho odkaz je zatím jen neměle rozmělnován v povídkách a příbězích o antropomorfizované přírodě, které se snaží vytvořit původní protějšek k hojně vydávaným a oblíbeným přírodním povídkám cizích autorů (Ewald, Seton, Kipling). Významněji se karafiátovská tradice projevuje ve stylistické oblasti, ve vyprávěních Pavla Suly.

Dětská povídka měla v naší literatuře vzor v Němcové, v Nerudových prózách a v povídkách Hálokových a Raisových. Přijímá podněty i z překládané literatury, zvláště z povídek ruských autorů. Idyličnost venkovského dětství, které zůstává hlavním tématem, ustupuje psychologickému a sociálnímu pohledu. Od Ozefa Kaldy přes Františka Župana a Pavla Sulu k Růženy Svobodové je to rozpětí od národopisné studie k impresionistické próze. *Ogari* (1905) JOSEFA (OZEFA) KALDY (1871–1921) patří ještě k národopisným obrázkům moravského okruhu (Bartoš, Herben). V drobných epizodách popisuje Kalda život valašských chlapců. Bezprostřední evokace zážitků z dětství je tu spjata s užitím živého nářečí: pro jeho hudebnost zvolil si později Jaroslav Křička Kaldovy Ogary za námět své dětské opery. *Pepánkem nezdarou* (4 sv., 1907–1921) FRANTY ŽUPANA (1858–1929) splácí svůj dluh dětskému hrdinovi realistická venkovská próza (vedle HOLEČKOVY úpravy *Frantíka a Bartoně, chlapců ze Stožic*, 1916) společně s žánrovou literaturou z konce století (IGNÁT HERRMANN, *Mezi dětmi*, 1904; *Tobiášův Štědrý den a jiné povídky*, 1909). Co má Županova próza navíc, je humor, pro který se tento jinak kompozičně nevládnutý román (psaný původně na pokračování do Švandy dudáka) stal v dětské literatuře ve svém žánru výchozím. Drobnokresebné a slovy přetížené je vyprávění PAVLA SULY (1882–1975), útrpně něžné v pozorování chudých dětí a v zachycení čistých rodinných vztahů (*Dolánka*, 1908; *Zeměžluč*, 1910; *Majda boběček*, 1912). Reformátorský postoj a opravdovost zaujetí zařazují autora do předních řad pedagogické péče o dětskou četbu. Jako spolupracovník Úhoru reagoval Sula na podněty blízké svému usilování, přesně pochopil a ocenil první knížky Štorchovy i Johnovo vypravěčské umění. K pronikání a upevňování realistické tendence v dětské povídce významně přispěly práce MARIE GEBAUEROVÉ (1869–1928), těžící zejména z autobiografie, ze vzpomínek na vlastní mládí (*Jurka*, 1901; *Pěta pes*, 1916).

Nejpevněji vrostlé do vývoje literatury jsou dětské povídky RŮŽENY SVOBODOVÉ *Blaženčino pokání* (1908), *Dětská srdce* (1913), *Jarní záhony* (1919). Svobodová a autorky patřící k jejímu přátelskému okruhu (Božena Benešová, Marie Pujmanová) objevují dětství a dětské nitro jako významné literární téma. Překračují omezenost objektivního pozorování vcitěním do duše dětí. Svobodová si do dětských povídek přináší mnoho z prvního období života, realie, scenerie, zážitky, kusy vlastního dětského srdce, které se rozechvívá dotykem s „hrdinným a bezpomocným dětstvím“. „Psala jsem své práce těm, jimž nebylo a není rozuměno, o jejichž žaly nikdo se nestará, kteří žijí si potichu a těžce svůj vývoj, své zmatky z něho, svoje „urazení a ponížení“, své hoře ze zmařené velkodušnosti, z duševní a fyzické siroby, své touhy po životě vzestupném.“ Svobodová byla přesvědčena, že největší potěšení, které dává člověk člověku — a dítě jí bylo celým člověkem —, není zábava, ale radost etická. Už její první dětská povídka (*Blaženčino pokání*) je povídkou o vítězství dobra, sebepoznání, duchovní očisty. Podobně jako v celém jejím díle je hlavním motivem jejích dětských povídek sebeobětování; vedle motivů pokání vrací se v nich téma obětavého přátelství dětí a starců, dětí a zvířat. Druhou kapitolu posmrtně vydaných vzpomínek z dětství (*Ráj*, 1920) nazvala autorka *Balady*: „Nad mou kolébkou nezněly ukolébavky, nad mou kolébkou říkali balady.“ Erbenovská balada otvírala jí okno, „jímž jsme prvně pohlédli na svět, jímž padlo na nás první světlo“. Baladický je také ráz základní vrstvy jejích dětských povídek (*Povídky o Bohušce, O ubohé holčičce, Touhy, Helenčin stařeček, Hlídačka studánky*); od Erbena vede cesta k hutnému, zkratkovitému výrazu s přísně vybroušenými a přesně zasazenými detaily. Tragický obsah těchto příběhů je vyvážen čistotou pohledu, důvěrnou věcností, s níž Svobodová předvádí charaktery, kreslí krajinu, vyvolává atmosféru. V pozdější tvorbě přibývají záznamy dětských setkání (*Květinová slavnost, Návštěva u japonské holčičky, Muk, Pták mozambik*). Klíčem k této tvorbě je *Ráj*, „letopisy dětské duše“, svědectví o určujícím vlivu dětství a rodinných vztahů na autorčino pozdější



směřování; spolu s knížkou MARIE PUJMANOVÉ (1893–1958) *Pod křídly* (1917) zahajuje psychologické ponory do dětství, jak je známe později z tvorby Nezvalovy a z literatury, kterou k nám uváděl (Dora Gabe).

Epilogem předválečné prózy pro děti a prologem k novému období jsou *Listy z vojny, jež jsem psal svému synovi* (1917) JAROMÍRA JOHNA (1882–1952). Autor se v nich probírá celou klávesnicí dobové dětské prózy: z povídky *V mohamedánském nebi* zaznívají reminiscence tradičního pohádkového čtení (Tisíc a jedna noc), oblibu andersenovské pohádky připomíná vyprávění o oživilých věcech (*V myslivně, Umřela kráska*), jako povídky o zvířatech jsou psány listy *O vlku a psech* a *O ubohém koníkovi*, jako mravoučné historické čtení povídka *V Praze*. To vše se spojuje s Johnovou zálibou v drobných věcech, které se zhodnocují vztahem lidí k nim (*Utržený knoflík*), zálibou v barvotiskových obrázcích a srdce jímajících výjevech. Johnovy listy jsou počátkem nového tematického zájmu (literatura z války) i nového přístupu, který zdůrazní autorův vztah k látce a kontakt mezi autorem a čtenářem. Samotnému Johnovi se staly *Listy z vojny* východiskem pro další práci (Tátovy povídačky, Vojáček Hubáček).

Historická próza z konce století pokračuje spíš životopisnými pracemi, které jen výjimečně přerůstají informativně pedagogický rámec (K. V. RAISE *Čtení o Karlu Havlíčkovi a V. B. Třebízském*, 1902; FRANTIŠKA ŽÁKAVCE *Knížka o Alšovi*, 1912; VÁCLAVA TILLA *Knížka o Boženě Němcové*, 1919). K osobitě obměně historické prózy shromažďuje v předválečné době zkušenosti v odborných a pedagogických publikacích EDUARD ŠTORCH (1878–1956): od úsilí o reformu školního dějepisu a od zájmu o archeologické nálezy dostává se k beletristickému zpodobení pravěké historie (*Praha v době kamenné*, 1910; *Lovci mamutů*, 1918; *V šeru dávných věků*, 1920). Počínkem pro budoucí "světoběžnickou" podobu české dobrodružné literatury jsou cestopisná díla JOSEFA KOŘENSKÉHO (1847–1938), ENRIQUA STANKO VRÁZE (1860–1932) a JANA HAVLASY.

V ývoji české literatury v tomto období je věnována studie F. X. Šaldy *Moderní literatura česká* (1909, nověji ve svazku *Studie z české literatury*, 1961) a studie a kritiky shrnuté v *Kritických projevech 1–10 (1949–57)*; dále stati ze souborů Karla Sezimy *Podobizny a reliéfy* (1919, 2. přeprac. vyd. 1927), Josefa Laichtra *Uměním k životu* (1919), A. M. Piši *Soudy, boje a výzvy* (1922), Alberta Pražáka *Míza stromu* (1940, 2. vyd. 1949), Jindřicha Vodáka *Cestou* (1946), J. B. Čapka *Záření ducha a slova* (1948), Josefa Hory *Poezie a život* (1959) a *Duch stále se rodící* (1981), Bedřicha Václavka *Literární studie a podobizny* (1962), St. K. Neumanna *Stati a projevy I–IV (1964–1973)*, Karla Čapka *O umění a kultuře I* (1984). Formulaci nového životního a uměleckého postoje na konci 19. a začátku 20. století se věnují Jiří Mahen v *Kapitole o předválečné generaci* (1934), Fedor Soldan v *eseji Tři generace* (1940), František Buriánek v *knihách Bezruč — Toman — Gellner — Šrámek* (1955), *Generace buřičů* (1968, 2. vyd. 1977) a *O české literatuře našeho věku* (1972), Eva Strohsová v *práci Zrození moderny* (1963), Jaroslav Med ve studii *Symbolismus — dekadence* v časopisu *Česká literatura* (1985), Jarmila Mourková v *knize Buřiči a občané* (1988), Zdeněk Pešat a Jaroslav Med ve studiích *Česká moderna a K zrodu české moderny* v časopisu *Slavia* (1988).

Poezií, jejími jednotlivými směry, zejména realismem, impresionismem, dekadencí a symbolismem se zabývá Bohumil Svozil v *knížní studii V krajinách poezie* (1979), v některých studiích souboru *Tvář reality* (1986) a v *antologii Česká básnická moderna* (1987); o symbolismu a jeho představitelích píše Vítězslav Nezval v *knize Moderní básnické směry* (1937), o dekadenci Jiří Kudrnáč *Z typologie literárních let devadesátých* ve *Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná* (1987). Proměnami lyrického slohu se zabývá Miroslav Červenka v *pracích Český volný verš devadesátých let* (1963), *Symboly, písně a mýty* (1966) a *Z večerní školy versologie II* (1991), Zdeněk Pešat v *oddílu studií o devadesátých letech* v *knize Dialogy s poezií* (1985). Vývojové souvislosti poezie sledují též předmluvy nebo doslovy k antologiím: Jiří Brabec: *A co básník* (1963), Ivan Slavík: *Zpívající labuť* (1971) a Milan Blahynka: *Tisíc let české poezie III. Česká poezie 20. století* (1974, přeprac. *Česká poezie 20. století*, 1980); o české poezii v evropských souvislostech píše Jiří Honzík v *předmluvě k antologii Poezie přelomu století* (1984).- Nad předválečnou modernou v souvislosti s *Almanachem* na rok 1914 se zamýšlel A. M. Piša v *monografii Otakar Theer 2* (1933), Eva Strohsová v *předmluvě ke knize Viktor Dyk — S. K. Neumann — bratři Čapkové: Korespondence z let 1905–1918* (1962), Josef Knap v *edici korespondence Zrození Almanachu na rok 1914* ve *Sborníku Národního muzea v Praze, řada C-lit. historie* (1962) a Jarmila Mourková ve *statí K 70.*

výročí Almanachu na rok 1914 v Literárněvědném sborníku Památníku národního písemnictví (1983, knižně in Buřiči a občané, 1988).

Prózou, jejími vývojovými souvislostmi a jednotlivými osobnostmi se zabývá Jaroslava Janáčková v knihách Český román sklonku 19. století (1967), Stoletou alejí (1985) a Román mezi modernami (1989), Radko Pytlík v práci Sedmkrát o próze (1978) a Na přelomu století (1988), Zina Trochová ve studii K problematice české prózy devadesátých let v České literatuře (1965), Dobrava Moldanová Obraz ženského osudu a jeho proměny v tvorbě spisovatelek na přelomu století v České literatuře (1986) a Zrození psychologického románu z románu ztracených iluzí v České literatuře (1987); prózou české secese se zabýval Jiří Kudrnáč v předmluvě k antologii Vteřiny duše (1989) a ve studii Česká dekadence ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná (1982).

Dějiny dramatu jsou synteticky zpracovány v Dějinách českého divadla, 3. díl, Činohra 1848–1918 (1977) a ve starších pracích Jana Máchala Dějiny českého dramatu (1917, 2. rozšíř. vyd. 1929), Otokara Fischera K dramatu (1919), Činohra Národního divadla do roku 1900 (1933, 2. vyd. 1983) a Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním, Městském (1862–1934) v Československé vlastivědě VIII (1935), Františka Götze Boj o český divadelní sloh (1934), Václava Tilleho Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu (1935); stati F. X. Šaldy o dramatu a divadle v letech 1893–1936 vyšly nověji ve výboru O věcech divadelních (1987). Brněnské činohře v letech 1910–1918 je věnován sborník statí O divadle na Moravě (1974).

Dějiny žurnalistiky zpracovala a soupisem časopisů opatřila Milena Beránková v Dějinách československé žurnalistiky, I. díl, Český periodický tisk do roku 1918 (1981), Antonín Blabolil vydal Bibliografii českých katolických novin a časopisů vycházejících v Čechách v letech 1800–1918 (1970).

Kultuře a umění devadesátých let jsou věnovány sborníky referátů Prameny české moderní kultury I, II (1988). Kulturní atmosféru doby dokreslují paměti S. K. Neumanna Vzpomínky (1931), V. V. Štecha V zamlženém zrcadle (1967, 2. vyd. 1969) a Za plotem domova (1970), Františka Horečky Frenštátský literární salon (1969), Miloslava Hýska Paměti (1970) a F. V. Krejčího Konec století (1989).

Proměny literární kritiky devadesátých let sledují některé studie ze sborníku Z dějin české literární kritiky (1965) a Ludmila Lantová v knižní studii Hledání hodnot (1969). Teoretickou i vývojovou problematiku literárního eseje let 1888–1918 zhodnocuje Eva Taxová v úvodní studii k antologii Experimenty (1985).

Nakladatelskou problematikou se zabývá Jarmila Kryšková ve studii Moderní revue Arnošta Procházky a její význam pro rozvoj české knižní kultury ve sborníku Strahovská knihovna (sv. 14/15, 1980), Knihovnou Moderní revue se rovněž zabývá Ludmila Lantová v článku Z historie edice české poezie v Listech Klubu přátel poezie (1969), Aleš Zach vydal soupis Ediční dílo Kamilly Neumannové (1975), Šaldova hesla v Ottově slovníku naučném 1894–1908 vyšla ve výboru Šaldův slovník naučný (1986).



# PETR BEZRUČ

Vstup básníka Petra Bezruče na veřejnost na samém přelomu století nesl znak výjimečnosti. Jedinečnost jeho zjevu záležela v tom, že spojoval národní tradice 19. století se současnou Českou modernou devadesátých let a přitom již předznamenával vlnu, jež prochází literaturou 20. století od jeho počátku. Kontinuitu s buditeckými tradicemi představuje Bezruč svým úzkostným zaujetím o osud národa, o jeho existenční zápas a také svým pojetím básníka jako mluvčího národa, lidu. V duchu České moderny devadesátých let pak vyjadřuje a zdůrazňuje individualitu a její vzdor proti vládnoucí společnosti, ale zároveň ji činí mluvčím kolektivních zájmů a mytizuje ji v podobu barda slezského lidu. S Českou modernou se Bezruč také shoduje nelitostnou kritičností vůči vládnoucí vrstvě a jejím „vlastenectví“ a je tím nejbližší směru macharovskému. S anarchistickými i dekadentními náladami „z konce století“ spojuje Bezruče gesto osamělé a marné vzpoury. Perspektivu nového století a dynamiky jeho sociálních bojů předznamenal Bezruč svým pronikavým pohledem na protiklady společenského řádu. S nastupující mladou generací, která vyznávala anarchismus, ho spojují vášnivě buřičské výzvy k revoltě, konkrétnost a osobní prožitost básnického vztahu k realitě, společenská funkčnost jeho tvůrčího básnického činu, zrealnění jeho básnického pojmenování a oproštění od literárnosti a estetické samoučelnosti.

## GENEZE BÁSNÍKA

Vladimír Vašek se narodil 15. září 1867 v Opavě, v rodině, v níž byly velmi živé národní buditecké tradice. Jeho otec Antonín Vašek patřil nejen svým datem narození (1829), ale i svým typem ke generaci národních buditelů a jako gymnaziální profesor rozvíjel na Opavsku vlastenecký ruch, byl organizátorem velkých táborů lidu (například na Ostré Hůrce nad Hájem v září 1869), na nichž se Slezsko hlásilo k státoprávnímu boji českého národa. Ale ze zkušenosti otcovy veřejné vlastenecké činnosti si jeho syn odnáší nejen silné národní uvědomění, které si pak utvrzuje v Brně (otec tam byl přeložen roku 1873 právě pro svou nežádoucí vlasteneckou aktivitu ve Slezsku) za gymnazijních studií a v národnostních šarvátkách, nýbrž také poznání, jak se „vlastenci“ vzpírají vzdát se svých falešných iluzí a jak dovedou být krutí k tomu, kdo staví svůj vztah k národu na poznané pravdě. Jeho otec, který statečně vystoupil na veřejnost svými pochybnostmi o pravosti Rukopisů a přinesl k tomu vědecké doklady (Filologický důkaz, že rukopisy Královédvorský a Zelenohorský, též zlomek evangelia sv. Jana jsou podvržená díla Václava Hanky, 1879), byl označován za zrádce národa a nervové a pracovní přetížení, na němž se podílela vedle útoků jeho kolegů i horečná práce na staročeském slovníku, urychlily postup smrtelné choroby a přivedly Bezručova otce předčasně do hrobu. Zároveň s odkazem horlivého a činnorodého vlastenectví přijal tedy Bezruč od svého otce i kritičnost, odvahu osamělého vzdoru a neústupnost. Není bez významu, že si Bezruč — podle svědectví bratra Ladislava, který pod pseudonymem Vít Šedivec napsal trojdílnou publikaci Z kroniky rodu Bezručova (1937, 1938, 1948) — vepsal jako moto do svých prvních rukopisných pokusů „Syn buď hodným svého otce!“. Tragický osud svého otce



Bezruč metaforicky vyjádřil představou pomníku vytvořeného na jeho hrobě z kamenů, jimiž po něm „vlastenci“ házeli zaživa i po smrti (*Nápis na hrob bojovníkův*). Ještě když přišel Bezruč na studia klasické filologie do Prahy roku 1885, sledoval s živou účastí vědecké spory o Rukopisy a byl přirozeně svými sympatiemi na straně T. G. Masaryka, jehož přednášky navštěvoval.

Praha Bezručě zklamala. Z dopisů příteli Jaroslavu Kunzovi vyčteme, jak se tu cítí cizincem, jaký odpor má nejen k německému živlu, který se projevuje v drzých buršáckých provokacích, ale i k oficiálnímu vlastnictví. Potuluje se raději v úzkých uličkách Židovského města, než aby šel na Hradčany, nehodlá navštívit Národní divadlo; má předpoklady k úspěšnému absolvování klasické filologie (upoutali ho zejména řečtí filozofové), ale brzy se projevuje omrzelost ze života, lhostejnost ke všemu, podle vlastního vyznání příteli stává se „nervózním a zádumčivým“: „...Ty sám víš, že vše je marno, že je mně svět se vším úplně lhostejným, že mne nic nepoutá k tomu neurčitému pojmu, jemuž říkají život, jenž v sobě zahrnuje slasti a strasti atd. Hledím si ovšem ten ‚život‘ zpříjemnit, dokud neodtáhnu, náruživě proto kouřím a piju a hraju karty.“ (Dopis z 29. června 1886.) Sociální postavení rodiny bylo po smrti otce velmi tíživé. K tomu přistoupily i celková duševní deprese, stupňující se disharmonie jak s matkou, tak i s univerzitním ovzduším a nálady příznačné pro typ „zbytečného člověka“. Tak se mladý Bezruč ukazuje jako „syn svého věku“, jako člověk, který poznáním života v pražském velkoměstském centru ztrácí spolu s iluzemi všechnu životní energii, cítí se v Praze i v životě cizincem a ve chvíli stupňujícího se konfliktu s prostředím na jaře 1888 rázem a tvrdohlavě opouští Prahu, studia a odchází do ústraní. (Dlouho zůstalo utajeno, že Bezručův portrét z této doby napsal na základě Bezručových dopisů jeho přítel Jan Kadlec a publikoval jej pod pseudonymem Eugen Bazarov v třetím ročníku Nivy 1892–1893 s názvem Syn svého věku a s podtitulem Obraz z akademického života.)

Existenční zakotvení Vladimíra Vaška na poště v Brně (1889) ukrylo v každodenním mechanismu šedivé úřednické práce bolestné niterné rozpory nadaného studenta, který opustil cestu nastoupenou v šlápějích otcových. Ale přesto neutlumilo jeho tvůrčí vlohy. Zcela anonymně vstupuje Vladimír Vašek na literární veřejnost, když mu Ignát Herrmann ve svém časopise Švanda dudák roku 1889 otiskuje pod pseudonymem Ratibor Suk prózy *Studie z Café Lustig*. Podle zjištění Miloslava Hýska a také podle Bezručova dopisu Janu Herbenovi (z 29. dubna 1899) poslal Bezruč Herrmannovi ještě tři obrázky z pražského studentského života. Ty však zůstaly v redakčním koši. Uveřejněné prózy jsou popisnými studii figurek pozorovaných v brněnské kavárně při kulečnicku a při karetní partii. Vynikají přesným popisem, smyslem pro detail a v jejich jemně ironickém, klidném vypravěčském slohu prozrazuje se nejen tehdejší autorův flegmatický pozorovatelský vztah k životu, nýbrž i jistá hravá záliba v samotném aktu vyprávění. Tlumená ironie prozrazuje kritický, hodnotící a osobně účastný vztah autorův a jeho sklon k satíře. Zřejmě tímto směrem šly i nepublikované a autorem samým spálené *Obrázky z pošty*, v nichž podle Hýska „byly zachyceny figurky z brněnského úřadu, přímo volající po zvěčnění, lidé nejrozmanitějšího původu a charakteru, přidržovaní k práci jen železnou kázní, opilci, rváči a zloději“. Tato literární aktivita není však spojena s autorovým občanským jménem a končí, aniž se rozvinula.

Jako poštovský asistent odchází Vladimír Vašek v říjnu 1891 do Místku a stráví tam dva roky, jež mu dávají zkušenost, která už má vztah k budoucím Slezským písním. Jde tu především o bezprostřední poznání rodného Slezska, života slezských dědin, hornické práce v dolech, lidských osudů. Jde o poznání národnostního zápasu na Frýdecku a Těšínsku, do něhož ho uvádí jeho nový přítel Ondřej Boleslav Petr, bývalý učitel, propuštěný ze služby pro své vlastenecké působení. Jde tu konečně o dvojí milostný vztah: nejprve k Maryčce Sagonové, jejíž podoba zteplilá, černovlasá, černooká ženy je vzpomínána ve Slezských písních. A pak o lásku k mladé Dodě Besrutschové (později provdané Demlové) ze Sviadnova u Místku. První vztah k vdané ženě, jejíž muž skončil jako alkoholik, byl možná příčinou, proč Bezruč požádal o přeložení do Brna. Druhý se vyvinul v posledních měsících před odjezdem a trval i poté, co Doda dala přednost jinému. Vzájemná



korespondence obou obsahuje dosud neznámé veršované projevy. V Brně splývá život poštovního úředníka s nenápadným všedním okolím a jen malá epizoda Vaškova anonymního vystoupení v novinách, při aféře spojené s jmenováním českého úředníka na brněnskou poštu, naznačuje bojovné vlastenecké smýšlení. Budoucí básník si tu udržuje prostřednictvím tisku ve Slezsku vědomí o tom, jak tam probíhá národnostní boj a jak roste bída a sociální útlak lidu. Zároveň z brněnské Rovnosti může sledovat zprávy o stávkách na Ostravsku, například o stávce z roku 1894 a o krveprolití s ní spojeném. Vašek tak má možnost shromáždit bohatou osobní zkušenost se sociální problematikou kraje, ale k tomu, aby se proměnila v básnické hodnoty, musel přijít niterný otřes v samé bytosti básníka.

Tímto hlubokým otřesem bylo vážné onemocnění na podzim v roce 1898, které se pak projevilo chrlením krve v únoru 1899 a které se stupňovalo chorobou nervovou, i když se léčil pobytem v Kostelci na Hané v roce 1899 a znovu v letech 1900–1901. Tváří v tvář smrti Vladimír Vašek pocituje intenzivně svůj dluh životu, chce se vyrovnat se vším, s vlastním osudem, s nepřáteli, kteří ubíjejí jeho zem, se vším bolestným životním zklamáním, k němuž přistupuje v té době i nová milostná deziluze. Vlastní tragický osud s hrozící katastrofou splývá mu v tom okamžiku s osudem lidu, národa, konkrétně s osudem rodného slezského kraje, podléhajícího národnostnímu i sociálnímu útlaku. A to — zároveň zřejmě s probuzeným palčivým vědomím nesplněných povinností a tvůrčích možností — vede k básnickému činu. Jeho motivaci osvětlil několikrát sám básník. V dopise Janu Herbenovi z 24. března 1899 píše: „Až když za staré hříchy se mi kazilo zdraví, vzpomněl jsem si, že bych se měl vyrovnati s kýmsi za Těšínsko, za svou zem, jako se jiní vyrovnávají s růžencem, s Bohem atd.“ A ještě v dopise Vojtěchu Preissigovi z 15. prosince 1907: „Genezi svých veršů Vám musím také vysvětlit: leta a leta ležel na mně nesmírný útlak pod Beskydy: žít tam musí člověk, aby jej cítil... Poláci, Němci, Úřady, Markýz Gero, před nímž celý národ, Zlatou Prahou počínaje, leží na břiše — (proto někdy nevěřím, že předky toho lidu byli husité!)... Mlčel jsem: dostal jsem chrlení krve a věc stála tak, že jsem myslil, že se ztratím pod zem: hle odejdu, a nikdo to neřekne: a tak jsem napsal několik těch písní — přísambůh špatných a barbarských — , kde jsem chtěl ten útlak vyslovit: působily-li, byla to pravda řinčících okovů, a žádné umění!“

Zrození básníka Petra Bezruče bylo tedy vyvoláno výjimečnou souhrou subjektivních i objektivních faktorů a silným myšlenkovým a emocionálním napětím. Trebaže básník zdůrazňoval společenskou motivaci a funkci svého básnického vystoupení a svou osobu držel v přísné anonymitě a považoval ji za „naprosto vedlejší“, chtěl být jen jedním z hasnoucího kmene, jen jeho mluvčím, rozhodujícím v tomto poměrně krátkém, avšak neobyčejně prudkém tvůrčím rozmachu byla jedinečná síla subjektivního prožitku a básnické fantazie. K předpokladům, které umožnily, aby se v horečnaté vizi spojil básníkův osobní osud s kolektivním a aby se tak Vladimír Vašek proměnil na krátký čas v „barda“ porobeného lidu, přistupovala ještě literární vzdělanost, kultura slova, vypěstovaná na domácí literární tradici i na antické poezii, utvrzená filologickými studiemi, stykem s literaturou světovou, zvláště ruskou (Dostojevskij), a s moderním proudem současné literární tvorby. Bezruč je ovšem básnický typ, který se podstatně liší od profesionálně chápaného typu tvůrčího umělce. Je básníkem výjimečně silného životního podnětu a jedinečné situace. Proto se také představil veřejnosti jen v neosobní básnické autostylizaci neznámého „věšce svého lidu“. Byl — podle slov svého interpreta i překladatele Rudolfa Fuchse — „básníkem proti své vůli“. Jakmile pominula naléhavost situace a jakmile vyslovil to, co musil, básník umlká. J. S. Macharovi napsal: „Snad jsem Vám také vyložil genezi písní: byla vyvolána stínem smrti. — Uhla-li, uhl jsem i já do šedivé řady prostých a každodenních lidí.“ Bezruč sám označoval své verše jako „barbarské“ a byl také některými kritiky vykládán jako „básník bez techniky, bez běžného uměleckého ritu, bez literární tradice a evropské kultury, divoký horal a poctivý barbar“ (A. Novák). F. X. Šalda však rozpoznal, že Bezruč sice představuje nejšťastnější reakci proti artismu soudobé poezie a proti literárnímu centralismu, avšak ne jako primitiv a barbar, ale jako „velký a zákonný umělec v těle básníka krajového...“



Tvůrčí proces, v němž vznikaly *Slezské písně*, měl několik fází. Jeho počátky lze pravděpodobně klást do devadesátých let ještě před kritický podzim roku 1898, kdy básník onemocněl. Dokládá to chronologie některých jednotlivých básní, některá osobní svědectví dosvědčují Bezručovu tvůrčí aktivitu už za místeckého pobytu, v korespondenci je Bezručovo veršování doloženo už z období jeho studentských let. Ale teprve tehdy, když — zřejmě v prudkém vzrušení a v neopakovatelném tvůrčím rozmachu — vytvořil mytickou postavu Petra Bezruče, anonymního barda slezského lidu, když se v této autostylizaci odhodlal vystoupit na veřejnost, vzniká jádro Slezských písní, z nichž tři básně obsahovala zásilka z 16. ledna 1899, ve které Bezruč svěřil do rukou Jana Herbena, redaktora Času, svůj básnický osud. Charakter tohoto tvůrčího aktu, provázeného těžkými depresemi, což pak zpětně ovlivňovalo i nepříznivý zdravotní stav básníkův, naznačil Bezruč v dopise Janu Herbenovi:

„Pane doktore, nemyslete si, že bych, třeba napíšu báseň za pět minut, psal lehce. Já nevím, to vždy jako by chamsin šel mojí duši (sit venia!), myšlenky se hrnou jako bystřiny z hor, já nestačím chytat slova a myšlenky a pak jsem půl hodiny vždy jako spálený. Myslím, kdybych napsal pět takových básní jako Škaredý zjev a Maryčka Magdónova po sobě, že by mne mohli vézt do Černovic. Jednou jste o mně řekl v tom konfiskovaném čísle, že jsou to práce mohutné a vášnivé. Prvé je pochvala, druhé je pravda; jenže mne to spaluje jako vášně pijáka nebo karbaníka.“ A povzbuzen redaktorem Janem Herbenem, který s porozuměním respektoval básníkovu anonymitu, i ohlasem veršů na veřejnosti, zejména úspěchem na recitačním večeru Hany Kvapilové 26. dubna 1899 v konviktském sále v Praze, jemuž byl nepoznán sám přítomen, a konečně i naléhavou prosbou slezských vysokoškoláků ve spolku Odra, zaslal Herbenovi od ledna 1899 do února 1900 většínu básní (počet 51), jež vytvořily pozdější knihu Slezských písní. První přerýv v tomto tvůrčím procesu učinilo prozrazení básníkovu občanského jména přítelem Norbertem Mrštíkem a nespravedlivá a nechápavá kritika Bezručových veršů jako pesimistických v Opavském týdeníku v červnu 1899. Avšak nadšený ohlas u slezských vysokoškoláků znovu povzbudil Bezruče k publikování dalších básní i k souhlasu ke knižnímu vydání. Poslední větší zásilka dochází Herbenovi v únoru roku 1900, pak však i tvůrčí projev i korespondence ustávají až do roku 1902, kdy se Bezruč pomalu vrací do občanského života a po téměř tříleté odmlce znovu, ale pod jinými pseudonymy publikuje verše, jež vyjadřují hlubokou tvůrčí i lidskou depresi („můj mozek je jak vypálen, smutek bez hrází mne sklíčuje“, píše Bezruč Herbenovi 11. října 1902) a jež jsou zčásti inspirovány novým milostným zklamáním (ve vztahu k mladé Františce Tomkové, básnicky pojmenované jako Labutinka). Básnický tvůrčí proces pokračuje i po roce 1903, kdy vychází nejprve časopisecké *Slezské číslo Besed Času* a pak jeho rozšířené knižní vydání v Knihovničce Času, avšak nová tvorba se zaměřuje buď do intimní polohy písňové, nebo k střízlivější, objektivní kresbě macharovské.

Poezie Petra Bezruče dostala svou knižní podobu zásluhou Jana Herbena. Herbenovým dílem je také kompozice Slezského čísla (1903), nepřilíživě a šťastně rozvrhující básně do oddílů na principu místopisném (*Básník v cizině, Návrat do vlasti, Putování Těšínskem, Mezi kovkopy, Na Opavsku, Básník*). Slezské číslo vyšlo bez autorova jména, natolik Bezruč odmítal být pro veřejnost básníkem a odmítal také honorář. Jako *Slezské písně* vyšly jeho verše teprve roku 1909. V dalších vydáních přibývaly jednak nové básně, jednak verše, jež byly sice staršího data a patřily do první tvůrčí vlny (například báseň Kovkop, která byla podle Bezruče napsána jako první), ale buď neprošly cenzurou (například Škaredý zjev a Den Palackého, konfiskované při prvním otištění ve 4. čísle Času v únoru 1899, takže jako první z veršů Bezručových vůbec vyšla tehdy báseň Zkazka, přezvaná později na Jen jedenkrát), nebo z obavy před cenzurním zásahem byly drženy v redakčním stole Herbenově až nepochopitelně dlouho (některé až do roku 1927, jiné pronikly přes opisy do různých časopisů a odtud byly přetiskovány do Slezských písní).

Dnešní stav literárněvědného bádání už objasnil, že Herben sice vnášel do textu některé úpravy, zvláště s ohledem na cenzuru, ale že Bezruč přes svůj původní pasivní poměr k osudu svých vlastních veršů a přes plnou moc, kterou dával Herbenovi také při komponování Slezského čísla, přece jen do textu při korekturách



zasahoval: některé Herbenovy úpravy přijal, jiné nikoli, další ho podnítily k přepracování textu, jindy se zase vracel k původnímu autentickému znění — a to ve smyslu svého tvůrčího záměru. Bezručovy zásahy z třicátých let se však začínají kvantitou a kvalitou odlišovat od úprav předcházejících, jsou vedeny apriorním zájmem lingvistickým a mechanicky provádějí jazykové změny (dialektismy, některé svérázné záliby puristické). Definitivní textová podoba Slezských písní byla proto po Bezručově smrti předmětem sporů; vědecká konference o textologických problémech Slezských písní v roce 1963 v Opavě učinila východiskem pro kanonický text Slezských písní vydání z prosince 1928.

## SLEZSKÉ PÍSNĚ

Slezské písně jsou umělecký celek, jehož jedinečná výraznost i soudržnost je dána tím, že se v něm jediným tvůrčím aktem plně vyslovila velká a složitá osobnost. V jednotné struktuře Slezských písní však je zřetelně několik vrstev vzájemně odlišných a několik žánrových typů.

Citově nejvzrušenější, významově nejnaléhavější a výrazově nejexpresivnější jsou ty básně, jež zrodila osamělá, téměř zoufalá revolta nebo žalobný protest proti utlačující moci, proti křivdám, proti utrpení celého kmene i jednotlivců, proti devastaci fyzických, společenských i morálních hodnot člověka.

Pro charakter sbírky i samotné autorovy osobnosti jsou důležité ty básně, v nichž Bezruč uvádí a zároveň interpretuje sám sebe jako básníka, kde vytváří symbolickou postavu Petra Bezruče. Tento obraz, jak jej podávají básně *Škaredý zjev* nebo *Já*, má některé osobní rysy autorovy, avšak nemá funkci a význam lyrického sebevyjádření. Skrze symbolickou vizi sebe jako mytického „škaredého zjevu“ vyjadřuje Bezruč samu realitu zoufalého zápasu utýraného a zotročeného lidu pod Beskydami i poslední jeho revoltu. Takřka fantomatický „šilený rebel a napilý zpěvák“ ztělesňuje nadosobní, kolektivní osud a vyslovuje revoltující výzvy. Jen tímto prostřednictvím, jen ústy tohoto neskutečného „zjevu“ mohl Bezruč vyslovit tak vášnivé kletby a tak děsivé vize hrozícího zániku. Tedy jen touto „autostylizací“. Básník se přitom musel vzdát svého občanského jména. „Mezi autosymbolem Bezručovými jsou tvary tak děsivé a příšerné, že by je nemohl podepsat svým občanským jménem žádný básník žijící. Stalo by se to okamžitě nestvůrnou nehorázností a divadelním siláctvím“ (F. X. Šalda). V postoji neznámého barda musel pak ovšem Bezruč také důsledně setrvat.

Symbolický obraz básníka je vlastně syntézou všech podnětů, jež ho zrodily, jež daly obsah a smysl jeho básním. Bezruč jej rozvíjí v symbolech, které navozují zcela konkrétní smyslové představy a dosahují silné emotivní účinnosti:

...Tak oko mi plaje,  
krvavý chalát mi z ramenou vlaje,  
v pravici hornické kladivo nesu,  
levou mi urazil uhelný balvan,  
oko mi vyžehl vyšlehlý plamen -

Rozlehlá trojdielná báseň *Já*, která měla nahradit zkonfiskovaný *Škaredý zjev* a převzala jeho funkci, rozvinula do dějového pohybu výklad geneze, charakteru a smyslu Bezručova tvůrčího aktu, jeho básnického zjevu. Základní autostylizační záměr Slezských písní je tu ztvárněn monumentální symbolickou vizí a mohutným patosem silně expresivního výrazu:

ze skály vyskočil škaredý věštec,  
z poroby vyrostlý, ze zrádné krve,  
k měsíci zaštkal a do slunce zaklel,

sevřenou pěští se k azuru rozmách,  
všemi těmi vrahy, nech zářili zlatem,  
nech před nimi klečeli jako před bohy  
tam před Těšínem ti otroci dolů,  
do prachu smýknul svým hněvem, svým vzdorem,  
věnem to, jež mu dal do žití démon, -  
ze skály vyskočil já!

Po dramaticky vyhocené a vzdorně intonované první části skladby uvolňuje se v druhé části prudký spád obrazů, v nichž se evokace poroby slezského lidu a ústupu národnostní hranice od jedné dědiny k druhé mísí vjedno s mytickým příběhem „komického rapsóda“, „Dona Quijota z Beskyd“, „toulavého šumaře a bláznivého gajdoše“, který „chytit chce úporné rameno sudby“. V překotném sledu hrnou se bolestná přiznání vlastní bezmoci s nenávisťnými invektivami proti bohatcům, proti „mužům slavných a vznešených názvů“, proti mocným na Dunaji i od vltavských břehů. Zde v největším vzrušení kulminuje tragický, hořký, sebeironizující básnický postoj, spojení buřičského vzdoru s bolestným přiznáním marnosti:

pod smyčcem zoufalá chvěje se struna,  
těžký dech sedmdesáti tisíců,  
kamenům zpívám a balvanům hraju,  
hraju a zpívám — tož dáte mi krejcar?

A znovu zazní žalobou a rouhačsky výsměšnou výčitkou „tomu nahoře“ třetí část básně a znovu se v závěrečných verších spojuje v jeden akord hlas marnosti a zániku s gestem zoufalé pomsty:

Tak děje se. Pán chce. Noc táhne nad mým lidem;  
zahynem, nežli se rozední.  
V té noci já modlil se k démonu Pomsty,  
prvý bard z Beskyd a poslední.

V básních tohoto typu se stavba pod tlakem vzrušené fantazie proměnila v proud, který rozmetává pravidelnou syntaktickou výstavbu, sráží se v anakolutech, přeskakuje z tématu na téma a začleňuje se svým volným veršem i volnou polytematickou stavbou do kontextu moderní poezie.

Charakter překotného proudu představ má také báseň *Ty a já*, kde zmytizované setkání se zpupným vládcem a germanizátorem Těšínska, markýzem Gérem, vyvolá vášnivé invektivy, které rozrušují logickou stavbu básně a dávají výrazu silnou expresivnost.

K typu básní, v nichž básník sám sebe představuje jako mytické ztělesnění tragického osudu kolektivu, patří skladby *Vrbice*, *Leonidas*, *Michalkovice* a *Osud*. V nich je symbolická stylizace výraznější a umělejší. Z kulturní historie lidstva si vypůjčuje jednou obraz Ukřižovaného (Vrbice), podruhé hrdinu z řecké báje o boji v thermopylské soutěsce (Leonidas), jindy motiv gladiátorských zápasů v římském cirku (Michalkovice). Vždycky se však jako rozhodující činitel kompoziční i významové výstavby uplatňuje subjektivní prožitek. Červená barva, barva prolévané krve, se stává v básni Leonidas zdůrazněnou dominantou horečnaté vidiny. Sugestivně je vysloven pocit prohraného zápasu a předsmrtné agonie například ve Vrbici:

Dál bude bič znět, dál budou nás dávit,  
pod Bohumínem a v Hrušově, v Lutyni, v Bašce,



já to víc neslyším, co je mi po tom -  
co je mi po všem.

Poezie Petra Bezruče se pohybuje v krajních polohách bojovného činu a tragické marnosti. Jejich kontrasty jsou prudké, ale jsou vždy dialekticky spjaté v jednotu. Jsou stálým zdrojem dramatického napětí.

Další variantou tohoto symbolického ztělesnění básníkovy subjektu ztotožňujícího se s osudem svého lidu jsou básně *Kovkop*, *Oni a my* a *Ostrava*. Tam se mytickým symbolem stává proletář a převládá patos revolvy, činu. Tam se otvírá perspektiva vítězství nebo alespoň spravedlivé pomsty. Proletářský živel je tedy živlem aktivním. Je silou, která, až procitne, uskuteční ono přivolávané „zúčtování“. I tu je symbolický obraz kolektivní síly zkonkretizován do plné názornosti:

Kahan mi zhasíná, do čela padly  
zuchané vlasy a spleené potem,  
octem a žlučí se zalévá oko,  
ze žil a z temene lebky se kouří,  
zpod nehtů červená lije se krev,  
já kopu, já pod zemí kopu,...

Třebaže je do významového podtextu těchto veršů shrnuto poznání nesmiřitelných sociálních rozporů, básně mluví řečí konkrétních lidských osudů a situací, emocionální řečí osobního prožitku, osobního, teprve se probouzejícího vědomí. Revoluční hrozbu a výzvu vyjadřuje s patosem živelné nenávisti. Příznačné pro tyto vidiny vzpoury jsou kinetické představy symbolizující pohyb vzhůru. Tento pohyb je v závěru básně *Kovkop* monumentalizován horníkovým náprahem kladiva, v básni *Oni a my* pohybem celého kolektivu („až sazeme černí a plameny žlutí, / až zdvihnem se z dolů a zdvihnem se z hutí, / my zvednem se v dlouhém a jediném muru“).

Výrazovým prostředkem Bezručovým tedy byl symbol, ať už v jednoduché, konvenční podobě (plamen, dým, krev, napřáhnutí kladiva) nebo v podobě vizionářské, mytické (postava věštky, kovkopa, Géra, dále Ondráše jako hrdiny lidového mýtu). Osobitým rysem, který Bezručovy symboly lišil od symbolických postav Sovových Dobytelů nebo Březinových Proroků či Stavitelů chrámu, je smyslová názornost i významová vazba ke konkrétní životní realitě.

Poněkud jinou podobu má další, epická vrstva Slezských písní, balady *Maryčka Magdónova*, *Bernard Žár*, *Pole na horách*, *Kantor Halfar*, kterou Bezruč vytvořil ve zcela reálných dimenzích a z objektivního pohledu. Příběh *Maryčky Magdónovy* byl uložen v duši básníka jako hluboký zážitek citové účasti: „Pamatuji se, jak mi jednou goral z Beskyd vyprávěl o té *Maryčce*. A mně jaksi stoupalo pořád cosi do krku a já si myslil: kdybych dovedl být básníkem a napsat ti pár veršů za hrob.“ (Dopis J. Herbenovi z 29. dubna 1899.) Avšak tento zážitek byl převeden podle baladické tradice v neosobní epickou osnovu s dramatickým vrcholem tragické smrti.

V rychlém a zkratkovitém sledu jsou uvedeny osudové rány, které berou proletářské rodině otce i matku a nechají *Maryčku* se zoufalou otázkou, jak opatřit pěti sirotkům teplo a chleba. Děj balady pak rychle přechází k poslednímu aktu tragédie, k cestě *Maryčky* v doprovodu četníka do frýdeckého vězení, a přenáší se do nitra nešťastné dívky. Autor dramaturgizuje tento vnitřní děj svým dialogickým vstupem, oslovuje *Maryčku* a svými otázkami vyslovuje to, co ona vidí, co si myslí, čeho se děsí a co ji nesnesitelně mučí. Jeho účastnost je kryta vnější hořkou ironií („Cos to za ženicha vybrala sobě?“), ale stále naléhavěji obnažuje krutý rozpor mezi nelítostnou panskou mocí a bídným lidským osudem chudých a stupňuje dramatické napětí až k vrcholné krizi, kdy napovídá při motivu divoké *Ostravice* myšlenku na zoufalý sebevražedný čin. Následující tragický dějový vrchol je vysloven srážně, zkratkovitě, s maximální výrazovou úsporností:

Jeden skok nalevo, po všem je, po všem.

Černé tvé vlasy se na skále chytly,

bílé tvé ruce se zbarvily krví,

sbohem buď, Maryčko Magdónova!

Závěrečná strofa už zcela neúčastně a věcně konstatuje místo Maryččina hrobu, záměrně klade do popředí otřesný fakt a v pozadí nechává nevyslovený, ale tušený lidský soucit s tragickým osudem mladé lidské bytosti.

Celková kompozice básně je postavena na refrénovém vyslovení jména Maryčky Magdónovy. Významový a emocionální obsah tohoto oslovení má jemně odstíněné varianty podle kontextu. V jejich sledu se zrcadlí a také navozují stupně dějové i citové gradace. Na dramaticky nejexponovanějším místě, těsně před zoufalým činem Maryččiným, je výjimečně místo refrénu, který má jinak spíše účinek retardační, naléhavá otázka, navozující při motivu Ostravice zoufalé rozhodnutí hrdinky („Slyšíš ji, rozumíš, děvucho z hor?“). Zvukově podmanivý refrén umocňuje lyrismus této balady.

Účinným tvárným prostředkem v básni Maryčka Magdónova — stejně jako ve většině Slezských písní — je kontrast. Zde kontrast mezi věcným, drsným, zdánlivě neúčastným podáním a utajenou citovou účastí; kontrast mezi dvojím světem — světem bohatého a necitelného markýze Géra a světem bédné proletářské sirotky; kontrast mezi myšlenkami o životě a o smrti, které rozpolcují nitro hrdinky. Předmětná názornost a krajová i sociální konkrétnost příběhu je básnicky umocněna a zobecněna v symbolický obraz lidské tragiky.

Také báseň *Bernard Žár* byla podnícena dávným osobním zážitkem, když Bezruč ještě jako hoch urazil zpanštlý strýc tím, že mu odpovídal německy a prohlásil, že u nich se česky mluví jen se služebními. Když Bezruč posílal tuto báseň Herbenovi, napsal v dopise z 24. dubna 1899 k této vzpomínce: „...patnáct roků hořel mi ten políček ve tváři, jsem rád, že ho mohu vrátit. Já mu tu báseň pošlu, on se pozná.“ Tvůrčí proces ovšem i tuto osobní touhu po odplatě proměnil v epicky objektivní obraz renegátství, kde nelidskost zpanštlého zrádce soudí básník jen nepřímou v matčině pokorné a bázlivé modlitbě. I zde Bezruč rozehrál složitý významový podtext, v němž se spojují ztajená invektiva a rozhořčený soud s hořkým soucitem a bolestně výsměšnou ironií. Naproti tomu balada *Kantor Halfar* je podána ve spádném a pravidelném tempu a ve věcném, svědeckém slohu, jen v závěrečné významově dvojsmyslné pointě („a tak dostal Halfar místo“) zazní hořká ironie.

Lásku a soucit k tragickému lidskému osudu pod Beskydami Bezruč vyjadřuje obvykle bolestnou ironií, hluboký, vzrušený cit kryje drsným slovem a nejednou hořkým smíchem (*Ondráš*). Také řada básní s motivem návratu domů a deziluze s ním spojené překrývá osobní bolest a subjektivní zkušenostní základ odosobněnou epickou stylizací (*Návrat, Krásné Pole*). Přesto však i ve Slezských písních nacházíme zpovědi subjektivního citového smutku. Jsou vzácné — jen několik básní naznačuje tragiku milostného vztahu. Ale i první z těchto básní, nazvaná původně v časopiseckém otištění *Zkazka*, poté *Jen jedenkrát*, je alegorickou paralelou pověsti povýšena do symbolické roviny a přiřazuje se tak k mytickým vizím a symbolům sociálního zápasu. Spojuje motiv marné lásky s bolestným životem slezského lidu, a překračuje tak hranici subjektivní platnosti. Pro toto spojení erotického a sociálního osudu vjedno, pro toto zařazení osobního intimního hoře do hoře kmenového a pro jejich vzájemné umocňování je zvlášť příznačná báseň *Hlučín*.

Víc z nevyžité něhy i osobního milostného smutku prozrazuje *Labutinka*, ale už zde má motiv lásky a ženy jen krůček k hořké nedůvěře vůči ženě, k hořké filozofii lásky, která pak plným tónem a v silné expresi zní ze závěru *Papírového Mojšla*. Tam se osobní zpověď básníkova náznakem přidružila k příběhu nešťastného žida. Ale přesto splývání obou příběhů na konci umocnilo trpký tón rezignace a hluboké skepse:



Tomu na šij lehlo jarmo kmene,  
tomu žena život otrávil,  
toho bolest jak bič koně žene -  
vodka, bratře, sladká vodka zbyla!

Buřičský temperament básníkův i jeho konkrétní smysl politický projevil se ve Slezských písních nejvýrazněji tam, kde se spojilo jeho demokratické smýšlení s vědomím krajové odlišnosti i opuštěnosti Slezska od pražského centra, kde ironická invektiva proti „vlastenectví“ českého měšťáctva, proti jeho frazérství a almužnické politice vůči slezské menšině dostupuje až k sarkasmu a kde básníkova opozice je zcela konkrétní a časová. Báseň *Den Palackého*, která byla konfiskována jako jedna ze tří básní Bezručova debutu, dotýká se rouhačsky toho, co bylo českému nacionalismu nejsvětější. *Praga caput regni* mluví nezvyklým plebejským tónem o pražské vlastenčící společnosti; rozhořčení nad kontrastem vlasteneckých plesů na Žofíně a hynoucích českých dědin ve Slezsku vybuchuje v neslýchaný projev hněvu:

Z Čech v pomoc prapor vlastenecký?  
Marš — ten si nechte pro sebe.

Situace kraje vzdáleného od pražského centra a sevřeného dvojnásobným tlakem národnostním z německé i polské strany umožnila Bezručovi kriticky postihnout charakter nacionalismu. Uplatnila se přitom jistě i dřívější deziluze ze „slovanské“ Prahy jeho studentských let a kritická skepse k oficiální české politice a k její ideologii, jak ji vyslovila Česká moderna, a zvláště Machar.

Některé ze Slezských písní tihnoucí k subjektivnímu pólu směřují k jednoduché písňové formě, k lyrickému výrazu melancholického zamyšlení nad vlastním životem, nad uplynulým mládím (*Rybníky za Paskovem*, *Hrabyň*). Báseň *Didus ineptus* představuje krajní mez deprese, která provázela vyčerpávající tvůrčí vzepětí. Několikrát podal Bezruč interpretaci svého básnického osudu: symbolickým náznakem svého *Červeného květu* i *Jedné melodie*, hořce ironickým posouzením ohlasu Slezských písní v básních *Čtenáři veršů* a *Úspěch* a nakonec už z odstupu formulovanou bilancí svého básnického vystoupení: „Žil jsem jak stepní kůň svobody...“.

Dramatické napětí významové výstavby Slezských písní má svůj zdroj v pronikavém Bezručově smyslu pro protiklady života a světa. Na prudkých kontrastech staví svůj básnický obraz; má cit pro dramatické situace, prudké konflikty, vzrušující dialog. Do nesmiřitelných protikladů rozestupuje se mu svět (*Oni a my*, *Ty a já*), mezi póly vzpurného činu i rezignovaného zoufalství osciluje stále myšlenka, mezi láskou a nenávistí stále přeskakuje jiskra vášnivého afektu, básníkovy vidiny se pohybují mezi výbušným projevem života a výrazem smrtelné agonie. A není tedy ani náhodné, je-li nejčastějším výrazovým prostředkem tohoto vnitřně protikladného pohledu ironie, hra s dvěma protikladnými významovými rovinami.

Bezruč vychází z reality, tvoří z ní a obrací se k ní, umocňuje však její obraz nezvykle silnou básnickou obrazností, která promítá básníkovu představu reality do fantastických a vizionářských rozměrů. Uplatněním fantazie a její hyperbolizující i symbolizující moci je Bezruč zajedno s vývojem moderní poezie. Zvlášť výrazným rysem Bezručových veršů je prudká expresivnost. Vychází z výjimečného citového vzrušení, z vášnivého afektu, který se stává i principem kompoziční a významové výstavby básně (proud představ hnaný překotně vpřed citovým napětím) a určuje také výstavbu syntaktickou (charakterizuje ji paralelismus, časté vyšínutí z vazby, nedokončené věty, elipsy, asyndetická spojení, nominální věty, vložené věty). Projevuje se v naléhavých otázkách, v interjekcích a v expresivním slovním výrazu. Drsné výrazy, často na hranicích vulgarismu, podporují expresivnost textu způsobem do té doby neobvyklým a vnášejí do naší poezie rys plebejství, který pak ještě posílila generace Šrámkova a Gellnerova. To jsou například výrazy „Kdo



huláká do slezské noci“, „Jak nás ta spřež tam dáví všechny“, „Marš — ten si nechte pro sebe“, „Co tě žere“, zamlčený rým „mur ví“: „kurvy“.

Jedinečnou svéráznost Bezručovy poezie tvoří užívání dialektismů, a to hláskotvorných (chlop, ni, goral, žultý), tvaroslovných (Pětvalda, nězpive, bylach, uhli jsme), lexikálních (grof, grosbyrgr, mur). Vliv dialektu proniká i do rytmické výstavby, například uplatněním slezského přízvuku na předposlední slabice slova ve shodě s metrickým schématem předcházejícího rýmu (šla smyčka: Maryčka). Užití těchto dialektismů je esteticky funkční a celkem střídme a dochází k němu jen na pozadí spisovné normy.

Rytmickou osobitostí Slezských písní je soustavnější užívání daktylu, který právě ve spojení s tragickým patosem básní jako Maryčka Magdónova, Ostrava, Michalkovice, Leonidas, Kdo na moje místo ad. nabyt u Bezruče jistého významového a emocionálního zabarvení. Daktylský rytmus zvýrazňoval významovou stránku slova a byl pro svou pomalost a tíhu cítěn jako protiklad k lehkému jambu lumírovskému. A nebyl bez vztahu k obdobné tendenci tehdejší symbolistické poezie, zatímco rovněž dost často uplatněný trochejský rytmus ukazoval zase k realistickému Macharovi. Rytmická struktura Bezručových veršů a strof je však velmi složitá, s četnými nepravidelnostmi a svéráznostmi. Rafinovanou vynalézavost ukázal Bezruč v rýmu (ojedinělé rýmy jako drak tyl: daktyl, despot: vespod, hoř tu: fořtů; neobvyklé typy rýmů s mezislovními předěly blázna: a zná, host-li: rostly) a v asonancích, jež jdou od tříslabičných (desítka: ve Frýdku) dokonce až k pětislabičným (v pokoře manské: Hó, to je panské!). Připojíme-li ještě rafinovanou hru se souzněním (zhasla-alka, balvany-zavalil, do štoly-mrštil apod.), ukazuje se nám Bezruč jako umělec s vytříbeným citem jazykovým a rytmickým. Slezské písně nepůsobily jen vahou svého myšlenkového obsahu, nýbrž i vyspělou kulturou slova a verše, dokonale funkčním užitím originálních výrazových a tvárných prostředků.

## TVORBA MIMO SLEZSKÉ PÍSNĚ

Slezské písně byly dlouho jedinou Bezručovou knihou, a tak byl vyslovován názor, že Petr Bezruč je básník jediné sbírky. Mluví pro to jeho způsob a pojetí umělecké tvorby i fakt, že také další verše, které vznikaly po roce 1900 a které byly otištěny pod jinými pseudonymy (Smil z Rolničky, Leo Charvát ad.), přešly do Slezských písní. Autor je zařazoval do dalších vydání, podobně jako tam zařadil i starší básně, které potlačila cenzura nebo obava před ní. Verše inspirované láskou k Františce Tomkové z Nového mlýna u Brna a datované začátkem roku 1900, z nichž některé pronikly do Slezských písní, tvoří dnes celou knihu s titulem *Labutinka*. Že se básnická tvorba Bezručova neomezila na jednu knihu, dokládá především *Stužkonoska modrá* (1930). Prozrazuje nezmenšenou citovost i neústupnou kritičnost stárnoucího Bezruče a může být považována za důstojný epilog Slezských písní jako teskná bilance celého básnickova života, jako nová hořká konfrontace jeho dřívější básnické revolty s nezměněnou skutečností útisku a křivd, jež ani nový stát neodstranil. Nadto se tu uplatňuje v osobitém tvůrčím pojetí typ básně-proudu, který ve svém monotónním spádu obrazů zrcadlí celou neklidnou dobu a přitom nepřestává být intimní zpovědí, sugerující melancholickou moudrost člověka, který se dívá za svým uplynulým životem.

V několika žánrových proudech pokračovala básnickova tvorba i po Slezských písních, i když její intenzita se už nemůže měřit s tímto dílem. Politický zápas proti křivdám a útisku a na obranu demokratických práv zůstával inspirátorem básnickových tvůrčích projevů. Třebaže se Bezruč stranil politického života a zachovával si k němu, a zejména k politickým stranám, skeptický odstup i v nové republice, přece jen jeho politické vědomí a politický zájem byly velmi silné.

Za první světové války se dostal na základě falešného nařčení z autorství básní, které otiskl pařížský emigrantský list *L'indépendance tchèque*, před vojenský soud ve Vídni a jeho život byl ohrožen obviněním



z velezrady, která se trestala smrtí. Protokolární výpovědi Bezručovy u soudu, kde se básník k Slezským písním jako svému dílu hlásil (byly uveřejněny v publikaci *Bezručův proces 1915–1918*), jsou dokladem jeho občanského postoje. Po důkazu vídeňského slavisty dr. Josefa Karáska, že inkriminované básně z emigrantského časopisu nejsou dílem Bezručovým, básník nebezpečí unikl. Ani po pádu habsburské monarchie se Bezruč nepřestává zajímat o politické dění a komentuje je satirickými verši. Po prozaickém výpadu proti povýšenecké inteligenci a její okázalé zálibě v titulech *Republika před svatým Petrem* (1923) napsal roku 1928 veršovanou satiru na byrokracii nového státu *Píseň o georgině či Hepta Epi Thébas či osm na jednu květinu* (1948) a pak řadu adresných politických satir veršem.

Silnějším inspiračním zdrojem pro básníka, který opustil své zaměstnání v roce 1928 a uzavřel se do soukromí, střídaje jen místa pobytu (v Brně, v Kostelci na Hané, v Brance u Opavy, na Ostravici, v posledních letech — až do své smrti 17. února 1958 — trvale v Kostelci na Hané) a podnikaje vytrvale tulácké výpravy do Beskyd (na Lysou horu) a na jižní Moravu, byl dávný a důvěrný vztah k přírodě. Zvláště jižní Morava, nabízející svému obdivovateli opojnou radost ze slunce a z bohatých darů země, se stala tematickým centrem básnických sbírek vydaných za jeho života (*Jižní Morava v písních Petra Bezruče*, 1933, a *Zpěvy o zemi slunečné*, 1947). K celému cyklu dozrávala žehť veršů na motivy květin; některé z těchto básní dosáhly významové hloubky a zkratkovité sugestivnosti, vyjadřující svou symbolickou platností povahové rysy i životní moudrost zralé i svérázné osobnosti (*Monotropa hypopitys*, *Kalina*). Jinou variantu této pozdní intimní lyriky tvoří reflexivní zamyšlení nad lidským osudem, na cestě k „druhému běhu“, básně nelíččené tesknosti i podivuhodné vyrovnanosti (*Druhý běh*, *Rozmluva s osudem*, *Souputnice*, *Život ženy* ad.). Všechna tato lyrika byla shrnuta do dvou svazků *Paralipomen* (1937, 1938) a pak do souboru nazvaného *Přátelům i nepřátelům* (posmrtně 1958), kde se dostalo i na některé výraznější příležitostné verše a pozdravy. Jinak ovšem Bezručův zvyk posílat pozdrav z cest i odpovědi na gratulace veršovaným projevem nelze považovat za básnickou tvorbu, ale spíše za osobní rozmar, který je pochopitelný už tím, že mezi sourozenci Vaškovými byl od dětství zvyk hovořit nebo dopisovat si v nenáročném rýmování a v rozmarné stylizaci. Bezruč si pak poměrně brzy zvolil stylizaci jako „stareček“ nebo „starý ještěř“. Uplatnil se v tom nejednou i svérázný humor Bezručův a jeho sklon k sebeironii.

Jestliže tvůrčí cesta Bezručova začínala dlouho neprozrazenou prózou (Studie z Café Lustig), také na jejím konci — po láskyplném vyličení samotářova idylického soužití se zvířaty *Lolo a druhové* (1937) — stojí knihy próz. Do konečného souboru nazvaného *Křivý úsměv ještěřský* (1954) se sešly dříve vydané drobné bibliofilské knížky *Černá hodinka s Petrem Bezručem* (1931) a *Křivý úsměv ještěřský* (1942), vyprávějící v dobré pohodě a v humorném slohu vzpomínky na drobné příhody básníkovy života. Kniha *Je nás šest* (1950) uvádí umělecky náročnější a stavebně prokomponovanější prózy: ostře satirické a nejedním rysem alegorické „tři kresby z dřevní carské Rusi“ a dvě povídky s hluboko ukrytým nábojem silného emocionálního vztahu k tragickým dívčím osudům (*Zárobek Elenky Hričovské a Mládátko*). Celé prozaické dílo Petra Bezruče, shrnuté do svazku *Povídky ze života* (1957), prozrazuje silný pozorovatelský talent a vypravěčský fond, zároveň spontánní i kultivovaný. Celá tato tvorba mimo Slezské písně dokresluje tvůrčí i lidský profil svérázné osobnosti Petra Bezruče.

Ohlas Bezručovy tvorby byl bezprostřední a dosáhl šíře, která nemá obdoby. Bezruč probouzel lidské a sociální svědomí, burcoval k občanské aktivitě. Z významového bohatství jeho díla se aktualizovaly v různých historických situacích jednou stránka vlastenecká, národní, podruhé stránka sociální, jednou konkrétně společenská, podruhé obecně lidská. Třebaže nenapodobitelný (ač nejednou na Slezsku napodobován), zanechal hluboké stopy v české poezii dvacátého věku. Inspirojící síla Bezručovy poezie se v ostatních oblastech umění projevila především v rovnocenném hudebním díle Leoše Janáčka (například sborová skladba *Maryčka Magdónova* z roku 1908).



Významné edice Slezských písní: Slezské písně podle rukopisů (1963, ed. Oldřich Králík a Viktor Ficek); Slezské písně Petra Bezruče — Historický vývoj textu (1967, ed. Oldřich Králík, Viktor Ficek a Ladislav Pallas); Slezské písně (1967, kanonický text, ed. Miroslav Červenka a Břetislav Štorek); Jen jedenkrát (1980, podle zášilek Janu Herbenovi, s korespondencí, usp. a doslov Miroslav Červenka, podepsán Vladimír Macura). - Soubory z ostatních prací: Paralipomena I, II (1937 a 1938, básně); Povídky ze života (1957, prózy, doslov Miroslav Ivanov); Přátelům i nepřátelům (1958, nejobsáhlejší soubor veršů mimo Slezské písně, doslov Oldřich Králík); Labutinka (1961, milostné verše, doslov Oldřich Králík).

Korespondence: Listy Petra Bezruče Václavu Flajšhansovi (1957, usp. Marie Vieweghová-Zdráhalová); Bezruč — Machar (1961, usp. Jaromír Dvořák); Petr Bezruč píše přáteli z mládí (1963, Jaroslavu Kunzovi, usp. Jiří Urbanec); Jan Skutil: Padesát dopisů („písem“) Petra Bezruče našemu krajanu Jaroslavu Marchovi z let 1941-54 (1963); Slezské písně v korespondenci 1898–1918 (1967, mj. s Janem Herbenem, Hanou Kvapilovou, Jaroslavem Kvapilem, J. R. Vilímkem, J. S. Macharem, Vojtěchem Martínkem, Leošem Janáčkem, Vojtěchem Preissigem, F. X. Šaldou, T. G. Masarykem, bratry Mrštíky, usp. Jaromír Dvořák); Štěpán Vlašín, Jiří Hek: Korespondence Petra Bezruče a Miloslava Hýska z let 1926-32 (Sborník Národního muzea v Praze 1967); Petr Bezruč — Vojtěch Martínek (1969, usp. a úvod Artur Závodský); Miroslav Červenka (podepsán Břetislav Štorek): Listy Petra Bezruče Janu Herbenovi (Časopis Moravského muzea v Brně 1978); A. C. Nor: Z korespondence Petra Bezruče (Literární archiv, Sborník PNP 1982, A. C. Norovi); Jan Skutil: Listy Petra Bezruče Josefu Ůleholvi (Časopis Moravského muzea v Brně 1984); Bezručovy pozdní múzy (1987, s Františkou Brablecovou-Ichovou a Martou Kristovou, usp. Artur Závodský).

Vzpomínky a dokumenty: Jan Herben in Kniha vzpomínek (1935); Kniha vzpomínek na Petra Bezruče a jeho dílo (1937, usp. Vilém Šmidt); Vít Šedivec: Z kroniky rodu Bezručova (I. 1937, II. 1938, III. Zrod Slezských písní, 1948); Bezručův hlas (1940, sborník, red. Jaroslav Kratochvíl, D. M. Pavlíček a Jaroslav Šíma); Vzpomínky na Petra Bezruče (1947, sborník, usp. „slimák“ hanácký a spol.); Břetislav Pračka, Oldřich Králík, Jaromír Dvořák: Bezručův proces 1915–18 (1962, přepracováno 1964, dokumenty o Bezručově věznění); Joža Vochala: Místecký pobyt Vladimíra Vaška 1891-93 a jeho přerod v Petra Bezruče (1963); František Buriánek: K pražské kapitole Bezručova života (sborník Univerzity Karlova k 100. výročí narození Petra Bezruče, 1968); Jiří Urbanec: Mladá léta Petra Bezruče (1969, z let 1867–1903, mj. korespondence s Dodou Bezručovou-Demlovou a rejstřík básní a próz); Viktor Ficek: Antonín Vašek a Petr Bezruč (1969); Znali jsme Petra Bezruče (1970, sborník, usp. Bohumil Marek); Jiří Urbanec: Petr Bezruč — Vladimír Vašek (1989, základní životopisná fakta 1904–28).

Soupis díla a prací o autorovi: Viktor Ficek, Alois Kučík: Bibliografie Petra Bezruče. I. Dílo (1953), II. Literatura o životě a díle (1958); Jiří Urbanec: Soupis cizojazyčných vydání Slezských písní (Listy Památníku Petra Bezruče 1964, z let 1916-63), Bezručovské publikace 1962-64 (Časopis Slezského muzea 1965), Bezručovské bádání do básnickovy smrti (Časopis Slezského muzea 1968), Bezručovské bádání od roku 1967 (Časopis Maticе moravské 1983); Viktor Ficek: Soupis uveřejněné korespondence Petra Bezruče in sborník Frygickou čapku mám (1978). — Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 36, Petr Bezruč (1963, Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner).

Knižní monografie: Jan Vondráček: Poezie Petra Bezruče (1913); Vojtěch Martínek: Petr Bezruč (1917, doplněno 1924); J. V. Sedlák: Petr Bezruč (1931); Arturo Cronia: Petr Bezruč (Řím 1932); Miloslav Hýsek: Tři kapitoly o Petru Bezručovi (1934); Klementina Rektorisová: Bezručův verš (1935), Bezručova básnická řeč (1937), Národní umělec Petr Bezruč a jeho doba (1947); Rudolf Fuchs: Petr Bezruč — básník proti své vůli (česky 1937); František Sekanina: Petr Bezruč (1937, se soupisem bibliofilských vydání básní a literatury o autorovi); Josef Hrabák: Petr Bezruč a jeho doba (1946, přehlednuto 1947); Pět studií o Petru Bezručovi (1947, sborník, usp. Oldřich Králík a Karel Horálek); Jaroslav Janů: Petr Bezruč (1947); Artur Závodský: Petr Bezruč (1947), Studie o Petru Bezručovi (1947), V blízkosti básníka (1977); Bezručův sborník (1947, usp. Karel Černohorský a Bohumil Sobotík); Petru Bezručovi Slezský sborník (1947, usp. Bohumil Sobotík, Viktor Ficek a Adolf Turek); Drahomír Šajtar: Prameny Slezských písní (1954), Pět studií ve znamení Petra Bezruče (1958); Alois Sívek: Bezručova Stučkonoska modrá (1954); František Buriánek in Bezruč, Toman, Gellner, Šrámek (1955), Petr Bezruč (1957), Petr Bezruč (1987); Oldřich Králík: Kapitoly o Slezských písních (1957), Text Slezských písní (1963); Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963 (1964, sborník); Literárněvědný sborník Památníku Petra Bezruče (1966, red. Jiří Urbanec); Bezručiana 1967 (1967, sborník, usp. Vladimír Justl a Jiří Opelík); Josef Polák: Petr Bezruč (1977); Oldřich Králík, Viktor Ficek: Kapitoly o Petru Bezručovi (1978); Frygickou čapku mám (1978, sborník, usp. Pavel Marek); Jaromír Dvořák: Bezručovské studie (1982); Čtvrtstoletí bezručovského bádání 1959-83 (1983, sborník materiálů z vědecké konference 26. Bezručovy Opavy, red. Vladimír Pfeffer).



Studie a stati v časopisech, sbornících atd.: Jiří Karásek: Petr Bezruč (Impresionisté a ironikové, 1903); Arne Novák: Slezské číslo (Česká revue 1903); L. N. Zvěřina: Petr Bezruč (Kmen 1917); Franz Werfel: Předmluva k německému vydání Petra Bezruče (Kmen 1917); F. X. Šalda: Petr Bezruč — Stužkonoska modrá (Šaldův zápisník 1930-31); J. V. Sedlák: Epiteton u Petra Bezruče (Naše řeč 1933); F. X. Šalda: O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče (Studie literárně historické a kritické, 1937); Karel Čapek: Petr Bezruč (Ratolest a vavříň, 1947); Oldřich Králík: Chronologie a text Slezských písní (Slovo a slovesnost 1948), K historii Slezských písní (Slezský sborník 1948); Drahomír Šajtar: Bezruč u Šaldy (Slezský sborník 1950), Bezručova poezie posledních let, Dobový kontext Bezručova visionářského realismu (Slezský sborník 1952); Jaroslav Svoboda: Bezruč a umělecká kultura jeho doby (Slezský sborník 1952); Oldřich Králík: Ještě jednou k historii Slezských písní (Slezský sborník 1953); Kamill Resler: Petr Bezruč a Edgar Allan Poe (Slezský sborník 1953); Drahomír Šajtar: K literárněvědné práci nad dílem Petra Bezruče (Slezský sborník 1953); Oldřich Králík: Tvůrčí proces u K. H. Máchy a Petra Bezruče (Slezský sborník 1954); Drahomír Šajtar: Bezručovo působení na proletářskou poezii, Bezručova balada Pole na horách (Slezský sborník 1954), Bezručovy prózy (Slezský sborník 1957); Oldřich Králík: Problémy bádání o Slezských písních (Slezský sborník 1957); Josef Hora: Šedesát let Petra Bezruče (Poezie a život, 1959); Oldřich Králík: K funkci vlastního jména v tvorbě Petra Bezruče (AUC, Philologica, 1962); Bedřich Václavek: O Petru Bezručovi (Literární studie a podobizny, 1962); Vilém Závada: Poezie Petra Bezruče, doslov in Básně (1964); Jiří Opelík: Kompozice Slezských písní (Slezský sborník 1964); Felix Vodička: Identita Slezských písní (Česká literatura 1965); Oldřich Králík: Příspěvky k historii textu Slezských písní (Slezský sborník 1966); Jiří Urbanec: Tvůrčí vývoj Petra Bezruče do Slezského čísla 1903 (Česká literatura 1968); Josef Hrabák: O charakter českého daktylu (O charakter českého verše, 1970); František Buriánek: Poznané a nepoznané tajemství Bezručova díla (O české literatuře našeho věku, 1972); Vladimír Macura: K typologii autostylizací v Slezských písních (Česká literatura 1972); Jiří Svoboda: Jeden Bezruč? (Tvorba a region, 1974); Vladimír Macura: Společenský moment Bezručovy intimní poezie (Česká literatura 1975); František Všetická: Kompozice Bezručova Bernarda Žára (Slovo a slovesnost 1975); Viktor Fícek: O Petru Bezručovi (Z rodného kraje, 1977); František Všetická: Kompozice Bezručovy balady Maryčka Magdónova (Časopis Slezského muzea 1979); Artur Závodský: Petr Bezruč a Leoš Janáček (Sborník prací FFBU, Ř. literárněvědná, 1981); František Všetická: Kompozice Bezručovy balady Pole na horách (Časopis Slezského muzea 1981); Jan Mukařovský: Roztříštěný Bezručův verš (Studie z poetiky, 1982); Josef Hrabák: Bezručovy Slezské písně — problém textologický (Jedenáct století, 1982); Antonín Boháč: K některým východiskům Bezručova daktylu (Literárněvědný sborník PNP, 1983); Jiří Urbanec: K rané tvorbě Vladimíra Vaška — Petra Bezruče (Česká literatura 1983); František Všetická: Kompozice Bezručovy básně Žermanice (Časopis Slezského muzea 1984); Antonín Boháč: Pavel Hrzánský, Vladimír Vašek, Petr Bezruč, úvod in: Pavel Hrzánský: Básně opus V. (1984); Jiří Holý: Doslov in Slezské písně (1989); Zdeněk Pešat: Poetika Slezských písní (Česká literatura 1991).

---

# FRANTIŠEK XAVER ŠALDA

Od devadesátých let 19. století se na formování české literární kultury podílela literární kritika mnohem aktivněji, než tomu bylo v letech předcházejících. Mezi těmi, kdo vtiskli kritice nové funkce, kdo jí dali metodu i patos, kdo z ní učinili prostředek tvůrčí inspirace, příslušelo vedoucí místo Františku Xaveru Šaldovi. Ačkoli ve svém díle obsáhl všechny literární druhy, poezii, prózu, drama i publicistiku, stala se kritika hlavním nástrojem i formou jeho celoživotní tvůrčí aktivity. Svým pojetím umělecké tvorby, pojetím kritiky, svými kritickými konkretizacemi významných zjevů české i světové literatury, svým smyslem pro nové tvůrčí výboje přicházejících talentů i uměleckých směrů, autoritou svého rozhledu a soudu vytvářel objektivně příznivé klima pro tvorbu náročných uměleckých ambicí. Upevnil v obecném povědomí představu velkého kulturního a etického poslání umění. V tvorbě nových hodnot spatřoval podstatu a smysl lidské aktivity a již tím včleňoval umění a literaturu do širších souvislostí společenské tvůrčí činnosti. Jeho kritika, nezávislá svým individualistickým východiskem a přitom podmíněná stálou obhajobou principu života spolu s úběžníkem jeho tvůrčího rozvoje k svobodě stále „vyšší a širší“, objímá postupně celou oblast společenského dění včetně politiky, stává se „národní autokritikou“, prostředkem k sebereflexi dějinného poslání individua, národa i celé lidské společnosti.

## V LETECH DEVADESÁTÝCH

F. X. Šalda vstoupil do literatury v devadesátých letech v souvislosti s prosazováním moderních uměleckých směrů. Přišel do Prahy na akademické gymnázium z venkova. Narodil se 22. prosince 1867 v Liberci, dětství prožil v Čáslavi. Z východočeské tradice písmácké pocházel jeho rod po matce a tuhou, přísnou kázeň v rodině udržoval jeho otec, úředník. Mladý Šalda se už v pražském studentském prostředí setkal s J. S. Macharem. Zprvu obdivovatel Vrchlického, byl rychle zaujat moderními uměleckými směry, které šly Evropou ze západních kulturních center, zejména z Francie, a které odpovídaly zneklidněné psychice a vzrušené senzibilitě mladé generace i otřesu její víry v dosavadní mravní a společenský řád. Mladý Šalda nejdříve publikoval verše vycházející z parnasistní tradice (od roku 1885, především v Lumíru a v České Thalii). Později chtěl vyjádřit složitou, skepsí a nejistotami nahlodanou psychiku své generace, která si začala uvědomovat rozpor individua a společenských konvencí, prózou. Jeho povídka *Analýza*, která byla otištěna roku 1890 v moravském časopisu *Vesna*, vyvolala kritickou odezvu a uvedla tak Šaldu do zásadního literárněteoretického sporu s převládající starší generací a s tradiční estetikou. Sám Šalda charakterizoval později *Analýzu* jako „impresionisticky symbolickou povídku“, „která se obracela, v protívě k naturalismu a realismu tehdy vládnoucímu, od jevového zevnějšku k studiu nitra a jeho chorobných stavů, jež se snažila vystihnout do nejpodrobnějších a nejpodivnějších záchvěvů až na hranici šílenství, a za tím účelem znásilňovala částečné i jazykové zvyklosti: šlo jí o šílenství, vyslovit nevyslovitelné“. Více než o děj a o vztah člověka k společnosti šlo v ní o analýzu citových a nervových stavů moderního intelektuála. V polemice s realistickým Časem začal



si však Šalda teoreticky formulovat problematiku moderního umění. Výsledkem těchto úvah byla obsáhlá stať *Syntetismus v novém umění*, v níž se Šalda pokusil vyrovnat se s hlavními tendencemi moderních evropských proudů. V syntetismu, vybudovaném na intuitivně konkrétním nazírání, hledá Šalda východisko umožňující tvůrčímu individuovi moderní doby spojit v umělecké jednotě pól analyticko-sociální (naturalistický) a nábožensky metafyzický (symbolistický).

Syntetismus v novém umění, uveřejněný v moravských Literárních listech na přelomu roku 1891 a 1892, zahajuje Šaldovu pravidelnou kritickou činnost. Měla formu obsáhlých studií; byla prostředkem k odmítnutí neuměleckého typu literatury a cestou k postizení hodnot schopných vytyčovat perspektivu modernímu umění. Do Literárních listů přispíval Šalda s menšími či většími přestávkami až do konce let devadesátých. Druhou jeho kritickou tribunou těchto let byly Pelcovy Rozhledy, kde se uplatnil také jako divadelní kritik (v letech 1893–1895) a kde byl také roku 1895 uveřejněn za jeho účasti *manifest České moderny*. Po odchodu z Rozhledů, podmíněném kompromisy Rozhledů se starší generací, rozpadem České moderny a u Šaldy osobně také Pelcovým nepříznivým vztahem k Masarykovi, psal Šalda do Času, Naši doby a později do Lumíru (1888–1900). Kromě Literárních listů nenalézal však v těchto časopisech dostatek podmínek pro uplatnění svého typu kritiky.

Šalda nechtěl být soustavným recenzentem, chtěl být kritikem příležitostným, tj. takovým, jemuž je umělecké dílo jen příležitostí, aby vyslovil svůj názor na hodnoty umění i života, aby vyjádřil svou osobnost a prokázal její tvůrčí schopnost. Šalda odmítal utilitaristické pojetí kritiky ve smyslu národně výchovném, šlo mu o poznání specifické hodnoty umělecké. Kritiku pak chápal jako samostatný žánr umělecký a její metodu podmiňoval tvůrčí individualitou kritikovou. Zprvu usiloval o zvědečnění kritiky a přijímal snahu Hippolyta Taina o vědecký výklad uměleckého díla na základě jeho historické a sociální podmíněnosti. Avšak brzy poznal, že Tainův přístup se plodně uplatní jen při výkladu geneze díla, ale že nepostihuje úlohu tvůrčí osobnosti. A tak se opřel o vědeckou kritiku Emila Hennequina, jehož k nám sám uváděl (překlad *Studie vědecké kritiky, Spisovatelé ve Francii zdomácněli*, 1896). Z jeho estopsychologie, která usilovala o všestranný vědecký výklad uměleckých jevů, včetně aspektů sociologických, psychologických i estetických, vyzdvihl zejména ty teze, které zdůrazňovaly v umění úlohu velké individuality, která k sobě pozdvihuje masy a jež se stává reprezentantem národa tím, že si ji národ vybere za vzor. Šalda si nevypracoval jako kritik pevnou soustavu metodických postupů ani nebyl kritikem normativním a dogmatickým. Snažil se především poznat — a to nejednou vcítěním, intuitivně — jedinečnost díla, jeho organismus, individualitu tvůrčího subjektu, a odtud pak vycházel při hodnocení. Místo estetického normativního systému dával mu kritéria sám život, jeho dynamický pohyb a proměna. V tom se opíral o francouzského filozofa a estetika J. - M. Guyaua, a zejména o Johna Ruskina, anglického teoretika moderního užitého umění.

Generační spor České moderny byl Šaldovi příležitostí probouzet některé obecné zásady a postuláty moderního umění. Velmi ostré podoby nabyly Šaldův spor s lumírovci. Na Vrchlickém kritizoval neúprosně myšlenkovou nepůvodnost, eklekticism, vnějškovou honosnost, prázdnou virtuozitu, parnasistickou ustrnulou formálnost, která se podle něho zvláště zřetelně projevila v překladech Baudelairovy poezie. Příčinu k ostré generační polemice dal Šaldovi Vrchlický tím, že přátelsky přecenil svého epigona a průměrného veršovce Antonína Klášterského a nedocenil talentovaného a tvůrčího průkopníka moderní české lyriky Antonína Sovu. Šalda odsoudil honosnost, rétoriku a myšlenkovou mělkost Svatopluka Čecha. Sládkovo úsilí o využití tradice lidové písně, o imitaci jejích forem neodpovídalo podle Šaldova přesvědčení modernímu způsobu myšlení a citění. Kritický byl Šalda zprvu i k Zeyerovi. Zvláště neúprosný a někdy i ironický postoj zaujal Šalda vůči všem, kteří šli ve vyšlapaných stopách oficiálně uznávaných básníků, zneužívali sentimentu, vlasteneckého patosu, nebo se naopak tvářili hlubokomyslně, koketovali s náboženskou mystikou, popřípadě užívali slohu, který neodpovídal jejich vnitřnímu založení. V tomto smyslu vedl Šalda zásadní boj proti všemu zastaralému, nepůvodnímu a konvenčnímu, co bránilo rozvoji nového umění a tvůrčích individualit.



Také proti převládajícím formám českého realismu vystupoval kriticky. Tak například Raisovým dílům vytýkal popisnost, „jevový realismus“, který se zajímá jen o vnější charakteristiku postav, má sklon k figurkání, národní charakter vidí ve vnějšíkové svéráznosti venkovského způsobu života, popřípadě v idealizované minulosti. Výchovné poslání a historickou didaktičnost bez vyšší umělecké funkce a bez hlubší psychologie kriticky posuzoval u Aloise Jiráka. A nejednou právě uměleckým dílům s vlasteneckou tendencí vytýkal sentimentalitu, naivní idealizování, nedostatečný smysl pro složitější psychologii moderního člověka a pro autonomní umělecké hodnoty. Neznamená to však, že Šalda nenašel pochopení pro takové vyjádření vlasteneckého postoje, které bylo svědectvím úsilí o novou vyšší uměleckou úroveň, odpovídající době a literárnímu vývoji. Vysoce ocenil hluboko prožitý patos Nerudových Zpěvů pátečních i kritickou otevřenost Macharovy sbírky *Tristium Vindobona I-XX*. Dovedl ocenit první umělecky zralá díla Viléma Mrštika. Odmítavě hodnotil dílo M. A. Šimáčka i jeho redakční praxi ve Světozoru.

Positivní hodnoty moderní literární tvorby vytvářeli podle Šaldova mínění v letech devadesátých především básníci J. S. Machar, A. Sova a O. Březina. Ti představovali vyhraněné, jedinečné tvůrčí osobnosti, které vyjadřovaly svým dílem především sebe, své autentické vnímání a vidění světa, svou senzibilitu, myslitelskou odvahu, a právě skrze toto sebevyjadřování také duševní stavy, úzkosti a naděje své generace a své doby. Machar, ačkoliv navázal na starší tradici české poezie, především na Nerudu, negoval ve svém díle vše, co bylo v lumírovském období prázdnou uměleckou fikcí, a svému vztahu k národnímu osudu i svému pohledu na dějiny vtiskl ráz nové moderní upřímnosti, umělecké zralosti i výrazové úspornosti. Naproti tomu udivovali Sova i Březina svou uměleckou koncepcí, svou schopností vytvářet nový typ poezie symbolistické, tj. poezie, která pracovala s rafinovanější významovou výstavbou, objevovala za vnějšími jevy hlubší významy a souvislosti, odkrývala bohatší odstíny smyslových dojmů a duševních stavů, pracovala s volnější a odvážnější fantazií (zejména v metafoře) a rozehrála s velkou kultivovaností emocionální zvukové kvality slova. Sova byl Šaldovi blízký svou senzitivností, impresionistickým slohem, hluboce lidským a sociálně konkrétním soucitem, aktivní účastí ve společenských zápasech. Jeho symbolismus nazval Šalda etickým. Otakar Březina imponoval Šaldovi náročnou myslitelskou koncepcí, kosmickým rozhledem, duchovní hloubkou, dokonalostí umělecké práce, její stavebností, vnitřním zápasem, jímž překonával svůj původní pesimismus a osamocení a dospíval k optimistickému, kladnému pojetí člověka, ke kolektivní, chórické poezii.

Ani na Sovovi ani na Březinovi neoceňoval Šalda jen umělecký program, kterým uváděli českou poezii do kontaktu s moderní poezií světovou. Symbolismus u jiných, méně původních domácích básníků hodnotil Šalda velmi kriticky a česká dekadence nenalezla u něho kladnou odezvu, ačkoliv byl jeden z prvních, který k nám zasvěceně uváděl velké jevy francouzské dekadence. Mezi Šaldou a Moderní revu vzniklo trvalé napětí, které nabývalo občas přímo osobního zabarvení. I u Hlaváčka, kterého vysoce ocenil, Šalda kriticky konstatoval úzké hranice jeho talentu a umělost jeho stylu. Při kritickém hodnocení Jiřího Karáska ze Lvovic jako reprezentanta české školy dekadentní mluvil však už přímo o odvozenosti, vyumělkovanosti a nedostatku tvůrčí síly české dekadence.

## BOJE O ZÍTŘEK

V životě i díle F. X. Šaldy je jistým předělem vážné onemocnění v letech 1899–1900, po němž se Šalda vrací do kulturního života jako výtvarný kritik a redaktor *Volných směrů* (v letech 1901–1907). Rozšiřuje takto svůj zájem o umění, uvědomuje si samy základy tvůrčího činu i společenskou nosnost jeho poslání. Zatímco v devadesátých letech vystupoval především jako generační kritik, podřizující svou individualitu neustálému hledání nové tváře moderního umění, zdůrazňuje nyní ještě víc než dříve osobnost kritika, který se prostřednictvím svého výkladu a soudu uměleckých děl stává sám tvůrcem uměleckých hodnot schopných



rozšiřovat sféru života. Životní síla, přirozená jednota tvůrčího člověka a života je nyní postavena — mimo jiné v souladu s podněty Friedricha Nietzsche, jehož stati ze Soumraku model a z Radostné vědy v té době překládal — do středu Šaldova kritického patosu. „Princip života, jeho mystéria, rytmické nekonečnosti a intuitivně krásy a síly“ má být podle Šaldovy interpretace estetických názorů Camilla Mauclaira principem obrozujícím estetiku a etiku. V nových názorech utvrzuje Šalda i moderní francouzské výtvarné umění, zvláště Cézanne a Gauguin, z teoretiků současného umění, zejména takzvaného aplikovaného umění, anglický estetik John Ruskin.

Kniha esejů *Boje o zítřek* (1905) je prvním, do jisté míry soustavným souhrnem Šaldových názorů na umění. Významné místo v ní zaujímají eseje o výtvarném umění (například esej *Géniova mateřština*, věnovaný francouzskému sochaři Rodinovi, esej *Násilník snu*, věnovaný severskému expresionistovi Edvardu Munchovi, dále obecněji zaměřené eseje *Hrdinný zrak*, *Etika dnešní obrody aplikovaného umění* atd.); svědčí o tom, jaký důraz kladl Šalda na smyslovou stránku umění a jak právě na výtvarném umění si ozřejmoval základní principy umělecké tvorby a uměleckého vnímání. Stejně významným a mnohokrát zdůrazněným principem Bojů o zítřek je bezprostřední vztah umění k životu, nadřazenost života nad krásou: „Každé nové umění jest nekonečně víc než estetickou teorií a její realizací — jest soudem života a světa, novým etosem a novým patosem, uměním nového života i nového umírání. Přináší nový typ senzibility a kultury, přináší vzory, dle nichž chce zhnísti život a zformovati lidstvo.“

Šaldovi je sám umělecký tvůrčí akt spojen s bezprostředním prožitkem života, s bezprostředním (intuitivním) poznáním skutečnosti. Jeho tehdejší zájem o výtvarné umění je zřetelný i tam, kde charakterizuje tvůrčí čin umělce: „Jím vzniká každý den celý svět znovu: vidí věci, jak jich neviděl nikdo před ním a nevidí nikdo vedle něho — nové, mladé, čerstvé, včera zrozené, právě vystouplé z lázně krásy a slávy. Vidí každý den věci stejně užasle a svatě, jako by právě vyšlo první slunce po stvoření světa a prvně polilo jeho i jejich tvář.“ Šalda v tomto směru rozšiřoval prostor estetického a umění i na věci všední, každodenní, dosud z umění vylučované. Podle jeho eseje *Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy* spočíval básnický přínos Nerudův v tom, že „dobyhl poezii dojmy, názory, city, pojetí, výrazy a slova, které byly pokládány za utonulé a ztracené v blátě dní a všednosti“.

V eseji nazvané *Nová krása: její geneze a charakter* uvádí Šalda znovu svou představu, že umění nehledá krásu, ale víc života, intenzivnější prožitek života. Proto je mu základní podmínkou umělecké tvorby tvůrčí osobnost, individualita autora. Kritériem, které zůstalo v systému Šaldových měřítek na prvním místě, byla jedinečná tvůrčí osobnost a vnitřní pravdivost jejího výrazu v uměleckém díle. V tehdejší fázi svého vývoje Šalda budoval svou estetiku na jednotě umění a života a prohlašoval, že „mizí rozpor mezi snem a životem, mezi pravdou a krásou, mezi nebem a zemí, mezi poezií a zdravím, mezi fantazií a logikou“. Podle Šaldy nové umění míří právě k životu, „touží po tom, zmocnit se nejen estetické kontemplanace a obraznosti, nýbrž chce ovládnouti životní a společenskou praxi, reformovati organismus ... a určující nové dráhy senzibility působiti i na genezi nového činu“.

Už z této formulace vyplývá uznání společenské funkce umění. V eseji *Etika dnešní obrody aplikovaného umění* pak Šalda dospívá k názoru: „Teprve dnešek zvolna dopracovává se pochopení, že umění nemá smysl samo o sobě a samo pro sebe, že má účel a smysl v životě... Teprve dnešek chápe, že umění má a musí sloužit a že jest tím větší, čím úplněji a dokonaleji slouží a čím většímu a životnějšímu celku slouží.“ Šalda ovšem nikdy tuto službu nechápal ve smyslu úzce utilitárním, proto také i národnost v umění neviděl ve vnějších znacích nebo v utvrzování stavu, který jest, nýbrž ve směřování k budoucnosti, k vyšším humanitním cílům, v tvůrčím překonávání minulého (v eseji *Problém národnosti v umění*). Celé pojetí umění a kultury je u Šaldy dynamické, princip novosti je hybnou silou Šaldovy estetiky.

V Bojích o zítřek Šalda nejúplněji a nejvýrazněji vyslovil své pojetí kritiky. Učinil tak v eseji *Kritika patosem a inspirací*. Kritika je mu nikoli profesí, nýbrž posláním. Přístup kritikův k dílu není určován předem danou metodou, ale je intuitivní, rozhodující je osobnost kritikova. Předpokládá jeho osobní, prožitý poměr k umění, krajní vnímavost, citlivost, poctivý charakter, tvůrčí schopnosti. Kritiku chápe Šalda jako tvorbu:



„Kritik tvoří stejně jako básník nebo jiný umělec. Rozdíl mezi nimi je jen látkový. Básník tvoří předem ze života a z přírody, kritik předem z umění a kultury.“ Kritik podle Šaldy docituje a domýšlí umělecké dílo. Šalda si vytváří nová hodnotící kritéria. V eseji *Spisovatel, umělec, básník* klade v kategorizaci rozličných typů uměleckých tvůrců nejvýše „básníka“.

## DUŠE A DÍLO

Tím, že zdůrazňoval vztah umění k životu, shodoval se Šalda na počátku století s mladou začínající generací, která spojovala svou tvorbu bezprostředně se subjektivním prožitkem života a se zápasem o přeměnu celého společenského řádu. Životnost a bezprostřednost, která je opakem umělosti, oceňoval Šalda na Petru Bezručovi jako nejšťastnější reakci proti artismu tehdejší poezie. Přitom ale v polemice s Josefem Holým a Viktorem Dykem zdůraznil, že Bezruč není „barbar“, nýbrž „umělec, celý a dokonalý“. V generaci anarchistických buřičů byl Šaldovi nejbližší svým lyrickým typem Karel Toman; nalezl pro něho i z pozdějšího odstupu mnoho slov uznání. S porozuměním sledoval renesanční tendence u Neumanna i jeho obrodu v „básníka, který se vrací k citovému primitivismu a zpívá slávu a krásu všech prostých, sladkých a odvěkých sil a divadel přírodních“. Přesto však Šalda nikdy s touto nastupující mladou generací vnitřně nesplynul a měl k jednotlivým jejím představitelům řadu výhrad, především proto, že nenaplnovali jeho představu tvůrčího činu a absolutní básnické hodnoty. Měl nedůvěru k programní estetice nastupující předválečné moderny, k jejímu civilismu (St. K. Neumann, bratři Čapkové).

Po období Bojů o zítřek, po opuštění redakce Volných směrů působil Šalda v časopisech, které sám redigoval nebo spoluredigoval, v *Novině* (1908–1912), *České kultuře* (1912–1914) a *Kmeni* (1917–1919). Tam také soustředil kolem sebe řadu básníků, prozaiků a kritiků, kteří mu byli blízcí již z let devadesátých (A. Sova), kteří kladli obdobně jako Šalda důraz na tvůrčí úsilí v národním životě (J. Vodák, Z. Nejedlý) nebo kteří se buď zcela, nebo načas ztotožňovali s Šaldovým principem tvorby (R. Svobodová, B. Benešová). Na místo démonických a iracionálních sil životních vyzdvihoval nyní Šalda složku volní, uvědomělou tvorbu, vědomí formové kázně, vývojové kontinuity, tradice. V tomto smyslu se pokusil o souvislý výklad dějinného vývoje národní literatury a jeho smyslu v přednášce *Moderní literatura česká* (1909). V procesu vzniku moderní české literatury rozlišoval Šalda jednotlivé formy, jimiž se v umění organizuje život. Nad formy epigonské nebo inspirované toliko životní potřebou stavěl organický růst formové hodnoty, kdy z podstaty autorovy osobnosti se vytváří „nový umělecký zákon“.

Šaldova kniha *Duše a dílo* (1913) shrnuje studie, které se snaží vystihnout zrod a typ takto pojaté tvůrčí individuality. Kniha nechtěla být jenom souborem kritických studií, ale zároveň literární historií, zaměřenou na poznání hodnot, „hodnot tvůrčích, hodnot jedinečných, nikdy se neopakujících“. „Snažil jsem se všude sestoupiti k duševním prazkušnostem svých tvůrců — básníků a ukázati, jak determinuje je ne jejich prostředí, četba, doba, společnost, prameny látkové a jinaké poznávání vnějškové, nýbrž vnitřní dílo jejich duše, její dramatické napětí, její dramatický var a svár, a podruhé a později jejich dílo vnější, to jest zase jen historie jejich vlastní duše. Touto dramatickou koncepcí dobral jsem se i doufám nového pojetí romantismu jako útvaru stylytovného. V jeho absolutním stylu, v obraze, který neopisuje ani nepřipomíná skutečnosti jevové, nýbrž nahrazuje ji a znova ji vytváří vlastními prostředky idealizace rytmické a melodickoharmonické jako samostatný svět, svéprávný a svézákonný, nalezl jsem naplnění samého jeho tvůrčího postulátu, tvůrčí překlenutí jeho základního dramatického rozporu; a on dal mi jedinečně tvůrčí kritérium k hodnocení několika hlavních figur této knihy, v němž vidím konečný cíl usilování historického.“

Takto daným kritériem posuzoval Šalda nejen osobnosti tradičně spjaté s romantismem (Rousseau, Mácha), ale i jiné zjevy literatury 19. a počátku 20. století. Vždy šlo o jejich větší či menší individuální schopnost trans-



formovat své vlastní vnitřní dění, svou „duši“ do stylu díla. Nejvýznamnější studie patří velkým českým osobnostem, Máchovi, Němcové a Šaldovým současníkům, Sovovi a Březinovi. V Máchovi neviděl Šalda jen geniální osobnost romantického typu, ale dovedl odhalit jeho jedinečnost právě v jeho „stylově obrazivém mechanismu“. V Němcové objevil typ básnířky, jež poznává svět a vyjadřuje svůj sen o čistém a svobodném lidství médiem svého citu, svého srdce. Sovu charakterizovala studie, která byla v pozdějších pracích ještě dále modifikována a doplněna, jako „senzitiva a vizionář“ a citlivě postihovala typ symbolistického básníka. V březinovské studii sledoval Šalda proces integrace básnickovy osobnosti a oceňoval zápasivý charakter jeho cesty za poznáním a vzestupnou linii jeho kladného a harmonizátorského vztahu k životu, a to vnímavým rozbořením Březinovy metafory, jeho slohu. V několika studiích se vracel k zjevům, s nimiž se vypořádával ve svých kritických začátcích (J. Vrchlický, S. Čech), hodnotil přínos svých vrstevníků do české prózy (V. Mrštík, T. Nováková, R. Svobodová). Z cizích zjevů si všiml vedle Rousseaua především velkých osobností literatury 19. století (G. Flaubert, E. Zola, J.-K. Huysmans, H. Ibsen). V celé knize se uplatnilo Šaldovo umění portrétu básnickovy osobnosti, umění vystihnout její jedinečnost, a to netoliko biografickou metodou, jíž užil francouzský průkopník tohoto kritického žánru Sainte-Beuve, nýbrž také analýzou stylu a určením tvůrčího typu básníka.

Šaldovo pojetí literární historie a jeho literárněvědné teze nebyly jen záležitostmi jeho osobního vývoje. Šalda byl spjat četnými kontakty se soudobými tendencemi celoevropské protipozitivistické opozice, která v duchovědné orientaci hledala východisko z ideové i metodologické krize, jež vyznačovala konec 19. století. U Šaldy se tento kontakt projevil zájmem o dánského náboženského myslitele Sörena Kierkegaarda, o ruské náboženské filozofy, o francouzské katolíky a tradicionalisty a také příklonem k německé estetice, především Diltheyově, popřípadě k idealistické, dualisticky založené estetice Benedetto Croce.

Zároveň se proměňuje i Šaldovo pojetí společenského poslání umění. Svůj postulát životní síly a plné volnosti pro tvořivou individualitu doplňuje nyní i postulátem nadosobní služby. V roce 1911 ve stati *O popularnosti, aristokratismu a jiných věcech pekelných* kladl si Šalda otázku, zda je aristokratická výlučnost, snaha odlišovat se, opravdu zárukou básnické hodnoty, zda umělec může vyslovit svůj vnitřní svět jen pokud si uvědomí tento odklon od normálu a pokud jej co možná stupňuje a tím se vymyká širšímu pochopení přítomnosti. Šaldovi se tento požadavek aristokratické výlučnosti a odlišnosti od mas nyní jevil jako dogma a předsudek. Napsal: „Opravdoví básníci moderní dávno touží po umění neosobním a největší z nich ho již dosahují. Touží vyjít ze svého já, uniknout jeho neplodnému trudu; touží učiniti se orgánem hodnot nadosobních, jazykem, který by vyslovil všecko, co neartikulovaně zmítá se posud v davech, zápasíc o výraz. I davům, jimiž bylo tak dlouho opovrhováno, dostává se zvolna spravedlnosti.“

Toto vědomí se stupňuje za světové války. V roce 1917 Šalda v *Kmeni* už programově usiluje o překonání subjektivismu: „Pokud umění nepodává více než pouhý a prostý výraz jednotlivého já, nemůže býti než něco velmi pomíjivého a plytkého: nepodává vpravdě více než pocity a dojmy mžikové jevovosti, jimiž člověk strádá a trpí. Teprve ve chvíli, kdy pojímá cosi nad sebou, cosi, čeho chce býti jen projevem, funkcí, orgánem, kdy se objektivizuje z lásky, víry, úcty, kdy dává se dobrovolně do služby z entuziasmu k čemusi vyššímu, počíná vyslovovati trvalost, klad, jistotu, stálost. Teprve od chvíle, kdy já se samo učení a organizuje, kdy pojme sebe jako část vyššího útvaru, kdy povzneslo se nad prostou sobeckou pudovost býti pouhým projevem sebe a ničím více, stává se tradičním nebo kulturním a užívá výhod vyšších a trvalejších celků životných.“

Program individualismu, který byl kdysi rozhodujícím pro vystoupení generace let devadesátých, nebyl již schopen naplnit Šaldovu potřebu najít integrující sílu, která by překonala kritický rozpor individua a společnosti. Projevilo se to nejzřetelněji v Šaldově knize *Umění a náboženství* z roku 1914. Šalda si všiml především vnitřní zkušenosti, která je zdrojem zvláštního přístupu umění i náboženství ke skutečnosti, která je spojuje a zároveň liší od poznání vědeckého. Toužil po tom, aby uvnitř doby prostoupené skepsí a stálou změnou bylo umění schopno vytvářet pro moderního člověka několik jistot, které by vtiskly jedinci i společnosti určitý směr a daly jim hodnotu a smysl.



Příznačný pro tehdejší Šaldovo hledání nadosobních hodnot a jistot byl i jeho příklon k venkovu, hledání základní jistoty člověka ve vztahu k zemi, k půdě. Jádro národního života spatřoval ve venkově a v jeho tradici. Tato tendence se projevila výrazně na sklonku světové války i jeho spoluprací s agrárním deníkem Venkov. Vystoupila však do popředí i v Šaldově tvorbě umělecké, v níž po sbírce *Život ironický a jiné povídky* (1912) představuje největší epický rozmach Šaldův román *Loutky a dělníci boží* (1917). Ve složité skladbě několika lidských osudů chtěl demonstrovat platnost vyššího duchovního mravního řádu, k jehož naplnění směřují ti z jeho hrdinů, kteří překonávají sobecké požitkářství, duch individualistické vzpoury a své osamocení a hledají pravdu v Bohu a v pevném zakořenění v rodné zemi, v národním společenství.

## V LETECH POVÁLEČNÝCH

Světová válka a poválečná léta vytvořila podle Šaldy podmínky k tomu, aby se umění začlenilo do širšího společenského úsilí směřujícího k emancipaci jedince i celých sociálních skupin. Za války hledal Šalda v duchu svého humanismu bezpečnou oporu v národním kolektivu a tradici národní kultury, po válce, podnícen revoluční vlnou, sblíží se s těmi, kteří zdůrazňovali společenskou funkci umění ve smyslu jeho spojení s problematikou aktuálních společenských rozporů. Myšlenka sociální spravedlnosti stala se podle něho i vůdčím ideou nového umění.

Šalda tuto ideu nevyslovuje jen ve svém kritickém a publicistickém díle, ale i vlastní uměleckou tvorbou. Reagoval-li na válečnou situaci románem o mravní obrodě individua, dává v poválečných letech přednost dramatu, zřejmě proto, že divadlo mělo možnost bezprostřednějšího styku s kolektivem, s publikem.

„Dramatická báseň“ *Zástupy* (1921), jež měla být, jak říká dedikace Otakarovi Březinovi, „přes všechnu tradičnost písní sociální naděje“, vyjadřovala Šaldovu víru v revoluční síly lidu. Dramatický konflikt hry se zakládá na vztahu tvůrčího individua a lidového kolektivu, na tragické neschopnosti hlavního hrdiny Lazara být zároveň vůdčím duchem kolektivu i jeho součástí, neztratit jeho důvěru. Drama zůstalo ve sféře autorových filozofujících úvah a v abstraktní dialektice myšlenek. Tomu odpovídal i patetický jazyk hry. Drama *Dítě* (1923) umísťuje děj, na rozdíl od předcházející hry, do konkrétních podmínek současné společnosti. Je rovněž konfliktem individualistického, sobeckého pojetí života, jak je reprezentuje měšťanská rodina, a nesobecké lásky k člověku, již představuje služebná dívka a syn, který se vymkl z pokrytecké a bezohledné morálky svého rodného prostředí. Srážka tu probíhá v rovině etické a bez spojení s kolektivním hnutím; svým akcentováním lidovosti se však hra dostala do blízkosti proletářského umění. V době nástupu poetického kultu života pokusil se Šalda vyslovit svůj princip života, stále se obrozujícího vitální bezprostředností a nikdy nedosyceného láskou, v komedii *Tažení proti smrti* (1926).

Jako kritik pochopil Šalda velmi brzy, kolik nového přinášela mladá generace, přicházející s programem proletářského umění, jež podle něho otvíralo tvorbě novou perspektivu. Bylo to ve shodě se Šaldovými požadavky nadosobního kolektivního patosu umělecké tvorby, její služebnosti životu a sociálním nadějím lidových mas. Šalda, ač se nehlásil k marxismu a stále se snažil zůstat nad politickými stranami, sledoval se sympatiemi revoluční zaměření mladých. O jejich komunismu mínil, že „sjednotil jejich já; on je odvrátil od sebeanalýzy, on je vyléčil ze seberoztříštění, z anarchie“. V sociální revolučnosti také shledával společný základ obou vedoucích proudů nové umělecké tvorby: proletářského umění i poetismu. Dialektickou jednotu obou směrů objasnil a přitom oba citlivě diferencoval ve dvou přednáškách a statích vydaných souborně s názvem *O nejmladší poezii české* (1928).

Na proletářské poezii si Šalda cenil „vůli k nadosobnímu, k objektivismu, vůli nésti a sloužiti“, zživotnění poezie a zrušení individualistického prokletí. V díle Jiřího Wolkra navíc vyzdvihoval radostnost, smyslovost, přirozenou družnost; nalézal je v jeho obraznosti, v názornosti a lidové sdělnosti jeho obrazů. Zdůrazňoval



spontánnost a organičnost tohoto díla. Hluboké Šaldovo zaujetí pro Josefa Horu bylo dáno vážným etickým zaměřením tohoto básníka proletářské poezie. Mluvil o „písmáckém“ pojetí socialismu a se sympatiemi sledoval pak i další Horův vývoj „směrem k duchovosti“, jeho lyrické vyjádření metafyzické úzkosti nad plynoucím časem a nad existenciálními otázkami lidského bytí. Nikdy však neopomněl vyzdvihnout Horovu smyslovost, intenzivní vnímání hmotného světa. Také u Jaroslava Seiferta vítal bezprostřednost a názornost jeho proletářských veršů, „hlad zdravého žaludku po štěstí, po požitku, po radosti“. Pokládal jeho dílo za „přínos upřímnosti“ do proletářské poezie, oceňoval je jako odmítnutí abstraktních ideologických schémat.

Šalda vnímavě rozpoznal vývojovou zákonitost avantgardního proudu revoluční literatury. Základní tezi poetismu o poezii jako „volné a čisté hře obraznosti, nezátížené obsahy ani didaktickými, ani citovými“, stejně jako tezi, že poetismus je umění žít a užívat, schopnost dát se rozechvívat pocity, přijímal s pochopením jako návrat k původní podstatě poezie. Ve stati *Dva představitelé poetismu* (1925), která byla pojata do knihy *O nejmladší poezii české*, hodnotil významný podnět, jaký poetismus dával novému básnickému vývoji svým výrazným uplatněním fantazie a důrazem na imaginaci. Právě tuto tvůrčí fantazii oceňoval Šalda u Nezvala. Dospíval tehdy k představě blízké poetistům, že zákonem vývoje moderního umění je stále větší uvolňování formy. Vystihoval tím potřebu poezie vyjádřit život v jeho ustavičně proměně: „Metodou čistě asociativní váže k sobě poetismus představy nejdálčenější, jako rozduzuje představy logikou nebo historickou konvencí slepené; činí celý svět proudným, tekutým, parnatým a duhovitým. Mění jej ve féerii bez pevného tvaru a bez tuhé linie. Kdo by v tom neviděl obdobu ke způsobu, jakým pojímá moderní fyzika nebo moderní chemie skladbu vesmíru hmotného?“

Přítom však Šalda neabsolutizoval poetismus jako jedinou možnou cestu, viděl jeho historickou podmíněnost, omezenost, a mluvil s kritickou skepsí o jeho možnostech a budoucnosti. Ve stati *O poetismu* napsal: „Příští osud poetismu bude asi jako osud všech hnutí duchovních: ztratí své jméno, ale podnět a díla budou působit v jiné formě dál, a možná teprve nyní jak náleží intenzivně.“ Postupem let byl Šaldův vztah k poetismu a k pozdějšímu surrealismu kritičtější. Šaldovi se jevil jednostranným jak poetistický senzualismus, tak surrealistický důraz na iracionální složky lidské psychiky, na podvědomí, na sen, na psychopatologické stavy. Vždyť Šalda sám vyzdvihoval na lidské osobnosti především znaky uvědomělé aktivity, vůle, mravního patosu a heroismu, zatímco surrealismus viděl člověka jako nepřetržitý proud smyslových a citových prožitků, podvědomých představ a tužeb, a zanedbával právě vědomou a volní stránku lidské aktivity.

Tyto rysy Šalda kriticky postihoval u Vítězslava Nezvala, i když měl velké pochopení pro jeho smyslovost a neúnavnou obrazotvornost. Nezvalovu Janovi ve smutku vytkl jednostrannost a pasivnost smyslového a pudového pojetí člověka, rozkošnický egocentrismus. Soudil, že se Nezvalova obraznost „zažehá velmi často sama od sebe a sama na sobě“ a že se Nezval „opíjí prostě funkcí obraznosti, jejím mechanismem, který rozehrává na čemkoliv“. Kriticky se Šalda vyslovil i ke společensky angažované tvorbě Nezvalově, přičemž jeho přesvědčení o básnickově talentu zůstávalo mimo jakoukoliv pochybnost.

S velkým porozuměním sledoval Šalda nejvýraznější prozatérský zjev české avantgardy Vladislava Vančuru. Jeho tvárné úsilí, stavebnou logiku a uměleckou kázeň stavěl do protikladu k realistické a naturalistické popisnosti, popřípadě k tvárné neohraničenosti prózy impresionistické.

## ŠALDŮV ZÁPISNÍK

Ve dvacátých letech neměl Šalda trvalou časopiseckou tribunu. Po Kmeni, jež považoval za pokračování České kultury a který redigoval v prvních dvou ročnících (1917–1919), a po Tribuně (1919–1923) přispíval krátký čas do časopisu *Kritika* (1924), ale pro rozpory s redaktorem R. I. Malým (ve věci demokratismu, který Šalda důsledně hájil) opustil list spolu s O. Fischerem, F. Götzem a J. Bartošem. Dále je jméno Šaldovo spjata



s časopisem *Tvorba*, vydávaným jako „list pro kritiku a umění“ nakladatelstvím Symposion od roku 1925, od druhého ročníku nakladatelstvím R. Rejmana jako „list pro literární, politickou a uměleckou kritiku“. Při jeho redigování se sešel Šalda s B. Mathesiem a J. Fučíkem, který převzal redakci *Tvorby* roku 1928. Šalda pak u nakladatele Otty Gírgala začal vydávat nový časopis, jehož obsah sám vyplňoval. *Šaldův zápisník* (1928–1937) byl pak až do konce kritikova života zrcadlem autorových názorů, jeho veřejné aktivity, jeho široké tvůrčí působnosti.

Vlastní tvorba zaujímá v Šaldově zápisníku stálé místo. S jistou pravidelností tam otiskoval verše, většinou básnické reflexe symbolistického charakteru. Poezie Šaldova byla později shrnuta do knihy *Nova et vetera* (posmrtně 1938); obsahuje nejen verše z období *Zápisníku*, ale i jeho starší tvorbu básnickou i sbírku *Strom bolesti*, vydanou v roce 1920 pod dojmem úmrtí Růženy Svobodové. Povídková tvorba Šaldova si udržuje kontinuitu s tvorbou předválečnou. V souboru *Dřevoryty staré a nové* (1935) se projevila dávná autorova snaha o zachycení vyhocených konfliktních situací v životě člověka, kdy se rozhoduje o jeho osudu. Její novost je v jazykové expresivní rovině vypravěčského stylu.

Třebaže převážnou většinu v Šaldově zápisníku tvoří literárněkritické stati a recenze, je poměrně hodně místa věnováno i otázkám veřejným, politickým a kulturním i problematice duchovní orientace národního života. Šalda se tu projevuje jako myslitel, který si všímá jednak významných filozofických podnětů a osobností své doby (tak se například vyrovnává s T. G. Masarykem, E. Ráblem, vrací se ke Kierkegaardovi, Pascalovi, Nietzschevi, Dostojevskému, Bergsonovi), jednak se zamýšlí nad některými základními otázkami soudobé společnosti a lidské kultury. Mnohé z těchto statí mají konkrétní historické pozadí. Do této oblasti patří například články *Poslání vzdělanců* (1928), *Svatost života vnitřního a politické dušekupectví* (1929), *O smysl kultury* (1930), *Slůvko o nacionalismu a internacionalismu* (1930), *Stát střelčíc* (1930), *Krise inteligence* (1931), *Demokracie macešská* (1932), *Problém německý* (1932), *Povinnost intelektuálů* (1933), *Militarism a pacifism* (1933), *Češství a Evropa* (1935), *Umělecká tvorba a stát* (1936) atd.

Kromě toho zasahoval Šalda kriticky i polemicky do veřejného života řadou glos, invektiv a polemik, někdy i veršem (*Košáty*). Jeho obzor byl široký a nevyhýbal se žádnému, ani sebetíživějšímu aktuálnímu problému. V politickém směru Šalda důsledně hájil demokracii, a to i proti vládnoucímu režimu. Zásady demokracie uplatňoval i vůči socialistickému světu, odmítal moskevské soudní procesy za stalinské éry. Šaldovo místo v politickém zápase bylo zřetelně na levici, i když chtěl stát nezávisle nad politickými stranami. Polemicky se střetával s Ferdinandem Peroutkou, odmítal Čapkovu loajální obhajobu vládnoucího řádu, jeho relativismus a pragmatismus. Stavěl se proti nekulturnosti a proti nastupujícímu fašismu. V jeho polemických glosách však nejsou vzácné ani kritiky názorů jeho politických přátel. Šalda se snažil udržet si postavení nezávislého intelektuála.

Také v období *Zápisníku* se projevují Šaldovy sympatie k projevům spiritualismu i k různým náboženským proudům v evropské kultuře. Šalda k nám například uváděl — i když kriticky a bez snahy o absolutizování jeho příkladu — teorii francouzského duchovního Henri Bremonda o „čisté poezii“, teorii, která sblížovala lyriku s náboženstvím; angažoval se při oživení zájmu o baroko a jeho tradice. Podporoval ve své kritické činnosti tendence některých básníků ke „zduchovní“ . Odpovídalo to jeho snaze nevyhýbat se žádným novým podnětům, uznávat umělecké hodnoty bez zřetele k tomu, s jakou ideologií bývají spojovány. Šalda potíral v myšlení, kultuře i umělecké tvorbě nepůvodnost, povrchnost, průměrnost, snahu o laciný efekt, demagogii, frázi. Postulátem talentu, odpovědnosti a charakternosti působil pozitivně na rozvoj české kultury i českého myšlení v meziválečném období.

Pokud jde o kritické sledování současné literární tvorby, přinesl Šaldův zápisník řadu větších souborných statí, jež jsou syntézou Šaldových názorů a zároveň přehledem soudobé produkce. Patří sem *Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky* (1929), *Z alchymie moderní poezie* (1931), *Průřez částí dnešního románu českého* (1932), *O dnešním položení tvorby básnické* (1933), *Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou*



(1933), *Nejnovější krásná próza česká* (1934), *Hromádka moderní české beletrie* (1935) apod. Vycházejí z jednotlivých uměleckých děl, Šalda v těchto statích charakterizoval několika vybranými znaky osobnost jejich tvůrce a zároveň je srovnáním zařazoval do kontextu probíhajícího literárního vývoje. Analýzu díla neprováděl systematicky a stereotypně, ale vycházel z nejpřiznačnějšího znaku nebo z vlastního zájmu, podněceného aktuální potřebou, problémem doby nebo literárního žánru.

Vedle těchto rozsáhlejších studií psal Šalda do Zapisníku krátké kritické recenze, v nichž opět nepostupoval s konvenční recenzentskou soustavností, nýbrž osvětloval a hodnotil dílo z jednoho, někdy ovšem i jednostranného pohledu, který si udržoval subjektivitu kritikova postřehu a názoru, který vždy podnětně ukazoval k podstatným kladům či záporům díla, popřípadě odhaloval možnosti autorova talentu. V období Zapisníku se vyhranila Šaldova kritická metoda včetně hodnotících kritérií a přitom se na základě bohaté zkušenosti a rozhledu zvýšila přesnost a váha jeho soudu. Zhutněl, zjasněl a oprostil se i jeho styl. I jeho metaforický výraz měl svou významovou přesnost. Náznornost a konkrétnost charakterizuje Šaldovy kritické stati i tam, kde sledovaly teoretický problém. V polemikách a glosách zvěšoval se ovšem i podíl jeho subjektivní účasti, jeho hněvu nebo ironie.

Šaldovy sympatie se přiklíněly k básníkům, kteří směřovali k základním otázkám lidského bytí, lidské osobnosti, kteří pocítovali bolestně rozpory své doby i rozpory vlastního nitra. Šalda citlivě vykládal Horovu cestu k vyjádření „metafyzického děsu snovosti lidské existence“, růst rozporu snu a skutečnosti v Horově poezii, jeho spiritualistické sklony. U Františka Halase oceňoval „hlubší vnitřní ponor“, jeho hloubavou a skeptickou cestu za jevovostí věcí, jeho tíhnutí „do prázdna a v bod katastrofálního zoufalství“. Měl plné pochopení pro tragický pocit života, který přinášel do současné poezie Halas a jeho někteří vrstevníci, například Vilém Závada. Oceňoval na nich právě úsilí o překonání vnitřních rozporů a osamocení. Duchovní zápas o metafyzické jistoty vyzdvihoval i u Jana Zahradníčka; jeho nábožensky exaltovanou lyriku přiřadil k typu lyriky Březinovy, všimaje si zároveň rozdílu, který podle něho spočíval ve větší míře Březinovy pozemskosti. V této souvislosti Šalda hovořil o „ryzí poezii“ ve smyslu Bremondova pojetí nebo o absolutní lyrice, jejíž představu vyvozoval z francouzských básníků Stéphana Mallarméa, Paula Valéryho i Paula Claudela.

Próze Šalda přisuzoval v hierarchii uměleckých žánrů místo za poezii, neboť podle něho „bude vždycky víceméně užitková, bude vázána mnohem víc na společnost i na poznání a reprodukci skutečnosti jevové“, zatímco „poezie byla vždycky nesena touhou vytvářet si svou skutečnost, svou vnitřní jistotu promítat ve vnějšek — nepopisovat skutečnost jevovou, ani ji neopisovat“ (1934). Tak například svéprávné postavení románu spočívalo na rozdílu od poezie v požadavku, „aby orientoval svého čtenáře v životě a aby ho naučil rozeznávat pevnou půdu pod nohama od třasaviska bahenního“. Šalda žádal na autorovi znalost zobrazené skutečnosti po všech stránkách a tomu odpovídající věrojatný obraz života. V tomto smyslu odhalil u nejednoho díla nedostatek pravdivosti. Chtěl ovšem od románu, aby nepodával pouze pravdu jevovou, nýbrž aby dovedl k „vnitřní pravdě“, k podstatě skutečnosti. Šalda měřil prózu kritériem uměleckého tvaru, avšak za rozhodující považoval „životní patos“ díla, jeho „schopnost podati naléhavý obraz života, jeho zveličení nebo zkratku“.

V době, kdy se mluvilo o krizi románu nebo kdy se proti románu zdůrazňovala perspektiva reportáže, nepřestával Šalda uznávat jeho význam, hodnoty a možnosti. Charakterizoval ovšem vývoj soudobé prózy jako odklon od románu psychologického, individualistického a intimního směrem k polyfonnímu zachycení skutečnosti v její mnohostrannosti. Proto uznával oprávněnost snah o uvolnění románové formy. Oceňoval sice úsilí o pevný epický tvar, o stavebnost, ale odmítal dogmatické představy o žánrové čistotě a neměnných zákonech umělecké formy, neboť ty bránily rozvoji románu a jeho snaze vypořádat se s mnohotvárnou, složitou a dynamicky proměnlivou skutečností moderního světa.

Tvorbu Ivana Olbrachta a Marie Majerové hodnotil Šalda kritérii nikoli společenskými. Tak například považoval Annu proletářku jako ne ještě organické sjednocení kolektivistických revolučních dějů s individuálními



osudy a psychologii postav. Nikolu Šuhaje loupežníka ocenil jako básnickou baladu, jejíž hlavní hrdina představuje podle Šaldy „trpný a mstný odboj“ lidu tehdejší Podkarpatské Rusi. Majerová byla Šaldovi „dcera země, přísátá ke skutečnosti jevové, básnířka značné síly smyslové a názorové“; též u Přebrady a Sirény zdůrazňoval tuto přírodní živočišnou pozemskost a smyslovost.

Šalda viděl v dvacátých letech vývoj prózy jako pohyb od psychologické intimity k objektivní realitě a k vystižení její mnohostrannosti. Realistickému románu třicátých let připisuje snahu zachytit spíše skutečnost věcí a poměrů než náladové nitro jedincovo. Postulátem „sociální příznačnosti a historické typičnosti“ soudil prozaické dílo jak Benjamina Kličky, tak i Karla Nového. Románu Chceme žít vytýkal, že společenský syžet traktuje „starou metodou analytické psychologie individuální“. Jako jeden z nejlepších moderních románů českých ocenil Šalda nedokončený román Jaroslava Kratochvíla Prameny, neboť velké společenské dění nebylo v něm zobrazeno jen soukromým příběhem a psychologii jedince, nýbrž širokým pohledem do společenského celku a do přírodního prostředí s vystižením dějinného vývojového pohybu.

Na obranu Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka vystoupil v polemice s Jaroslavem Durychem: „Švejk je svého druhu pomník a dokonce pomník hanby — jenže ne hanby českého lidu, nýbrž těch, kteří jej tak ponížili a potupili tím, že mu vzali všechnu možnost obrany čestné a slušné, až se musil bránit tak, jak se právě brání Švejk.“ „Ale přes její komiku je Švejk kniha k smrti smutná: neboť jednotlivec bojuje tu s ohromnou mocí, nad níž není větší, s válkou, boj na život a na smrt a boj jen pro to holé živobytí (vždyť víc, chudák, nemá!); a bojuje zbraněmi podlémy, zákeřnými, kterých si nevybral, které mu byly vnuceny, bojuje, jako bojují vždycky — otroci.“ Později sice Šalda zapochyboval o básnické velikosti postavy Švejkovy, ale to proto, že znovu stavěl i v próze na přední místo svůj starý postulat velkého mravního heroismu.

Problematický byl Šaldův poměr ke Karlu Čapkovi. Byl předznamenán polemickými spory při nástupu Čapkovy generace v Almanachu na rok 1914. Ve dvacátých letech se vyhroutil v zásadní názorový konflikt, v němž Šalda tvrdě soudil Čapkův „sociální defetismus“, který podle Šaldy „končí se strachem před každou novotou, hrůzou z každé revolty“. U románové trilogie Čapkovy se Šaldův soud mění; oceňuje básnickou hodnotu, již dosud Čapkovi upíral: „Básnickou zásluhou Čapkovou je pak, jaké velké množství vnitřních nití a spojů objevil mezi člověkem jedním a lidmi ostatními, kolik cestiček a steziček prošlapal od člověka k člověku. U Čapka není to filozofická teze, u něho je to život viděný okem velmi laskavým, velmi bystrým a pozorným, které jen chvílemi bývá zastřeno něčím, co bys mohl nazvat melancholií vědoucího.“

Ani tam, kde Šalda uznával umělecké hodnoty, nedal si jimi zcela zastřít ideologickou problematiku díla. Například na Durychově Bloudění oceňoval sugestivní barokně kontrastní pojetí světa, zároveň však odmítl dějinnou scholastiku v závěru románu; celkově v něm viděl „umění uzavřené a minulostné ve všem všudy, při všem svém žaru a při vši své síle“.

Šalda neabsolutizoval žádný z proudů moderní prózy. Ponechával vývoji co nejširší perspektivu, u každého směru si však uvědomoval meze jeho možností. Z tohoto hlediska je příznačný jeho boj proti netvůrčímu opakování nebo rozměšňování vyčerpaných postupů, pochybnosti vyslovené proti jednoznačnému subjektivismu stejně jako proti „prostoduchému realismu jevovému“.

Dramatu věnoval Šalda v Zápísníku — na rozdíl od poezie — mnohem méně pozornosti. Výraznější je jen jeho sympatizující zájem o avantgardní program Osvobozeného divadla, hlavně o jeho bezprostřední živý kontakt s publikem. V knižně vydané stati *O naší moderní kultuře divadelně dramatické* (1937) zabýval se v historickém přehledu právě funkcí dramatu a divadla v českém národním životě, sledoval vzájemné vztahy činitelů vytvářejících divadelní kulturu: dramatiků, herců, obecnostva, kritiky.

Šalda, který byl od roku 1918 profesorem románských literatur na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, působil na rozvoj literární vědy ve směru zahájeném Duší a dílem, tedy především literárněkritickým a literárněhistorickým portrétem a esejem. V letech třicátých se snažil stále soustavněji postihnout jednak strukturní charakter autorova díla, jednak jeho historicky podmíněný přínos k rozvoji tvůrčí lidské osobnosti a tím k roz-



voji lidské společnosti. Do minulosti české literatury se vrátil několika důkladnými a přitom živými a aktualizovanými portréty klasiků 19. a 20. století. Vedle nových portrétů Nerudy, Němcové, Vrchlického, Zeyera, Sovy ocitají se ve středu jeho pozornosti i A. V. Šmilovský, Vítězslav Hálek, Jakub Arbes, Antal Stašek, Božena Benešová, Jan Herben, Viktor Dyk, Karel Hlaváček. Pro svůj metodologický postup zaujímá zvláštní místo přednáška *Mácha snivec i buřič* (1936), vykládající Máchu jako tvůrce moderní lyriky, a studie *O krásné próze Máchově* ze stejného roku (uveřejněná však až posmrtně ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla*, 1938). Šalda se v nich přibližuje k metodám pražského strukturalismu, jehož stoupenci spatřovali v Šaldových stylových analýzách předznamenání svých vlastních teoretických tezí.

Historické byly také Šaldovy výklady francouzských takzvaných prokletých básníků (*Několik „prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost*, 1930), které přinášely sociologický výklad geneze tohoto uměleckého typu. I knižně vydaný portrét *J. A. Rimbaud, božský rošřák* (1930) drží se historické metody biografické. Mistrovství prokázal Šalda ve svých příležitostných projevech o velkých osobnostech světové literatury. Dovedl v nich poutavě oživit geniální osobnost a historický smysl jejího díla. To platí jak o dřívějších, knižně vydaných slavnostních přednáškách *Génius Shakespearův a jeho tvorba* (1916), *Básnická osobnost Dantova* (1921), tak o portrétech otištěných v *Zápisníku* a věnovaných Rabelaisovi, Constantovi, Stendhalovi, Goethovi, Nietzscheovi, Dostojevskému, Péguymu, Marcelu Schwobovi, Romainu Rollandovi. K pozitivistické literární vědě měl Šalda velmi kritické výhrady a sám nezapřel ani ve svých historických studiích kritika, jemuž jde o poznání živého zápasu, jímž se utváří velká tvůrčí osobnost, a o hodnoty, jež dílo přineslo a jež zůstávají živé.

Šalda se znovu zamýšlel nad otázkou hodnoty uměleckého díla, její trvalé platnosti. Ve vynikající studii *O tzv. nesmrtnosti díla básnického* (1928) skepticky analyzoval otázku takzvané věčné hodnoty a ukázal na pomíjivost hodnot, ale i na schopnost regenerace a aktualizace díla v novém historickém kontextu. Přitom vystihoval i zákonitost, s jakou nové hodnoty popírají staré, udržují kontinuitu a zároveň ji ruší. Tradice a novátorství jsou v dialektické jednotě. Šaldův pohled na dějinný proces vznikání, zanikání a oživení i nového rozvíjení hodnot se opírá o lidskou podmíněnost umění, to znamená i podmíněnost historickou a společenskou. K podobným obecným otázkám dospívalo myslitelské úsilí Šaldovo i ve statích *Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbě básnické* (1932), *Básník a společnost* (1933), *Několik myšlenek na téma básník a politika* (1933), jež byly otištěny v *Zápisníku*. Jsou příspěvkem k některým základním problémům estetickým a při své historické a zcela konkrétní argumentaci dospívají k významným teoretickým zobecněním.

Až do posledních let svého života (zemřel 4. dubna 1937) plnil Šalda v českém národním životě poslání osobnosti, která je schopna nastavovat národnímu kulturnímu dění i celé společnosti zrcadlo, která jí umí přimět k sebeuvědomění, umí ji bránit před sebeuspokojením a vytvářet takto předpoklady pro náročné potřeby a cíle v procesu vznikání kulturních a společenských hodnot. Funkce Šaldovy kritiky podstatně přerostla profesionální potřeby literární a umělecké kritiky. Umění a literatura při svém celostním vztahu k realitě člověka a světa staly se pro Šaldu východiskem pro postihování problematiky moderní společnosti. Jeho soud se dotýkal podstatných věcí člověka, národa i lidstva.

Spisy: Spisy F. X. Šaldy 1912–1917 v České grafické unii (5 sv.); Dílo F. X. Šaldy 1925–1941 v Aventinu a Melantrichu (13 sv.); Soubor díla F. X. Šaldy 1947–1963 v Melantrichu a Československém spisovateli (22 sv.; redakce Jan Mukařovský a Felix Vodička, doslov a komentáře Felix Vodička, Rudolf Havel, Karel Dvořák, Emanuel Macek, Oldřich Králík, Ludmila Lantová, Zina Trochová, Josef Čermák). — Výbory: Výbor z kritické prózy (1939, usp. a úvod František Chudoba); O umění (1955, usp. Ludmila Lantová, doslov Felix Vodička); Perspektivy dále (1967, usp. a doslov Emanuel Macek); O předpokladech a povaze tvorby (1978, usp. Bohumil Svozil, doslov Ludvík Svoboda); Šaldův slovník naučný (1986, výbor z hesel F. X. Šaldy v Ottově slovníku naučném 1894–1908, usp. a úvod Milan Blahynka); Z období *Zápisníku* (1987, 2 sv., usp. Emanuel Macek).



Korespondence: Vzájemné dopisy Otokara Březiny a F. X. Šaldy (1939, ed. Emanuel Chalupný); Přátelství z konce století (1939, Zdenca Braunerová, ed. Vladimír Hellmut-Brauner); F. X. Šalda — Miloš Marten (1941, ed. Emanuel Chalupný); Listy o poezii a kritice (1945, s Františkem Chudobou, ed. Bohdan Chudoba, doslov František Chudoba); Z dopisů Josefu Horovi (1947, usp. Jiří Pistorius); F. X. Šalda Josefu Pojarovi (1948); Dám listu nejlepší, co mám (1966, s Otokarem Fischerem, ed. Emanuel Macek); Dopisy Simonettě Buonaccini (1967, ed. Karel Svátek, úvod Oleg Sus, doslov Marie Křížková); F. X. Šalda — Antonín Sova: Dopisy (1967, ed. Josef Zika); Tíživá samota (1969, s Růženu Svobodovou, usp. Jarmila Mourková, Jaromír Loužil a Jan Wagner); F. X. Šalda: Dopisy (Literární archiv 3-4, 1969, s Růženu Svobodovou, Vilémem Mrštíkem, Josefem Svatoplukem Macharem, Otokarem Šimkem, Marií Hennerovou, Boženu Benešovou, Žofíí Podhoreckou, Otokarem Fischerem, Jakubem Demlem, Lvem Blatným, Františkem Halasem, Josefem Knapem; tamtéž Emanuel Macek: Soupis uveřejněné korespondence F. X. Šaldy); Listy F. X. Šaldy a Zdeňka Nejedlého z let 1910–1932 (1974, ed. Václav Pekárek); Lumír Kuchař: Šaldovy listy „Elišce Přemyslovně“ (Sborník prací FFBU 1983, s Eliškou Česnekovou).

Vzpomínky a dokumenty: Karel Sezima: Z mého života I-IV (1946-49); Vítězslav Nezval: Z mého života (1959); Edmond Konrád: Nač vzpomenu (1967); František Skácelík: Krásná setkání (1970); Bohumír Lífka: Nade mnou zadrhl se tragický uzel (1977); Běta Turečková-Čambalová: Můj přítel F. X. Šalda (Ostravský kulturní měsíčník 1977); Artur Závodský: F. X. Šalda přednáší (Universitas 77, 1977); Bedřich Fučík: Sedmero zastavení (Mnichov 1981); Jaroslav Seifert: Všecky krásy světa (1982); František Václav Krejčí: Konec století (1989).

Soupis díla: Jiří Pistorius: Bibliografie díla F. X. Šaldy (1948); Emanuel Macek in Česká bibliografie I (1959). — Soupis pozůstalosti: Jarmila Mourková in Literární archiv PNP 1963.

Knížní monografie: Emanuel Rádl: Šaldova filozofie (1918); F. X. Šaldovi k padesátinám (1918, sborník, usp. Rudolf Ina Malý a Ferdinand Pujman); F. X. Šaldovi k 22. prosinci 1932 (sborník, usp. Josef Hora); Otokar Fischer: Šaldovo češství (1936); František Götz: F. X. Šalda (1937); Na paměť F. X. Šaldy (1938, sborník, usp. Bohumír Lífka); Ludvík Svoboda: Studie o F. X. Šaldovi (1941), F. X. Šalda (1967); Jaroslav B. Svrček: F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění (1947); F. X. Šalda 1867–1937–1967 (1968, sborník, red. Felix Vodička, Ludvík Svoboda, Jiří Brabec, František Kautman); František Kautman: F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij (1968); Ladislav Štoll: Občan F. X. Šalda (1977); Nora Dolanská: Novinář František Xaver Šalda (1987); František Buriánek: Kritik F. X. Šalda (1987); Česká literatura 1987, č. 5-6 (sborník z konference ke 120. výročí narození a 50. výročí úmrtí F. X. Šaldy).

Studie a stati v časopisech, sbornících atd.: Jan Mukařovský: Šaldova dramatičnost (Listy pro umění a kritiku 1937); Miroslav Rutte: Bojovník o zítřek, in Mohyly s vavřinem (1939); Václav Černý: Šaldův kritický debut a povaha Šaldova vztahu k Francii (Kritický měsíčník 1940); Ludvík Svoboda: F. X. Šalda a divadlo (Kritický měsíčník 1940); František Götz: F. X. Šalda (sborník O českou literární kritiku, 1940); Jan Mukařovský: K desátému výročí úmrtí F. X. Šaldy (Otázky divadla a filmu 1946); Oldřich Králík: O metodu Šaldových polemik (Vyšehrad 1947); Václav Černý: Šaldovo evropanství (Kritický měsíčník 1947); Jan Mukařovský in Kapitoly z české poetiky I (1948); František Černý: O dramatech F. X. Šaldy (Česká literatura 1957); Alexander Matuška: Doslov in F. X. Šalda: Magický básník K. H. Mácha (1958), in Pro a proti (1959); František Halas in Magická moc poezie (1959); Jiří Brabec: Šaldova vůle k integraci (Orientace 1967); Jan Lopatka: Poznámky k aktuálnosti Šaldova kritického postoje (sborník Podoby, 1967); Jan Cigánek: Náboženský aspekt Šaldova antropologismu (Estetika 1967); Ladislav Novomeský in Časová nečasovost (1967); Jarmila Mourková: Etické aspekty Šaldova kritického postoje (Česká literatura 1968); Felix Vodička: Formování Šaldova kritického typu (Struktura vývoje, 1969); Ludmila Lantová in Hledání hodnot (1969); Radko Pytlík: Šaldovo pojetí syntézy v letech devadesátých (Česká literatura 1977); Eva Taxová: Ke genezi Šaldovy esejistické metody (Česká literatura 1980), Specifická varianta eseje v Šaldových Bojích o zítřek (Česká literatura 1981); Luboš Hlaváček: Šalda a výtvarná estetika (Estetika 1987); František Valouch: F. X. Šalda — básník (Česká literatura 1988).



---

# STANISLAV KOSTKA NEUMANN

Stanislav Kostka Neumann se podílel na vývoji české kultury 20. století nejen jako básník, ale především jako výrazná kulturněpolitická osobnost, intenzivně spjatá s dobou a tíhnoucí k radikálním sociálním a uměleckým řešením, osobnost, kolem níž se několikrát krystalizuje literární dění. Neumannova poezie prošla dlouhým vývojem a v jistém smyslu reprezentuje vývojový pohyb českého básnictví prvních desetiletí našeho věku, kdy iniciativně otvírala cestu novým uměleckým proudům. Už Neumannův příklon k symbolistně dekadentní škole devadesátých let byl podložen radikálním protiměšťáckým postojem a ideálem nové renesance člověka a společnosti, jenž ve svých důsledcích vede k formování nové poetiky. Pod vlivem anarchismu hledal Neumann nejen cestu od individualismu k sociabilitě, ale i od „literárnosti“ k výrazovému oproštění, k smyslové bezprostřednosti a předmětnosti. Tuto tendenci posílilo Neumannovo setkání s předválečnou modernou, zejména s civilismem, který svou poetizací všedního světa a technické civilizace přinesl právě Neumannovým prostřednictvím významný vývojový impuls poválečné poezii. Z civilismu vyrůstá i Neumannova poválečná koncepce proletářské literatury, mezi jejíž iniciátory u nás patřil a kterou realizoval v typu poezie „revolučních výzev“. Vyhraněný požadavek společenské závažnosti i závažnosti umění, jenž Neumanna od dvacátých let vedl k polemické distanci od meziválečné avantgardy, spojuje ho ve třicátých letech s programem socialistického realismu a s dobovým proudem politické a sociálně angažované poezie.

## POEZIE VZDORU A REVOLTY

Stanislav Kostka Neumann se narodil v Praze 5. června 1875. Jeho otec byl advokát, staročeský poslanec v zemském sněmu a říšské radě, který pocházel z patricijské rodiny německo-polské; matka byla dcerou ševce. V Neumannově dětském světě se tak střetl dvojí kontrast: bohatství a chudoba, konzervativismus a demokraticismus. Matka a její svět ovlivnily podstatně Neumannovu výchovu, jeho sklony a zájmy; už proto, že otec zemřel brzo v Neumannově dětství a rodina se octla téměř bez majetku, závislá na otcových sestřích, dědičkách rodného statku za Olšanskými hřbitovy. Z něho za chlapčova mládí zůstala už jen vila se zahradou, později proslavená olšanská vila č. 45, středisko Neumannovy anarchistické literární skupiny.

Už za studií na gymnáziu a později na obchodní akademii Neumanna silně přitahoval literární a politický ruch, který na přelomu osmdesátých a devadesátých let začal pronikat i na střední školu, a vznikající demokratické studentské hnutí. Neumann se činně účastnil studentských schůzek a sám vydával v kvintě a sextě dva hektografované časopisy, *Vlast* a *Slavii*, do kterých horlivě přispíval. Studium nedokončil; pomocí otcových přátel ze staročeské strany dostal místo lokálkáře v Hlasu národa. Sám však patřil k aktivním účastníkům pokrokového hnutí, k jeho radikálnímu křídlu, které spojovalo boj za národní a demokratická práva se sociálními požadavky a sbližovalo se tak s dělnickým hnutím. S pokrokařskou skupinou studentské a dělnické mládeže *Omladina* se Neumann dostal do prostředí sociálně demokratického Politického klubu dělnického v Čechách. Zde se poprvé seznamuje s myšlenkou socialismu a snaží se ji spojit se státoprávními požadavky.



Jako účastník omladinářského „spiknutí“ byl v září 1893 zatčen a uvězněn a ve známém procesu odsouzen ke čtrnácti měsícům samovazby; trest si odpykal v plzeňském vězení na Borech.

První vážná politická a životní zkušenost silně ovlivnila Neumannův další vývoj. Jeho básnická prvotina *Nemesis, bonorum custos* (1895), která vznikala v letech 1893–1895 ve vyšetřovací vazbě pod Novoměstskou věží, v době procesu i ve vězení na Borech, je výrazem dojmů, nadějí a zklamání, jež mladý Neumann v této době prožíval. Vyrůstá z tradice demokratické politické lyriky, představované Svatoplukem Čechem, básníkem Neumannova mládí; v souhlase s tím odvozuje také svůj umělecký výraz — vedle silného vlivu Macharova — namnoze ještě z básnické tradice osmdesátých let, což se projevuje užíváním typických dobových forem — například rispetu, rondeau a hlavně sonetu — a především v lumírovském jazyku s jeho příznačnou inverzí, s jeho poetismy a knižními obraty.

Ale zároveň tato prvotina už naznačuje Neumannův další vývoj a předznamenává sbírku následující. Vyslovuje hlubokou deziluzi z neúspěchů rozprášeného hnutí, opuštěného oficiálními politiky mladočeskými i sociálně demokratickými, a víc: deziluzi nad celou národní společností, nad její politickou bezmocností, nad malodušností a šosáctvím. Pocit společenského úpadku, znásobený dobovým ovzduším konce století, Neumannova vzápětí sblížuje s modernou devadesátých let a nachází výraz v následujících sbírkách. Již ve vězení opouští Neumann literární lásky svého mládí a pilně se seznamuje s moderní literaturou. Hluboce na něho zapůsobil Machar svou *Magdalénou* a sbírkou *Tristium Vindobona*; překládá Heina, čte horlivě — jak později vzpomíná — Rusy a Baudelaira, jehož vliv je příznačný pro další sbírku (roku 1899 vydává Neumann výbor z jeho *Malých básní v próze*). Ve vězení dostává Neumann do rukou také první číslo *Moderní revue*, jež měla rozhodný význam pro jeho další vývoj: po návratu z Borů roku 1895, kdy se jako „svobodný spisovatel“ přestěhoval do zděděné olšanské vily, stal se jejím spolupracovníkem. Nové prostředí, vášnivě vyznávající individualismus a stupňující generační odpor proti životním i uměleckým konvencím až k manifestacím umělecké výlučnosti, uspišilo Neumannův rozchod s demokratickým pokrokářstvím a jeho sblížení s exkluzivním uměleckým světem dekadentní bohémy; současně však podstatně přispělo i k rychlému rozchodu s lumírovskými vzory a k nastoupení nové tvůrčí cesty. Krátká doba, která uplynula mezi vydáním jeho prvotiny a dalších tří sbírek, ukazuje, jak prudký byl Neumannův vývoj v této době, kdy se stal jedním z předních představitelů symbolistně dekadentního proudu a kdy se dokonce pokusil sjednotit moderní básníky ve společném uměleckém almanachu (*Almanach secese*, 1896).

V následujících dvou letech vydal Neumann tři sbírky, představující novou etapu jeho vývoje: *Jsem apoštol nového žití* (1896), *Apostrofy hrdé a vášnivé* (1896) a *Satanova sláva mezi námi* (1897). Jádrem těchto tří sbírek zůstává nadále odbojný postoj k soudobé společnosti; ztrácí však své pokrokářské zabarvení, proklamuje nejširší svobodu člověka, obranu před vším, co mrzačí a křiví jeho život, zejména před pokryteckou morálkou. Pocit osamocení a bezmoci přiměl Neumanna hledat individualistické východisko; nedostatek opory ho vede k aristokratické póze pyšného vydědence, pohrdajícího davem, „jenž se o ctnost jen a břich svůj léká“ (jak to naznačila už jeho prvotina). Vyzývavé aristokratické gesto negace a pohrdání spojuje Neumanna s dekadenty; jeho rubem je však bojovný vztah ke staré společnosti i vášnivá touha po kráse a plnosti života, jež vytvářejí pozitivní protipól obrazů odumírajícího světa a dekadentní autostylizace „dítěte úpadku“, „básníka imorality“ a „obrazoborce“. Tuto povahu Neumannových veršů, vedoucích „pevný, přímý, bezprostřední ideový útok“, pocítovala i dobová kritika (F. X. Šalda) jako základní prvek Neumannovy tvorby, kterým se — přes všechnu souvislost — odlišuje „od pasivní, rozkladné, trouchnivější impresionity dekadentské“.

Kritický obraz starého světa ani ideál budoucí říše svobody nemají ovšem zprvu u Neumanna zcela konkrétní sociální obsah; jsou to vzrušené abstraktní vize, filozoficko-sociální alegorie, poukazující zejména výběrem slov i způsobem výstavby básnického obrazu k symbolistně dekadentní poetice (například v první sbírce užívá autor pro charakteristiku rozkládající se společnosti v různých obměnách týchž obrazů: močály, tmy, puch moru, bahno, hniijící vody — a v protikladu k tomu symbolizuje budoucnost takto: světla mohutná



řeka, meta nová a zářivá v dálce, pohádka bělostná). Postupně však jeho útoky nabývají konkrétnosti, zaostřují se proti „chráněné kastě měšťáků bohobojných a privilegovaných“. Spolu s tím roste i vědomí sounáležitosti se všemi vydědenci. Sen o nové renesanci člověka, symbolizované dobově postavou Satana, se postupně zbavuje dekadentní stylizace: Satan se stává ztělesněním lidské touhy po plném a silném životě, symbolem radostného pohanského pozemšťanství. Souběžně s touto proměnou pokračuje i proměna básnickových uměleckých prostředků. Po počátečním odpoutání od básnické metody lumírovské (zejména od lumírovského slovníku) hledá Neumann samostatnou cestu i uvnitř symbolistické školy. Spojuje ho s ní základní metoda symbolizování a alegorizování, využívání tradičních látek (z bible, z antiky apod.), nejčastěji ovšem polemicky pojatých, patetická, rétorická dikce. Nová tematika, vzrušená obraznost i ideová útočnost působí zároveň na rozrušení tradiční pevné strofy a mechanismu lumírovského verše. Ještě sbírka *Jsem apoštol nového žití* zůstává u formy sonetu, avšak už zde rozbití pravidelného metra naznačuje přechod k volnému verši, jehož je Neumann spolu s Březinou a Sovou u nás spoluvůrcem. Osobitost Neumannovy cesty spočívá v polemickém přehodnocování, v ideové útočnosti a zřetelné myšlenkové linii, jež se promítá i do podoby básnického obrazu, i do rytmické struktury verše; ve svých důsledcích pak vede nejen k postupnému opouštění obrazných klišé dekadence (čerpaných zejména z oblasti nábožensko-mystické a erotické), ale i samotného principu abstraktní symboliky, postupně vytlačované předmětnou realitou.

Další Neumannův umělecký vývoj je spjat s novým rozmachem a zaměřením jeho veřejné politické a publicistické činnosti. Roku 1897 zakládá Neumann vlastní kulturně politický časopis *Nový kult* (1897–1905). Anarchistická ideologie, se kterou se seznámil již v *Moderní revue* a kterou začal v *Novém kultu* propagovat, zanesla jeho časopis do hnutí „nezávislého dělnictva“, mezi severočeské tkalce a horníky — anarchisty. Tak se také sám Neumann dostal do úzkého styku s anarchistickým hnutím a na přelomu století se stal jeho přesvědčeným stoupencem a pracovníkem. Od roku 1900 se *Nový kult* stává přímo orgánem hnutí a nejvýznamnější teoreticko-politickou revuí českého anarchismu.

Kolem *Nového kultu* a olšánské vily se soustřeďuje celá skupina kulturních pracovníků sympatizujících s anarchismem, z básníků Šrámek, Toman, Gellner, Mahen, z výtvarníků zejména Brunner. Vedle nich však *Nový kult* a jiné neumannovské publikace, především satiricko-beletristické *Šibeničky* (zprvu příloha *Nového kultu*, pak samostatný list), soustřeďují i mnoho jiných spisovatelů, kteří byli v té době mluvčími sociálního protestu — Viktora Dyka, Antonína Sovu ad.; z cizích autorů k nám uvádějí Rictuse, Verhaerena (jehož *Svtání* překládá Neumann roku 1905), France aj. *Nový kult* byl současně věnován domácí politické scéně a seznamoval s pracemi mezinárodních anarchistických ideologů. Podobný charakter měly i *Knihovna Nového kultu* a *Knihovna revolucionářů*, které vedle prací cizích teoretiků anarchismu uvedly například i první práce Šrámkovy. Sám Neumann překládá i píše populární propagační brožury, z nichž nejvýznamnější jsou antiklerikální *Epištola k římským* (1901) a *Mimo církve* (1902); mimoto vydává kalendáře a letáky (*Kalendář neodvislého dělnictva na rok 1900*, *Kalendář revolucionářů na rok 1903 a 1904*, *Letáky pro zpěváky*, 1902).

Celá tato činnost v anarchistickém hnutí silně ovlivnila Neumannův umělecký vývoj. Znamenala především rozchod s dekadencí, s výlučně literárním světem *Moderní revue*, a ve svých konečných důsledcích i se symbolistickou poetikou. Otevřela mu cestu k nové formulaci společenského poslání umění. Nadále mu zůstává kritériem umělecké hodnoty „individuální síla uměleckého vyjádření“; vedle ní však klade nový moment, sociální funkci umění, jeho společenskou užitečnost nebo škodlivost. Z tohoto hlediska nejen uvažuje, co je uměním pro lid, promýšlí formy a metodu popularizace dobrého umění, ale současně apeluje i na umělce jako na členy společnosti, aby sestoupili „ze svých prorockých židliček do života“. „Žádejme na umělci,“ píše v brožuře *O umění, umělcích a lidu* (1900), „aby žil důstojný lidský život. Aby přemýšlel. Aby poznal obdivuhodné boje lidstva proti reakci a násilí.“

Proměna životního i literárního kréda našla svůj výraz v knize *Sen o zástupu zoufalců a jiné básně* (1903), jež dovršuje a zároveň uzavírá Neumannovu symbolistickou etapu. Jejím jádrem je stejnojmenná



úvodní báseň, v níž někdejší aristokratický individualismus přerůstá v postoj sociálního rebela, ztotožňujícího se s celým zástupem utlačovaných a vykořisťovaných; ti všichni jsou mu „bratry a sestrami“, s nimi společně nalézá i východisko ze sociální poroby v reálném zápase za přetvoření světa. Negace ustupuje optimistickému vyznání víry v krásu tohoto pozemského života, manifestačnímu příklonu k realitě přírodní i sociální. Zároveň s tím pokračuje postupné rozrušování abstraktní symboliky, která charakterizuje ještě první, nejstarší část sbírky, včetně básně titulní; právě tato mohutná alegorická vize odkazuje však svým závěrem programově ke konkrétnímu zápasu na půdě skutečnosti, i když teprve hledá adekvátní uměleckou metodu. Ojedinělá v tom smyslu je ve sbírce básně *Stráň chudých lásek*, předznamenávající reálností motivů bezprostředně pozorovaných a neobrazně pojmenovaných pozdější Neumannovu přírodní lyriku; sám básník ji později výstižně označil za mezník, který u něho „zakončuje periodu přímé závislosti na literatuře a zahajuje periodu přímé závislosti na životě občanském“ (Vzpomínky). Příznačnější (ač básnický méně plodný) pro počátky Neumannovy cesty za novým básnickým řešením je sblížení poezie s publicistikou, jež se projevuje jak v jazykovém stylu, tak v uplatnění drobných lyrických forem, typických pak zejména pro následující sbírku. Tyto formy (zde se nejčastěji blíží lidovému popěvku, šansonu a kupletu, jinde je to forma politické písně, satiry nebo epigramu), které Neumann uplatňoval také ve svých letáčích a kalendářích, jsou výrazem záměrného zřetele k lidovému čtenáři a často k přímé politické utilitárnosti. Také v básnickém jazyce Neumannově postupuje proces odklonu od symbolismu, patrný v tendenci k uplatnění sdělovacího jazyka, a zejména žurnalistické rétoriky a časové polemiky, a to i v básních symbolisticky komponovaných. (Všechny čtyři první sbírky s výjimkou *Nemesis* shrnul Neumann později ve Spisech do *Knihy mládeže a vzdoru* a do *Knihy erotiky*.)

## NEUMANNOVO BÁSNICKÉ „RENOUVEAU“

Neumannova práce v českém anarchistickém hnutí byla na podzim 1904 přerušena odjezdem do Vídně, kde strávil několik měsíců, dokončuje tu vydání posledního ročníku *Nového kultu*. Po návratu z Vídně na jaře 1905 se odstěhoval se svou druhou ženou do jejího moravského rodiště Řečkovice u Brna a po dvou letech, když byl z Řečkovic úředně vypovězen, do nedalekých Bílovic nad Svitavou. Na Moravě se pokusil pokračovat ve vydávání vlastního časopisu (*Anarchistická revue*, 1905), ale po třech číslech ztroskotává. Vydává druhý a třetí ročník *Šibeniček* (1906, 1907), přispívá i do jiných anarchistických časopisů, hlavně do *Šrámkovy Práce*, do *Omladiny*, *Nové Omladiny* a *Záduhy*. Na nějaký čas (1906–1907) se stává redaktorem *Moravského kraje*, pak spolupracovníkem *Pozoru*, *Moravskoslezské revue* a *Lumíra* a konečně od roku 1910 stálým spolupracovníkem *Lidových novin*, do nichž už dříve přispíval. Vedle toho se věnuje svým zálibám bibliofilským, kromě spolupráce s Českým bibliofilem pokouší se vydávat vlastní časopis *Philobiblon* (1912) a rediguje *Sbírku krásných tisků Červen* (1910–1912). Svoje časopisecké stati a články z let 1904–1909 sebral do dvou výborů, které měly být prvními svazky jeho sebraných spisů — do knih *Socialismus a svoboda* (1909) a *Přede dveřmi Pantheonu* (1911). První z nich obsahuje stati politické a teoretické, zaměřené na výklad a obhajobu anarchistického učení. Druhá shrnuje články z nejrůznějších oblastí kulturní a kulturněpolitické problematiky. Výrazně se v ní uplatnila podstatná proměna Neumannových estetických postulátů v nové etapě jeho tvorby, kdy se definitivně rozchází se symbolistně dekadentní poetikou a ztotožňuje se s nastupujícím proudem senzualistickým a vitalistickým; na první místo se tu dostává představa umění jako součásti života, jako poselství životní plnosti a intenzity.

Neumannovo moravské období navazuje v nových podmínkách na předchozí činnost, avšak přesto básníkův vývoj prochází zcela novou etapou. Předně neurčovala jej nadále bezprostřední účast v anarchistickém hnutí, i když ve spolupráci s ním pokračoval; důvodem k tomu nebylo jen jeho moravské odloučení. Celé hnutí se



tehdy dostalo do krize, do níž je zavedla vlastní slabost i objektivní společenská situace předválečného desetiletí. Za této situace, nechtěl-li básník hrát „úlohu hlasů v poušti zcela hluché“ či spokojit se pouhou „povyšenou negací“, musel hledat nové cesty, jak vyjádřit svůj ideál života plného a svobodného. Neumannův obrat k přírodě, k přírodní lyrice nevyplnul tedy jen z vnějších podmínek jeho moravského pobytu, ale především z vnitřní potřeby básníkovy, kterou tyto náhodně vnější podmínky umožnily realizovat.

Prvním krokem na této cestě byla básnická sbírka příznačně pojmenovaná *Prst květů z různých sezon* (1907), hlavně její nejmladší část Z-ické idyly. Sbíрка zahrnuje v drobných oddílech několik etap Neumannova života — poslední léta pražského pobytu, milostné „renouveau“ 1904, odjezd do Vídně a konečně řečkovickou „idylu“ — a současně několik žánrových a tematických oblastí: lyriku politickou, milostnou a přírodní. Sociálně politickou tematiku zachycuje ještě ve třech hymnických skladbách a v rozměrné básni *Svatá Luisa Michelová*; převažují tu však drobné formy politické písně, satiry a epigramu, v nichž se dovršuje Neumannův rozchod se symbolismem (často za cenu úplné prozaizace nebo zkonvencionalizování výrazu), jež však nepřekračují rámec časových publicistických glos a zůstávají na okraji Neumannovy tvorby. Jinak je tomu u milostné, a zejména u přírodní lyriky, která naznačuje genezi Neumannovy básnické obnovy, objevující nové zdroje poetična — ve shodě s generací nastupující na přelomu století — v přímém a konkrétním pojmenování intenzivního citového prožitku a smyslového vjemu. Zde se také Neumann nejdůsledněji vrací k pevně sloce, k pravidelnému metru a rýmu.

Obě tyto tendence — lyrika předmětného vidění a subjektivního prožitku i „veršovaná publicistika“ — jdou i nadále vedle sebe. V době, kdy už byly publikovány první verše z *Knihy lesů, vod a strání*, vycházejí *České zpěvy* (1910) jako výraz Neumannovy publicistické reakce na dobu politické stagnace po roce 1905. Neumann tu vyslovuje protest proti cizímu útlaku, ostrou kritikou však míří především do vlastních řad, na zbabělost a netečnost, na lokajství a zradu, probouzí sebevědomí národa a burcuje k odporu. Tento postoj sblížuje Neumanna s Viktorem Dykem, jenž spolu s Neumannem prodlužuje a dovršuje linii politické lyriky Macharovy. Co nového vnesl Neumann do této tradice svým anarchismem, je zřejmé z vyzývavé konfrontace ducha českého národního odboje s anarchistickou revoltou bakuninovskou; v ní je obsaženo Neumannovo pojetí boje za národní svobodu jako součásti zápasu za všestranné osvobození člověka. Vědomé vyrovnávání a současně vřazování do tradice je patrné z celkové podoby sbírky, jež z hlediska básníkovy uměleckého vývoje představuje spíše návrat k východisku, k politické lyrice lumírovské, k Čechovi a Sládkovi. *České zpěvy* nesou všechny známky přechodného období; ve snaze o přímé vyjádření myšlenky se uchylují často k pojmové abstrakci a k rétorice, jinde ke konvenční obraznosti. V těsné souvislosti s *Českými zpěvy* vznikla črta *Politická epizoda* (1911, později zařazená do *Vzpomínek*), v níž Neumann vzpomíná na pokrokové hnutí a Omladinu, na celé bouřlivé ovzduší první poloviny devadesátých let („starého nadšení vroucí proud“, jak čteme v *Českých zpěvech*), tak kontrastující se soudobým umrtvením politického života.

Právě *České zpěvy* i hojná publicistika z této doby ukazují, že moravský pobyt nebyl pro Neumanna žádnou idylou, vzdálenou palčivým problémům doby. Dokazují však zároveň, jak životně nutné bylo pro básníka objevení nového zdroje pozitivních životních hodnot a s nimi i nového životního entuziasmu, pro nějž nachází básnický výraz v *Knize lesů, vod a strání* (1914), vyzrálé lyrické sbírce plné pohody, radostného oddání přírodě a smyslového okouzlení. Základní východisko spojuje Neumannovu knihu s obdobnou tvorbou šrámkovské generace: básník hledá ve splnutí s přírodou a její moudrou zákonitostí i v oproštění smyslů nejen protiváhu sociální disharmonie a osobní deziluze, ale i integritu vlastní osobnosti, schopnost obnovit svůj kontakt se společností na nové úrovni. V úsilí o nalezení životního kladu a jistoty Neumann splývá s širší literární tendencí, charakterizovanou často jako předválečná vlna vitalismu. Neumann však nedospívá k „jednostrannému senzualismu, který se rozplývá ve vlastních pocitech“ (Václavek), ani k šrámkovskému „kultu smyslů“. Příroda mu ztělesňuje ideál přirozeného a svobodného vývoje, kde je možné „kvést a zrátí po zákonech svého růstu“, kde se život zákonitě vyvíjí ke kráse a harmonii. Není ani pouhým prostředkem alegorizace či antro-



pomorfizace, pouhým pozadím pro filozofickou reflexi, ani pouhou projekcí subjektu, „stavem duše“. Neumannovo osobité místo v tradici české přírodní lyriky je v předmětném zobrazení, v tom, že příroda ve své reálné objektivní podobě je vlastním objektem jeho tvorby, že objevuje „velebnost hmoty“ a krásu její proměnlivosti. Konfrontuje-li s tímto obrazem přírody zároveň svůj lidský svět, vztah moderního člověka k životu, zůstávají tu oba plány — rovina předmětného zobrazení a rovina reflexe — zřetelně odděleny, přičemž váha spočívá na prvním z nich. V souhlase s úsilím o bezprostřední a konkrétní zachycení jevové skutečnosti, jež už samo o sobě směřuje k zhodnocení každého jedinečného faktu, třeba zdánlivě bezvýznamného, a zároveň podtrhuje mnohotvárnost celku, je tu i převaha přímého pojmenování, jež využívá množství zcela konkrétních označení, často ještě přesně odstíněných přívlastky (zejména k označení barvy). Kompozicí celé sbírky (řazením básní vzniklých v rozmezí osmi let nikoliv chronologicky, ale tak, že provádějí čtenáře čtyřmi ročními dobami, od podzimu do podzimu) podtrhl básník jednu ze základních myšlenek knihy, dynamiku přírodního dění, zobrazeného jako proces nepřetržitě zákonitě obnovy. Právě tato obnova byla mu předobrazem i budoucího renouveau člověka i lidstva, jak napsal v jednom ze svých soudobých fejetonů (Vítám tě, květno! z knihy *S městem za zády*). V *Knize lesů, vod a strání* se dotváří základní rys Neumannova básnického typu — pozemšťanství spojené s mužným a jasným pohledem na svět; tyto vlastnosti se stávají novým zdrojem jeho sociálního optimismu i přínosem pro celou českou poezii.

Ze svých pravidelných fejetonů v *Lidových novinách* z let 1910 až 1915 vybral Neumann po válce ty, které se tematicky přimykaly k jeho přírodní lyrice, v dvousvazkovou knihu *S městem za zády* (1922, 1923), již výrazně zasáhl do vývoje tohoto žánru. Jádrem těchto próz jsou zpravidla drobné zážitky a příhody z denního styku s přírodou a s prostými lidmi. Kolem nich pak rozprává Neumann úvahy o otázkách politických, sociálních, filozofických i kulturních, vyslovuje tu znovu a znovu své vyznání socialisty, který uprostřed „oceánu naší bídy“ prožívá svůj „zápas o harmonii“. I když ani v této době vystřízlivění neopouští své anarchistické ideály, vidí přece jako věc prospěšnější nedělat „mučedníka budoucnosti“, ale „bít se pro přítomnost“, pro denní a drobné skutečnosti, v nichž se také uskutečňuje zápas o pokrok. Jeho fejetony obrážejí na jedné straně toto zúžení perspektivy, kdy se básníkovy „zraky vracející se z dalek“ obrátily k domovu, svědčí však na druhé straně i o tom, jak básníkovy důvěrné sblížení s přírodou obrodně působilo nejen na jeho smysly, ale i na jeho krédo filozofické a světonázorové. *S městem za zády*, tj. na pomezí přírody a civilizace, odmítá Neumann romantickou iluzi o „návratu k přírodě“ a dovede ocenit pozitivní hodnoty, které přináší člověku oba tyto světy: základy přírody i díla lidského umění a techniky.

Z hlediska takto široce pojatého básníkovy renouveau — jako cesty k uchopení a vyjádření životní plnosti v nejširším smyslu, tj. nejen plnosti individuálního citového a smyslového prožitku, ale i totality moderního světa — můžeme lépe pochopit i druhou, paralelní stránku Neumannovy moravské tvorby, jeho účast na hnutí takzvané předválečné moderny. Teoreticky vyslovil Neumann umělecké požadavky moderny v řadě statí sebraných po válce do knížky *Ar žije život!* (1920). Zde se dovršuje Neumannův předválečný zápas za nové umění, za překonání dekadence, planého estétství a snahy o výlučnost; základním rysem moderního umění je mu kladný vztah k životu, snaha vnést do umění soudobou skutečnost, postihnout její dynamiku a mnohotvárnost, zmocnit se umělecky těch jejích stránek, které zůstávaly dosud mimo oblast poezie, jako je svět techniky a civilizace, moderní kolektivity a prostých všedních věcí. Soustřeďuje pozornost na oblast „tvárného úsilí“, na hledání neotřelých, nekonvenčních výrazových prostředků schopných vyjádřit tuto dynamiku a nový, civilní patos; v poezii vidí tyto prostředky zejména ve využití volného verše, ve vytvoření nového básnického slovníku a nové obraznosti. Tato Neumannova koncepce, vyrůstající organicky z jeho předchozí tvorby a z českých podmínek, dostává se tak do souvislosti se soudobými uměleckými i myšlenkovými tendencemi u nás i za hranicemi, zejména s futuristickou a kubistickou modernou literární i výtvarnou. Sblížila Neumanna nejenom s Karlem Čapkem a s několika jinými autory, kteří se hlásili k moderně, ale i s mladou generací výtvarníků soustředěných ve Skupině výtvarných umělců. Spolu s nimi probojoval Neumann principy, které



přiblížily umění životu a na nichž stavěla po válce nejmladší poezie a celá meziválečná avantgarda; odvržení romantického kultu Umění, demokratické pojetí umělce jako občana začleněného do lidské kolektivity, proměnu estetického ideálu, zahrnujícího do oblasti estetických hodnot celou moderní skutečnost a kladoucího v protikladu k existujícímu kánonu důraz na věci prosté, všední, „civilní“. Programově se tato skupina představila v *Almanachu na rok 1914*, na jehož redakci i obsahu se také Neumann podílel.

V básnické tvorbě Neumannově se tyto snahy odrazily zejména v *Nových zpěvech* (vydaných až 1918), a to hned v několika směrech. Už názvy několika oddílů (*Zpěvy drátů*, *Zpěvy z lomozu* i později připojené *Zpěvy světel*) ukazují, že tu Neumann průkopnický rozšiřuje tradiční básnickou tematiku o téma technické civilizace a velkoměstského shonu (*Cirkus*, *Chvála rotačky*, *Stavba vodovodu* aj.). Cyklus *Zpěvy z ticha*, navazující bezprostředně na *Knihu lesů*, vod a strání, naznačuje však zároveň, co Neumann i teoreticky nejednou zdůraznil: že rozhodujícím momentem moderny nebyla sama tematika, ale nový přístup ke skutečnosti, snaha zmocnit se života v jeho proudění a mnohotvárnosti. Rozšíření tematiky i dynamické vidění světa rozmnožilo podstatně i obrazové a výrazové bohatství Neumannovy poezie. Zejména pro civilizační verše je charakteristické hromadění věcí (nejčastěji metodou enumerace), barevně i zvukově výrazných a útočných obrazů, usilujících postihnout svět jako děj. Nové téma přináší i nový slovník, který uvádí do básní nová civilní slova ze světa strojové civilizace a všedního života. Základním prostředkem tendence poetizovat věci nepoetické je rozvinutí moderní metafory (báseň *Křídlovka*), založené na konfrontaci dvojí roviny, tradičně poetické a „civilní“. Ve shodě s tím se tu konfrontují i různé stylové vrstvy a veršové formy. Pravidelná strofa *Knihy lesů* tu zcela ustupuje širokým nepravidelným formám, v nichž Neumann uplatňuje — na pozadí monumentalizující syntaktické výstavby — volný verš, často nerýmovaný a rytmicky mnohotvárný. (V 2. vydání ve *Spisech* r. 1935 rozšířil autor *Nové zpěvy* jednak o cyklus *Zpěvy světel* z r. 1918, jednak o oddíl *Zpěvy poválečné*, do něhož zařadil devět básní z konfiskovaných Rudých zpěvů a 8 knižně netištěných básní z téže doby; vydání doprovodil bojovným aktualizujícím doslovem.)

Souběžně s *Knihou lesů* a *Novými zpěvy* vznikají v posledních předválečných letech ještě dvě další sbírky, dokreslující Neumannův profil z těchto let. Je to předně sbírka milostné lyriky *Horký van a jiné básně* (vydaná až 1918), v níž Neumann promítá svůj ideál přirozeného života i oproštění smyslů do oblasti erotických vztahů. Dovršuje se tu linie jeho intimní poezie předválečné doby, nesená od počátku polemikou s morálním pokrytectvím, touhou dobrat se plnosti prožitku a přirozených lidských vztahů. Zde se obohacuje zejména materialistickou smyslovostí, prostou někdejšího satanického, blasfemického gesta; na rozdíl od přírodní lyriky zůstává však Neumannova erotická poezie často v proklamativní rovině. (Vývoj milostné poezie z prvních dvaceti let Neumannovy tvorby je patrný z *Knihy erotiky*, vydané 1922, v níž první oddíl *Horkého vanu* tvoří závěrečnou část.) Poslední předválečnou Neumannovou sbírkou je kniha *Bohyně, svěťice, ženy* (1915). Většina jejích čísel vznikala rovněž v letech 1909–1913; k nim přiřadil Neumann několik básní ze starších sbírek (*Salome*, *Svatá Luisa Michelová*) a v druhém doplněném vydání ve *Spisech* (1925) i několik básní poválečných. Historický cyklus epických básní, v němž autor zachycuje řadu ženských typů a osudů (od mytické bohyně japonské až po Rosu Luxemburgovou), měl vytvořit „zlomky epopoje sub specie ženy“, zůstal však jenom torzem, především pro Neumannovo tehdejší vzdálení historickým látkám, od nichž ho odváděly časovější úkoly.

## OD CIVILIZACE K REVOLUCI

Neumannova činnost v předválečném uměleckém hnutí byla na několik let přerušena válkou. 15. května 1915 nastoupil vojenskou službu a po výcviku v maďarském Szegedu odjel jako sanitní voják v únoru 1916 na jižní frontu. Téměř dva roky strávil v Albánii, nejprve v městečku Elbasanu, později v Bragoždě v blízkosti



Ochridského jezera, kde jej v září 1917 zastihl ústup celé rakouské fronty. Po dalších měsících útrap se s označením malarika přes vojenskou nemocnici ve Staré Pazové (ve východní Slavonii) a v rakouském Neuburgu dostává počátkem r. 1918 do vinohradské nemocnice a v červnu je z armády propuštěn.

Své válečné osudy zachytil Neumann v několika knihách próz: pobyt v Maďarsku v knize *Válčení civilistovo* (1925), albánské zážitky v knihách *Elbasan* (1922) a *Bragožda* (1928); časopisecky vycházely vesměs již bezprostředně po válce v Neumannově Kmeni, Červnu a Proletkultu. Dávají nahlédnout do básníkovy osudu a myšlenkového vývoje za války, která mu vlastně poprvé otevřela bránu do světa. Neumann chápe válku jako vyvrcholení předválečné společenské krize, ale zároveň jako „ohromnou zkoušku, cenu za závažný krok lidstva kupředu“, v jehož uskutečnění nepřestal doufat. Sociální optimismus a láska k životu, k člověku a k přírodě přenášejí Neumanna přes útrapy válečného života; snaží se i tady žít s otevřenými smysly, načerpat co nejvíce pro svůj další život a tvorbu. Zejména ve vzpomínkách na Albánii zůstávají tragické válečné děje spíše v pozadí, a do popředí vystupují barvitě obrazy jižní krajiny, orientálních městeček a svérázného lidu. Žánrově stojí Neumannovy válečné prózy blízko moravským přírodním fejetonům, spojující drobné obrázky ze života se sociálními úvahami.

Svou válečnou tvorbu básnickou shrnul Neumann do knížky *Třicet zpěvů z rozvratu* (1918), v rozšířeném vydání ve Spisech nazvané *1914–1918* (1927). Její úvodní část zachycuje první náraz, kterým válka udeřila do básníkovy pokojného moravského světa, i jeho zápas o novou naději uprostřed válečné hrůzy, o novou perspektivu vývoje lidstva a národa. Tyto básně z první části knihy navazují bezprostředně na civilizační poezii Nových zpěvů (například báseň *Zpěv nad mapou*), vnášejí však do ní bojový akcent sociální, který ukazuje již cestu k poválečným Rudým zpěvům. Jako v prozaických pracích sledujeme tu dále básníkovy válečné osudy, zejména jeho svět myšlenkový a citový, prolutý smutkem nad plaností současného života i steskem po ztraceném domově. Jsou tu zachyceny dojmy z vojenského života v Szegedu a z albánského prostředí, z něhož těží — stejně jako v próze — především barevné obrázky krajinné, prodchnuté obdivem k cizí přírodě i k půvabům prostého života, k oněm „chvilím světla a vzduchu“, tak hořce kontrastujícím s válečnou skutečností. Proti objektivní poezii civilizační přichází tu znovu ke slovu subjektivní citová lyrika a lyrika přírodní.

Po návratu z fronty se Neumann usadil znovu v Praze a vrhl se ještě za války s novou energií do veřejného života, navazuje hned ve dvojím směru na činnost předválečnou. V březnu 1918 zakládá časopis *Červen* (1918–1921), jehož první ročník je cele ve znamení jeho předválečných kulturních snah. Mezi spolupracovníky najdeme Neumannovy druhy z předválečné moderny, zejména bratry Čapky a výtvarníky ze skupiny Tvrdšíjňých (v níž se sdružila část někdejší Skupiny výtvarných umělců a jejíž výstavu A přeče! roku 1918 provází Neumann úvodním slovem v katalogu), dále Šrámka, Horu, Vančuru, stejně jako se zde objevují cizí jména, k nimž se Neumann obracel už před válkou (Whitman, Verhaeren, Apollinaire, Duhamel, Philippe). Druhý směr Neumannovy aktivity vede znovu k anarchistickému hnutí, které na počátku roku 1918 splynulo s bývalou stranou národních dělníků. Neumann pracuje od počátku spolu s někdejšími svými politickými druhy (například s Vrbenským, Landovou-Štychovou aj.) v nově vytvořené České straně socialistické. Se vznikem samostatného státu se stává poslancem za tuto stranu, členem parlamentního kulturního výboru a odborovým radou na ministerstvu školství a národní osvěty.

Následující rok hodnotí Neumann sám jako „rok těžkého vývoje od iluzí ke skutečnosti, pokud šlo o naši republiku, od tápání k jasnému názoru, pokud šlo o poválečný socialismus“. Pod dojmem revolučních událostí v Rusku a s postupným ozřejmáváním jejich myšlenkového východiska (zprostředkovala mu je například vedle Gorkého aj. Leninova kniha *Stát a revoluce*, kterou sám vydává v Edici Června roku 1920) reviduje Neumann své dosavadní politické ideály, vystupuje ze socialistické strany a akceptuje program Komunistické internacionály. Na jaře 1920 začíná spolu s bývalými druhy z anarchistického hnutí zakládat na českém severu komunistické skupiny, které se v srpnu 1920 spojují ve Svaz komunistických skupin a stávají se posléze jednou ze



zakládajících složek komunistické strany v roce 1921. Celý tento vývoj byl provázen bohatou Neumannovou činností propagační, kulturněpolitickou a publicistickou. V letech 1919–1920 vydává vedle Června, který má v této době hlavně funkci politickou a teoretickou, kulturní týdeník *Kmen*, pak se stává redaktorem stranického orgánu pro proletářskou kulturu *Proletkult* (1922–1924) a zároveň tajemníkem stejnojmenné organizace. V následujících letech rediguje *Komunistickou revui* (1924) a obrázkový týdeník *Reflektor* (1925–1926), v němž končí svou dráhu stranického redaktora. K tomu přistupuje znovu činnost vydavatelská, především *Edice Června*, v níž vychází řada významných prací beletristických i naučných.

Nová situace, jež znovu podnítila Neumannovu politickou a společenskou aktivitu, postavila jej znovu i do živého proudu literárního a kulturního vývoje, tentokrát především jako publicistu a organizátora. Neumann se aktivně podílí na hnutí proletářské kultury, na propracovávání kulturního programu, na jehož základě soustřeďuje kolem svých časopisů znovu řadu umělců a kritiků, zejména z mladé generace poválečné (Seifert, Wolker, Hora, Píša, Hořejší, Hůlka, Teige, Vančura aj.). Východiskem estetických postulátů jsou Neumannovi jeho předchozí teorie umění civilního, s jeho protisubjektivistickým, kolektivním cítěním, se snahou o objektivní vyjádření dynamiky světa. Akceptování základních tezí marxismu, ztotožnění s revolucí a zřetel k jejím aktuálním potřebám kladou mu na první místo otázky třidnosti umění. Požadavek, aby umění zřetelně stranilo revoluci, aby se stalo její „zbraní a nástrojem“, se však postupně — zejména pod vlivem krajních proletkultovských koncepcí — vyhocuje v rigorózní odmítnutí moderního umění jako měšťáckého (*K otázce umění třidního a proletářského*, *Proletkult* 1923, pod pseud. J. Votoček) a vyúsťuje v dilema „buď za proletariátem, nebo za uměním“ a v omezení smyslu umění na agitační funkci (*Agitační umění*, tamtéž). Takto zúžené pojetí, polemicky uplatňované proti jiným programovým formulacím (např. proti Horově nebo rodičího se poetismu) Neumanna brzo vzdaluje nejen meziválečné avantgardě, ale i vlastnímu východisku, jimž byla otevřená koncepce civilního umění, a značně zužuje i základnu jeho vlastní básnické tvorby.

Svou představu proletářské poezie, pojaté jako umění agitační, revolučně výchovné a burcující, realizoval Neumann v *Rudých zpěvech* (1923), zahrnujících jeho lyriku z let 1918–1923. Knížka obsahuje několik tematických okruhů, v nichž se zřetelně odráží básníkovy poválečné politické i umělecké hledání. V pěti úvodních básních, zahájených významně *Žalmem z roku 1919*, se soustředila problematika osobního vývoje básníkovy od konfrontace ideálů z doby 28. října s popřevratovou skutečností až po konečné zakotvení v revoluční víře. Teprve další báseň je prologem k vlastní proletářské poezii, v němž se básník programově zřká „radosti a žalů intimních“, aby mluvil k proletariátu jeho řečí, řečí boje a práce. To je také v podstatě dvojitá tematická oblast další části sbírky; vedle veršů navazujících bezprostředně na civilizační poezii Nových zpěvů a čerpajících ze světa civilizace a techniky rušné obrazy práce a tvořivého lidského úsilí (*Film*, *Noční práce*) vytváří tu Neumann poezii revolučních výzev, v níž se znovu dostává do popředí rétorická, apostrofická dikce, příznačná pro jeho básnický typ (*Kázání Spartakovo*, *Zpěv zástupů*, *Zpěv jistoty*, *Vy a my*). Forma „agitační poezie“ vyplývala jednak ze způsobu, jakým Neumann chápal úkol literatury v těsné poválečné situaci, jednak z navázání na umělecké průboje Nových zpěvů, na jejichž souvislost s Rudými zpěvy Neumann sám nejednou poukázal. Předpokladem k navázání nebyla jen skutečnost, že svět, který Neumann Novými zpěvy uvedl do poezie, byl vlastním světem proletářským, ale i základní tendence civilizační poezie k objektivaci, k zobrazení objektivní sociální reality, moderní lidské kolektivity. Tato tendence dostává nyní vyhraněnou podobu úsilí o vyjádření „socialistického cítění a myšlení kolektivního“. Nesměřuje k vytváření „individualizovaných obrazů ze života proletariátu“, ale k zobrazení sociálního dynamismu, jehož nositelem je proletářský kolektiv, obklopený v básníkových obrazech „celým souborem věcí a jevů, čerpaných ze světa továrního ruchu a práce“ (Vodička). Latentní vnitřní napětí mezi konkrétním předmětným viděním, spojeným s Neumannovým básnickým typem senzualisty, a mezi tendencí k heslovité, pojmové „veršované publicistice“, jež provázelo Neumannovu tvorbu od počátku, se tu však znovu převažuje k pólu publicistiky (podobně jako v období Neumannova rozchodu se symbolismem).



Propagačně výchovné úkoly, které Neumann kladl na literaturu, i tvůrčí krize, provázející jeho extrémní formulaci uměleckého programu, připoutaly Neumanna v druhé polovině dvacátých let k popularizační práci naukové. Zabýval se zejména dvěma otázkami, jejichž prostřednictvím chce působit na politickou i morální výchovu čtenářů: jednak byl zaujat postavením ženy a úlohou sexuálních vztahů v dějinách lidstva, jednak historií revolučních hnutí. (Připomeňme, že překládá a spolu s B. Srnecem-Jelínkem komentuje roku 1926 Beerovy *Všeobecné dějiny socialismu a sociálních bojů*.) Výsledkem jeho několikaletého studia jsou velké popularizační cykly *Dějiny lásky* (v šesti dílech pod pseudonymem dr. Hynek Záruba a Jiří Votoček, I-IV. 1925, V. 1926, VI. 1927) a pozdější čtyřsvazkové *Dějiny ženy* (I. 1931, II-IV. 1932), prováděné studií o *Monogamii* (1932). Souběžně pracuje Neumann na třídílné historické práci *Francouzská revoluce* (I-II. 1929, III. 1930), již předcházela drobnější studie *Maximilián Robespierre* (1927). Jde vesměs o práce kompilační, založené vždy na několika cizích předlohách; jejich cílem je dobrat se historikomaterialistického pohledu na dané otázky a pomoci odstranit předsudky, kterými byly dosud obkloповány. Práce o Velké francouzské revoluci měly nadto aktuální cíl politický jako dějiny zápasů o demokratickou republiku. Současně vznikají porůznu i jednotlivé kapitoly Neumannových vzpomínek, otiskované zprvu časopisecky a vydané později souborně spolu se starší Politickou epizodou (*Vzpomínky*, 1931). V těchto kapitolách, věnovaných zejména období olšanské vily a někdejšími Neumannovým druhům (Arnoštu Procházkovi, Gellnerovi aj.), evokoval básník tehdejší literární a umělecké ovzduší a v mnohém dokreslil i obraz první etapy svého vlastního vývoje. Další část vzpomínek, věnovaná období moravskému, vyšla za života autora jen časopisecky a zůstala nedokončena.

## NOVÁ CESTA ZA SOCIÁLNÍ REALITOU

Neumannovo soustředění k popularizaci vědeckých poznatků v druhé polovině dvacátých let bylo praktickou realizací jeho teze, že „v naší době třeba více vědění než umění“ (Zlatý oblak); vyjadřovala nejen distanci od poválečného směřování avantgardy, ale i rezignaci na vlastní koncepci revoluční poezie, jež mu zjevně uzavírala další tvůrčí možnosti. Neumann prožívá mimořádně těžce postupnou krizi hnutí, vrcholící kolem V. sjezdu komunistické strany, kdy se spolu se šesti dalšími autory (takzvané vystoupení sedmi) dostává do konfliktu s novým stranickým vedením a je ze strany vyloučen. I za těchto podmínek však pokračuje v kulturněpolitické práci. V letech 1929–1930 vzniká jeho studie *Krize národa* (1930), v níž rozebírá současný stav české národní společnosti a podrobuje kritice příznaky rostoucího náporu reakce a fašismu, všimaje si zejména těch vrstev, které podle jeho mínění tomuto náporu nejvíce podléhají, tj. maloměšťáctva a maloměšťácké inteligence. V roce 1930 se ujímá *Levé fronty*, usiluje o masovou základnu této organizace, stává se redaktorem jejího stejnojmenného časopisu. Na jejích stránkách se znovu zapojuje do diskusí na literární a umělecké levici, snaží se o ujasnění socialistických kritérií umělecké tvorby, zejména ve vztahu k avantgardě; navazuje v nových podmínkách na své úsilí z doby hnutí za proletářskou literaturu, aby se posléze sblížil s programem socialistického realismu.

Podobně hledá Neumann po delší odmlce znovu cestu i ve své vlastní básnické tvorbě. Východiskem se mu stává milostná poezie z druhé poloviny dvacátých let, založená na osobním prožitku, který podstatně zasáhl do celého jeho dalšího života. V časovém rozmezí sedmi let (1925–1932) vzniká básnická trilogie *Láska* (1933), jejíž jednotlivé části vyšly původně jako samostatné knihy (*Pisně o jediné věci*, 1927, *Žal*, 1931, *Srdcová dáma*, 1932). Jestliže Rudé zpěvy zůstaly v důsledku tehdejší Neumannovy tvárné metody často jen u abstraktních výzev a hesel, vyrůstá zde z osobního hluboce prožívaného osudu obraz individuálního citového dramatu, od prvního okouzlení přes bolest rozchodu až ke zjasněné pohodě poslední knihy. Cesta k vyjádření subjektivního prožitku byla pro Neumanna znovu zároveň cestou od abstrakce a rétoriky ke konkrétnímu,



individualizovanému obrazu skutečnosti. Přitom je milostné drama prožíváno ve světě poutajícím všechny chudé milence těžkými pouty chudoby, všednosti, otrocké dřiny; tlak tohoto světa, ustavičná přítomnost tíživé společenské problematiky doby není jen pozadím, promítá se do nejintimnějších lidských vztahů. Nejčastěji (hlavně v první knize) má příznačnou dobovou podobu rozporu snu a skutečnosti, jenž poukazuje současně k subjektivní i společenské sféře; smutek z neuskutečněné touhy i zápas o novou naději dostávají tak nový rozměr.

V souhlase s novou tematikou, kterou Neumann v období Rudých zpěvů ze své poezie programově vyloučil, mění se znovu i Neumannovy výrazové prostředky. V Lásce se v podstatě ustaluje poetika Neumannova posledního tvůrčího období, jež se — pomíjejíc období civilizační — vrací v hlavních rysech ke Knize lesů, vod a strání. Typickým rysem je opět spájení konkrétního záznamu, předmětného zobrazení, s reflexí, s tím rozdílem, že se váha postupně přesouvá na složku reflexivní, filozoficko-etickou (tento proces vrcholí v cyklu Materialismus v Sonátě horizontálního života). Převahu tu má znovu přímé pojmenování a současně mluvní verš, vyznačující se sdělovacím stylem a často tendencí k prozaizaci, jež je vyvažována jednak schopností uzavřít myšlenku v básnické zkratce gnómičké povahy (v méně zdařilém případě konvenčními poetismy), jednak návratem k pevné sloce a k metrickému, melodickému verši.

K milostné trilogii básnické se úzce přimyká jediný Neumannův román *Zlatý oblak* (1932); román měl být první částí zamýšlené trilogie *Lyrická léta*, která i kompozičně ukazuje k Lásce. Neběží o román v pravém slova smyslu, nýbrž o „skladbu snů, reminiscencí a vzruchů“ (Neumann). Její těžiště není v syžetu; ten spočívá v prosté „historii citové sebevýchovy dvou příštích milenců“ a je pouze prostředníkem k uplatnění dvojí základní složky: vedle složky lyrické sem autor začlenil úvahy o naléhavých otázkách společenského života, především o otázkách kultury a umění a o vztahu mezi mužem a ženou v jeho současné i budoucí podobě. Neumann tu podobně jako v *Monogamii*, vznikající ve stejné době, vyvozuje příčiny deformace těchto vztahů, ať už běží o manželský svazek nebo o nezávaznou anarchii sexuálních styků, z charakteru měšťácké společnosti. Teprve nová organizace společnosti — dovozuje Neumann — vybuduje sociální základnu pro skutečnou „milostnou tvorbu“, pro „vyšší monogamii“, tj. „svobodnou, a přece silnou lásku dvou svobodných a uvědomělých lidí jako konstruktivního činitele sociálního“.

Další Neumannovy prozaické práce, vycházející hned v následujících letech, jsou čerpány z cestovních zážitků básnickových při zájezdu na Zakarpatsko v roce 1932 a na cestě po republice v roce 1933. Z měsíčního pobytu v zakarpatském Rachově, odkud podnikal cesty po horském okolí, vznikla lyrická próza *Enciány s Popa Ivana* (1933), s podtitulem *Letní dojmy z Rachovska*. V době, kdy se Podkarpatská Rus stala předmětem pozornosti českého kulturního světa, především jako dějiště zostřeného sociálního zápasu, ale také jako rezervace exotiky v civilizované republice, vede Neumanna do karpatských hor a pralesů stará láska k divoké panské přírodě i touha načerpat odtud „trochu drsné, nevzhledné, neveselé lyriky s hluboce modrýma očima“, „hrdou poezii otužilých a dobrých“, jejímž symbolem je mu hofec — encián. I do těchto lyrických črt z karpatské přírody a ze života jejích horských obyvatel pronikla ovšem nejedna básnickova úvaha politická a kulturní, k níž přímo vybízela složitá národnostní, politická i sociální problematika Zakarpatska.

Zatímco *Enciány* jsou knihou přírodní poezie, je *Československá cesta* (2 sv., 1934, 1935) spíše knihou prostých deníkových záznamů z půlroční cesty kolem republiky (od 28. dubna do 28. října 1933). Neumann na ní projel a prošel moravské Slovácko, jižní a východní Slovensko (1. část *Opožděné jaro*), znovu zakarpatské Rachovsko a Verchovinu, v Čechách pak zejména český sever od Orlických hor přes Krkonoše pod Krušné hory a nakonec Chodsko a Šumavu (2. část *Karpatské léto* — 3. část *Český podzim*). Neumannova cesta byla spojena s přednáškami o současné kulturní problematice a s povinností psát cestopisné fejetony pro Lidové noviny, které byly vlastně „podnikatelem“ Neumannova zájezdu. Tak také vznikla původní novinová podoba Československé cesty, kterou autor později upravil pro knižní vydání podle svého intimního cestovního deníku.



Brzo po návratu onemocněl básník těžkou srdeční chorobou, která jej po delším léčení v poděbradských lázních přiměla k tomu, aby se v polovině roku 1934 natrvalo odstěhoval do tohoto poklidného polabského města, znovu blíže k přírodě, vodě a venkovskému životu. Přes pokračující léčení i poměrnou vzdálenost od pražského centra jsou Neumannova poděbradská léta naplněna usilovnou prací na dalších básnických sbírkách, činností publicistickou i redaktorskou a v neposlední řadě i aktivní účastí v politické práci (byl mj. členem obecního zastupitelstva v Poděbradech).

Neumann věnuje mnoho sil účasti na formování jednotné protifašistické kulturní fronty, na vymezení jejích úkolů a charakteru. Jde mu o to, aby se pokrokoví umělci nejen politickými sympatiemi, ale přímo svou tvorbou zapojili do protifašistického boje. Akcentuje spojení zápasu na kulturněpolitické frontě s vyjasněním koncepce socialistického umění; spolu s jinými umělci a teoretiky, především s Bedřichem Václavkem, se snaží přispět k řešení základní problematiky socialistického realismu. Ten pro něj neznamena určitou vymezenou formu, vymezený umělecký postup, ale rozmanitost individuálního přístupu při zachování základního požadavku: aby umění mělo „kladný, jasný, zdravý a pravdivý poměr k objektivní skutečnosti“; je mu „toliko pokynem, výstrahou před dekadentními formami měšťácké epochy“. V Neumannově kritické praxi vedlo toto hledisko k polemice nejen s ruralismem, spiritualismem a katolickou literaturou, ale i s levicově orientovanou avantgardou literární i výtvarnou, zejména se surrealismem a „formalistními výstřednostmi“. Kromě účasti při zakládání skupiny *Blok* i při vydávání jejího časopisu pracuje Neumann od roku 1936 v organizaci *Lidová kultura*, v jejím stejnojmenném časopise, který později sám rediguje, i v její knižnici *Lidová knihovna*. Tato činnost, obrácená už přímo k lidovému čtenáři, dovršuje ve třicátých letech mnohaleté Neumannovo úsilí vytvořit předpoklady pro budoucí obnovení rovnováhy mezi uměním a společností, předpoklady pro nový svazek kultury s lidem.

V Poděbradech dokončuje Neumann sbírku *Srdce a mračna* (1935), jejíž jednotlivá čísla vznikala v letech 1933–1935 (některá z nich jsou zařazena například do Československé cesty) a v níž vyslovil svou úzkost o osud lidstva ve chvílích, kdy se nad Evropou zdvihala „černá mračna“ fašismu. Šedesátiletý těžce nemocný básník úzkostlivě sleduje „uprostřed rozlomeného věku“ předehtu nové světové katastrofy i vnitřní svár vlastní beznaděje s vírou. Toto vnitřní drama tvoří jednu rovinu sbírky, realizovanou zejména v reflexivní a přírodní lyrice, v níž tóny hořkosti a stesku vyvažuje jen pocit bytostné sounáležitosti se světem chudoby a práce, se světem prostých lidí, „s velkou rodinou chudou“ (Nežaluj, Lidé s modrými konvičkami, Setkání s velkou rodinou, Jeseň aj.). Druhou vrstvu tvoří „songy nenávisti“ (zčásti běží o přebásnění německé emigrantské lyriky), jež v Neumannově tvorbě i v širších souvislostech českého básnictví představují nový nástup k bojovné politické poezii. Sbírkou uzavírá rozlehlá hymnická báseň *Poděkování Sovětskému svazu*, oslava země, jež zůstala pro básníka i v této době trvalým zdrojem sociální víry a naděje.

V složitě ideově politické situaci v polovině třicátých let, kdy s rostoucí agresivitou fašismu sílí antisovětská kampaň, kdy však zároveň začínají i na levici první pochybnosti a diskuse o stalinské linii sovětské politiky, zejména v souvislosti s politickými procesy a se zásahy v oblasti kultury, zasahuje Neumann do těchto diskusí knížkou úvah *Anti-Gide* (1937). Publikace byla polemikou s reportážemi francouzského spisovatele André Gida *Návrat ze Sovětského svazu* (u nás přeloženými brzo po francouzském vydání už v prosinci 1936) a Neumann se v ní bezvýhradně postavil za oficiální sovětskou politiku. V knize však nejde o vyvrácení konkrétních námitek Gidových, ale především o kritiku jeho ideového východiska a jejím prostřednictvím o příspěvek k vyjasnění problému, k němuž se Neumann po řadu let vracel: problému postavení inteligence v současném sociálním zápase a jejího vztahu k revoluci. Jádrem sporu spatřuje Neumann v netřídním přístupu k takovým otázkám, jako je otázka svobody a demokracie; ten zabraňuje inteligenci dobrat se skutečného poznání světa, skutečné „cesty ku štěstí“ a s ní i „optimismu bez pověr a iluzí“. Hlavním předmětem Neumannovy kritiky je „intelektuálština“, pod níž rozumí individualismus a iluzi nadřazenosti, neznalost skutečné sociální problematiky a života lidu, ideovou anarchii a maloměšťácký radikalismus.



V Anti-Gidovi poukázal Neumann také na vzrůstající vliv a přitažlivost katolicismu, který podle něho odvádí mnohé umělce od soudobé skutečnosti k spiritualismu a mystice. Neumann se snaží obrátit jejich „vertikální“ pohled znovu k zemi a sám chce demonstrovat svou tvorbou — jako kdysi ve *Snu* o zástupu zoufajících —, že člověk může nalézt skutečné štěstí jen na této skutečné zemi, která je „tvárná, živá a proměnlivá“, jen v boji za konkrétní přeměnu světa. To je také poslání básnické sbírky *Sonáta horizontálního života* (1937), vyjádřené už názvem i motem (vybraným z Melvillovy Bílé velryby a z Gidových *Les nouvelles nourritures*): nemyslet na smrt a na poslední soud a zvednout zrak od hrobů k horizontu země. Celý první oddíl sbírky (*Materialismus*) věnoval básník vyslovení svého životního kréda, své lásky k životu i víry v nezadržitelnost vývoje. Každá z těchto básní je zároveň i bojovnou polemikou. Volí k nim sevřené veršové formy, k nimž se dopracoval v obou předchozích sbírkách a které uplatňuje i v obou sbírkách následujících, kde se programově přibližuje nerudovské prostotě; výrazně se tu uplatňuje silný intelektuální prvek, příznačný pro Neumannův básnický typ vůbec a vzdalující Neumanna od počátku avantgardního proudu, i silící směřování ke gnómičnosti. Otevřeně didaktické a polemické určení těchto veršů bylo spojeno s pokusem vyslovit básní „dialektickomaterialistické poznání přímo, jak je u nás dosud nikdo nevyslovil“ (Václavek).

V druhé a třetí části sbírky (*Kontinenty, Španělsko*) sáhl básník k nejaktuálnější sociální problematice, aby z ní vyláhal řadu dramatických příběhů ze soudobého zápasu o osud světa, zápasu probíhajícího v nejrůznějších končinách země. Na rozdíl od básní první části sbírky, které jsou vlastně básnickým rozvedením abstraktních filozofických pojmů, mají tyto verše epické jádro (často založené například na novinové zprávě), což už samo vymezuje jejich zvláštní postavení v dobovém kontextu. V každé básni běží o totéž: o osud prostého člověka, ať je to arabský dělník nebo čínský kuli, marocké děti nebo zulské dívky, nezaměstnaný český sklář či chudák ze Zakarpatska, americký černoš, německý emigrant nebo konečně španělský demokrat, bojující proti fašismu. Výrazná společenská angažovanost a naléhavost řadí tyto verše k nové vlně sociální a politické lyriky třicátých let, navazující (hlavně tvorbou mladší básnické generace) na někdejší proletářskou poezii. Na závěr *Sonáty horizontálního života* zařadil Neumann básnickou polemiku s Františkem Halasem (*Staré ženy*), nazvanou *Staří dělníci* (1936). Využívá Halasovy litanické formy a přibližuje se jeho obraznosti i jazykovému stylu, naplnil je jiným obsahem a vytvořil programový protipól Halasově básni. Tragickou skutečnost své doby tu symbolizuje hořkým údělem zestárlého dělníka, vysátého dřinou, za niž se mu nikdy nedostalo spravedlivé odměny, ačkoliv jeho ruce vytvořily všechno lidské bohatství a jeho bedra nesou všechnu tíhu světa. Právě v tom však představují staří dělníci i nezdočnou kontinuitu života, nesmrtelnost lidského rodu, vtělenou v tvořivé lidské úsilí a v odvěkou touhu po spravedlnosti.

Na samém prahu okupace dokončuje Neumann básnickou knihu *Bezedný rok* (připravena k vydání 1939, vyšla až 1945). Její první část (*Karpatské melodie*), vlastně torzo zamýšlené sbírky, vznikala ještě na podkladě básnickových zážitků z nejvýchodnějšího cípu republiky, který stále poutal básníkovu pozornost „tragickým dvojzpěvem strašlivé krásy a strašlivější bídy“. Tímto dvojzpěvem zní i Neumannovy verše: chtějí zachytit „prozřetelnou řeč“ nespoutané přírody o nezkrotné síle a slávě života, o jeho ustavičné obnově a zmnožování, i těžký zápas člověka o život s tvrdou přírodou a ještě tvrdším člověkem. Tato dramatická polarita zachycuje základní problematiku dobové reality i básníkovu vztahu k ní. Vlastní jádro sbírky (*Bezedný rok*) je kronikou myšlenkových, citových a morálních zápasů těžké doby, osudného posledního roku republiky. Neumannův *Bezedný rok* se osobitě zařazuje do dobové poezie v období kolem Mnichova, kdy dochází k nebyvalé aktivizaci českého básnictví a znásobení jeho společenského dosahu, kdy je pozornost básníků obrácena k naléhavým otázkám dne, k obraně ohrožené země (připomeňme v této souvislosti básnický výbor *Československý podzim*, který sestavil Neumann spolu s F. Jungmannem pro Lidovou knihovnu a který podává výrazný obraz poezie této pohnuté doby). U Neumanna zřetelně převažuje dvojí akcent: akcent morální (Mnichov je mu především zkouškou národního charakteru) a zdůrazněný zřetel k lidu. V souhlase s tím sílí znovu apostrofičnost jeho poezie (*Jen páteř, Každý se bojí o svou kůži, Nezrazuj, Zpěv páteční* aj.), spojená však



tentokrát s úsporností a sevřeností a vědomě se blížíci lidové poezii, ať už baladičností (*Kanora, Balada*) nebo písňovostí i stupňovanou prostotou výrazu. (Všechny tyto verše vyšly časopisecky v letech 1937–1939; stejně tak publikoval Neumann pod pseudonymem Jan Bedrna na začátku okupace řadu básní, zařazených později do sbírky *Zamořená léta*, jejichž symbolika, skrytá v přírodních motivech a zřetelná českému čtenáři, ušla cenzuře.)

15. březen zastihl Neumanna v Poděbradech; avšak ještě téhož dne musel básník Poděbrady opustit a hledat ilegální útočiště, nejprve v Praze, pak ve Vyžlovce u Jevan, v Heřmanově Městci a konečně v blízkém Vápenném Podole v Železných horách, kde zůstal až do konce okupace, chráněn poměrnou odlehlostí místa i pomocí přátel. Teprve po osvobození se vrátil do Prahy, kde strávil poslední léta života.

V letech nucené nečinnosti v pohorské vesnici, odkázán jen na pokoj venkovského hotelu a na nekonečné toulky přírodou, píše básník svou poslední knihu *Zamořená léta* (1946). Strastiplná doba protektorátního provizoria nepodlomila jeho životní jistotu a víru, zralou vyrovnanost a vnitřní harmonii, k níž došel v předchozích sbírkách. „Vyhnanec“ domova, srůstá znovu s dosud neznámým „chudým a přespanilým“ koutem rodné země, hledá a nachází znovu v jeho přírodě podobenství nesmrtelnosti života, hojícího i nejhlubší rány, a dívá se přes temnou a hrůznou současnost k budoucnosti, „k novému světu pohody“. Vnitřní i objektivní logika básnického vývoje, jež od pyšného gesta Písne nenárodní (Apostrofy), kdy by býval „rád... přetrhal vše, čím... k hroudě přírost“, vedla Neumanna k Českým zpěvům a ke Knize lesů, vod a strání, táž logika vedla jej později od Elegie (Rudé zpěvy) nad nenáviděnou „nevěstkou západní buržoazie“ k hluboké a vroucí lásce k zemi, dnes zrazené a potupené, jež se zítra stane „pravou domovinou“ svého lidu.

V posledních letech své tvorby se Neumann častěji a jednoznačněji než kdy předtím obrací k tradici, kterou mu v prvé řadě reprezentuje postava Nerudova (*Setkání s Janem Nerudou*), ale nejenom ona; nejedna trvalá souvislost ukazuje od počátku například k Vrchlickému a k celému básnickému odkazu z konce století, z něhož Neumannova tvorba vyšla. Nejde tu jen o prostý návrat; vždyť mezi počátkem a koncem Neumannovy tvorby leží celá epocha umělecká i společenská, integrovaná do jeho díla, myšlenkové a umělecké průboje vlastního tvůrčího vývoje, který nepředstavuje uzavírající se kruh, ale proces, v němž každé období znamená nový pokus o umělecké postižení skutečnosti. *Zamořená léta* zakončují u Neumanna tento proces využitím klasického odkazu.

Po svém návratu do Prahy roku 1945 se ujímá Neumann redakce *Tvorby* a snaží se aktualizovat myšlenku lidové kultury v kulturní politice poválečného Československa. V listopadu 1945 je jmenován národním umělcem. Verše z posledních dvou let Neumannova života byly přiřazeny k poválečnému vydání *Rudých zpěvů*, s nimiž je spojuje jejich agitační charakter. V červnu 1947 Neumann po těžké nemoci umírá.

Spisy: Spisy 1920–1946 u Františka Borového (16 sv.); Sebrané spisy 1948–1956 ve Svobodě, pak v Československém spisovateli (23 sv., předmluvy A. M. Piša, Lumír Čivrný, Vlastimil Borek, Jiří Taufer, Ladislav Štoll, Lída Špačková, Marie Pujmanová, Květa Mejdičková, Václav Lacina); Spisy (kritické vydání) od roku 1962 v SNKLHU, pak v Odeonu (dosud 12 svazků, doslovy Zdeněk Pešat, Zina Trochová, Stanislava Mazáčková, Jiří Opelík, Jiří Taufer, Štěpán Vlašín, Milada Chlábková, Jaromír Lang, Hana Kučerová). — Výbory ze statí: O umění (1958, usp. a doslov Jiří Brabec); Rozumění umění (1976, usp. Milada Chlábková, prův. text Jiří Brabec a Eva Strohsová, pod jm. Milada Chlábková); Konfese a konfrontace (2 sv., 1988, usp. Jiří Holý a Milada Chlábková, doslov Milada Chlábková).

Korespondence: Viktor Dyk — St. K. Neumann — bratři Čapkové (1962, usp. Milan Blahynka, Stanislava Jarošová, František Všeticka, doslov Eva Strohsová); Jaromír Dvořák: Výbor z listů S. K. Neumanna B. Václavkovi (sborník Václavkova Olomouc 1962, 1964); Václav Štěpán: Stanislav Kostka Neumann a nakladatel František Borový (sb. Literární archiv 2, 1967); Jarmila Mourková: Neumannova korespondence v Literárním archivu PNP (Česká literatura 1975); Jiří Hek: Z listů Stanislava K. Neumanna (Česká literatura 1975).

Vzpomínky a dokumenty: sborník *Dík bojovníku* (1945, red. Lumír Čivrný); Lída Špačková: Takový byl (1948, dopl. vyd. 1957), in *Zpěvy hněvu a lásky* (1962); S. K. Neumann v obrazech (1952, usp. Oldřich Audy); Stanislav Kostka



Neumann ve fotografii (1955, usp. Josef Kalaš, předmluva Jiří Taufer); Zdeněk Kalista: Stanislav Kostka Neumann (Tváře ve stínu, 1969).

Soupis díla: Soupis díla St. K. Neumanna (Bibliografický katalog ČSR 1959, zvl. sešit 5, red. Milada Chlíbcová, Eva Strohsová, Emanuel Macek, předmluva Eva Strohsová). — Soupis prací o autorovi: Literatura o životě a díle Stanislava K. Neumanna z let 1918–1928 (Česká literatura 1975, usp. Milada Chlíbcová a Stanislava Mazáčová); Soupis prací o S. K. Neumannovi 1893–1917 (1984, usp. Stanislava Mazáčová). — Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 506, Stanislav Kostka Neumann (1963, Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner).

Knížní monografie: Bohumil Polan: Se Stanislavem Kostkou Neumannem (1919); Bedřich Václavek: St. K. Neumann 1875–1935 (1935, též ve výboru Literární studie a podobizny, 1962); Eva Strohsová: Cesta St. K. Neumanna ke komunistické straně (1954), Zrození moderny (1963, o Nových zpěvech a Almanachu na rok 1914); Jiří Taufer: St. K. Neumann (1956, 2. vyd. 1975); Jaromír Lang: St. K. Neumann (1957), Neumannův Červen (1957); S. A. Šerlaimová: Stanislav Kostka Neumann (Moskva 1959); František Kautman: St. K. Neumann, Člověk a dílo, 1875–1917 (1966); Miroslav Macháček: Stanislav K. Neumann (1985).

Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: Miroslav Rutte: Stanislav K. Neumann (Nový svět, 1919); František Götz: St. K. Neumannova poezie civilizační (Anarchie v nejmladší české poezii, 1922); Josef Hora: S. K. Neumann (doslov k výboru Básně, 1928); Jiří Haller: Básnická řeč St. K. Neumanna (Naše řeč 1931); A. M. Píša in Proletářská poezie (1936); Bedřich Václavek: Cesta ke skutečnosti (Tvorbou k realitě, 1937); F. X. Šalda: Básnická obroda St. K. Neumanna (Kritické glosy k nové poezii české, 1939); Václav Pekárek in Wolker-Neumann-Hora (1949); Ladislav Štoll in Třicet let bojů za českou socialistickou poezii (1950, rozš. Básník a naděje, 1975); F. X. Šalda in Kritické projevy 3 (1950, o Apostrofách hrdých a vášnivých), Kritické projevy 4 (1951, o Satanově slávě mezi námi); Felix Vodička: Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství (Slovo a slovesnost 1951–1952, o proletářské poezii); Jiří Brabec: Neumannův zápas za socialistickou poezii v letech utváření protifašistické lidové fronty 1933–1937 (Česká literatura 1955); Miroslav Červenka: Neumannova milostná trilogie (Česká literatura 1955), Myšlenka a život, K básnické metodě Neumannovy filozoficko-etické poezie ve třicátých letech (Nový život 1955); Eva Strohsová: St. K. Neumann a teorie proletářské literatury na počátku dvacátých let (Česká literatura 1955); Miroslav Drozda in Boj KSR(b) o sovětskou literaturu a jeho ohlas u nás (1955); Jan Jiša in Česká poezie dvacátých let a básníci sovětského Ruska (1956); Květoslav Chvatík in Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky (1962); Miroslav Červenka in Český volný verš devadesátých let (1963), Od symbolismu ke Knize lesů (Symboly, písně a mýty, 1963); Bohumil Jirásek: Reflexivní prvky v milostné lyrice St. K. Neumanna (Sborník pedagogické fakulty v Plzni, 1967); František Kautman: K hodnocení úlohy Neumannova Června (Česká literatura 1967), St. K. Neumann v letech 1922–1926 (Česká literatura 1968); František Buriánek in Generace buřičů (1968); Jiří Svoboda: St. K. Neumann a básníci Devětsilu (Sborník prací pedagogické fakulty v Ostravě, 1973); Ladislav Štoll in Socialismus a osobnosti (1974); Vladimír Dostál in V tomto znamení (1975); Štěpán Vlašín: Poezie mládí a vzdoru (Česká literatura 1975), Od civilizační poezie k poezii proletářské (Česká literatura 1975); Dušan Jerábek: Ke spolupráci St. K. Neumanna s moravskými časopisy v letech 1906–1910 (Česká literatura 1976); Milan Blahynka: Básnický učitel generací (Pozemská poezie, 1977, o posledních dvou letech života a díla); Jiří Taufer in Portréty a siluety (1980); Milan Blahynka: St. K. Neumann — kritik 1918–1939 (sborník Spoluvytvářet pravdu zítřka, 1982).



---

# KAREL TOMAN

Dílo Karla Tomana opírá svou působnost o bezprostřední prožívání individuálního a později i kolektivního osudu, vyrůstá z odevzdanosti životu, nepostižitelnému jakoukoli formulí. K tomu patřilo přesvědčení, že život není chaotickou směsí jednotlivostí, ale má v sobě řád, který je skutečnosti vlastní a nemusí do ní být vkládán zvenčí. V tom překonával Toman nejen dekadenci, nýbrž i impresionistické a vitalistické tendence své vlastní generace. Tento řád není pro Tomana ustrnulý, proměňuje se a vyvíjí. Na takovém stanovisku stál Toman v době, kdy proměny skutečnosti směřovaly k negaci jejího dosavadního uspořádání. Pochopení dynamiky skutečnosti znamená pro něho i rozchod se vši oficialitou. Tomanova nedůvěra k ideologiím působila v době předválečné osvobodivě a také později, po období spontánního příklonu k národním nadějím na prahu nového státu, napomáhala obnově jeho plebejského nonkonformismu. V celém svém díle je Toman básníkem spontánní revolty, jejího energického rozmachu i tragické nespokojenosti s tím, co kladného může sama okamžitě do života přinést.

Toman byl básníkem zkratkovitého slohu: bezprostřední prožitek stylizovaný tímto způsobem soustřeďuje v sobě rozpornou složitost života. Přitom i v melodických, písňově komponovaných verších má každé jednotlivé slovo značnou významovou samostatnost, stojí s okolními ve vztahu významového napětí. Tak Tomanovo dílo spojuje emocionalitu a přístupnost s významovým bohatstvím a dynamikou moderní lyriky.

## POHÁDKY KRVE

Karel Toman (vlastním jménem Antonín Bernášek) se narodil v rolnické rodině 25. února 1877 v Kokovicích u Slaného. Na studia přišel do Slaného, ale už od tercií ho rodiče dali do příbramského arcibiskupského konviktu. Tvrdá internátní disciplína posílila vzpomínku na svobodný a družný život vesnického dítěte. Ve školních lavicích se spřátelil s Hanušem Jelínkem; ten tehdy redigoval studentský časopis Zoru a v něm uveřejnil první Tomanovy veršované pokusy. Jako septimán publikuje poprvé Toman — spolu se svým přítelem — verše v Roháčkově Nivě. Na podzim 1896 přichází mladý básník do Prahy na práva.

Než začaly vznikat Pohádky krve, přimyká se Toman v mnohém k poetice Březinových Tajemných dalek a básnické tvorby jim blízké. Jsou to obrazy přírodních nálad, stylizované těžkými metaforami a slavnostním rytmem alexandrinu v podobenství a symboly tesklivého prožitku duše, která se cítí zraněna všedností každodenního života. Symbolistický patos je však konfrontován s tóny věcnými a skeptickými. Vedle rozlehlých metafor se u Tomana ukazuje — kompozičně s nimi nesjednocený — prvek verlainovské hudebnosti. Oba tyto protiklady, jakkoli jsou jejich složky nepůvodní, ukazují už k vlastním a originálně řešeným problémům další Tomanovy tvorby.

*Pohádky krve*, Tomanova knižní prvotina, vznikaly od roku 1896 do roku 1898, kdy vyšly vlastním nákladem autorovým. Tomanova samostatnost se tu rýsuje teprve v zárodcích. Z těchto důvodů nezařadil básník svou prvotinu do definitivního vydání díla. Nelze však pomíjet skutečnost, že mnohých dobově kon-



venčních prvků užil Toman s polemickým zaměřením, a to i tehdy, když vyjadřují opouštěnou polohu vlastního prožívání básníka.

Základní konflikt knížky *Pohádky krve* je poměrně prostý a neustále se vrací. Je to protiklad svobodného, intenzivního života smyslů a chorobné, moralistní nebo literátské „duchovosti“. Toman odsuzuje neživotnost, umělou složitost a přejemnělost a při každé příležitosti se výslovně obrací proti dekadenci. Jeho kritika tedy nepostihuje jen tradiční hodnoty, ale i mnohé stránky ideového a literárního obsahu devadesátých let. Toman se zaměřuje především k vnitřním problémům a rozporům člověka vymaňujícího se z pout měšťanské společnosti a její morálky.

Proti slabostem moderního člověka staví Toman „surový výkřik krve“ — výbuch vášně, která odhodila zábrany a rozvrací neživotné konstrukce a dotud sankcionované normy chování. Jeho odpor k slabosti se někdy projevuje provokativní brutalitou. V okamžicích poznání, že smyslové vyžití nebylo realizací všech lidských možností, se vracejí dekadentní nálady zhnusení. Jestliže novoidealistické myšlení z konce století v protikladu duchovního a smyslového se jednostranně postavilo na pozice ducha, pak Toman, pokud se stejnou jednostranností volí druhý pól, je ještě dekadenci poplatný; překonává ji tam, kde sám uvedený rozpor dovede vidět méně metafyzicky.

Předpoklad k tomu je dán především ve společenské radikální orientaci Tomanovy „vzpoury smyslů“. Všechny svazky s oficiální společností se přetínají; svobodný milostný vztah je provázen vzdorem proti „vzteku světa“. Třebaže životní ideál v *Pohádkách krve* je ještě úzký a není tu vědomého úsilí o jeho sociální prohloubení, nemá nic společného s biologickou omezeností vitalismu: je spjat s neustálým zápasem o lidskou sílu a básník odkazuje i k jeho nadosobnímu významu. Vědomí nadosobních hodnot vnáší do básně především některé monumentalizující prostředky stylistické. Vedle toho vystupuje v několika básních nový prožitek, který přerůstá protispoločenskost této primitivní revolty; je to soucit, či spíše spolucítění stejně ohrožených a vzpírajících se lidí. Jeho prostřednictvím se ideál svobodného vyžití postupně obohacuje o sociální hodnoty a hlediska, jinde odmítaná s takovou rozhodností. Kladné hodnoty, jež vedou k hrdému přijetí osudu vydědělence, nepocházejí přitom z vládnoucích ideologií, nýbrž z jejich negace. Je to plebejská sebejistota a energie vynaložená při úsilí prokřestit cesty svobodnému životu (báseň *Pohádka mladí*).

Neukončený zápas o samostatnost výrazu došel nejdále v *Písni* (Divoký mák si natrhám). V básni, která z milostného konfliktu — tak tomu bude u Tomana i nadále — činí srážku životních koncepcí, dospěl hlavní rozpor sbírky do prosté a jednoznačné polohy; proto také mohl být formulován v podobě písně, mladému Tomanovi velice blízké. Písňovost nezáleží jen v pravidelnosti rytmu a sloky, ale i v kompozici významu, která je založena na prostých konfrontacích metafor, barev a životních poloh, kladených souměrně a paralelně vedle sebe. (Styl rané Tomanovy tvorby bude popsán u další sbírky, v níž teprve došlo k samostatné krystalizaci.)

Jakou pozici zaujala Tomanova prvotina v básnickém vývoji těsně před koncem století? Od prvních sbírek St. K. Neumanna a dokonce i O. Březiny uplynulo jen málo let, ale byla to léta velmi prudkého vývoje; mezi Tomana a symbolismus postavila generační předěl. Toman, právě tak jako Šrámek nebo Gellner, nezná onu důvěru v novou ideologii, ve vznik záchranné filozoficko-sociální koncepce, kterou snad — podle víry devadesátých let — vytvoří nějaká silná geniální osobnost. Skepse postihuje nejen tradiční demokratismus, ale i mnohé složky programu první moderní generace. V době Tomanova příchodu do literatury se moderna rozpadla, na společně vybojované kulturně politické základně dochází ke stále novému třídění. Mladí se mohou opřít o výsledky velkých bojů z první půle desetiletí, necítí však závazný vztah k počínům a stanoviskům svých předchůdců, jejichž patetická, filozofii a reflexí prostoupená tvorba neodpovídá prostším a kritičtějším názorům a životnímu způsobu generace navštěvující šantány a brzy i anarchistické schůze.

Hlavní místo mezi mladými začíná získávat — *via facti*, bez manifestů — pojetí poezie jako výrazu osobního života autora, jako upřímného odrazu jeho vlastních citových stavů a prožitků. V daném



okamžiku to má pro vývoj literatury kladný význam; „neliterární“ a neideologická inspirace obohacuje poezii o novou životní látku, otvírá nové možnosti výstavby významu, nové pojetí dramatických konfrontací. Orientace na subjektivní prožitek neznamená stupňování individualismu, už proto, že subjekt sám klade ve srovnání s předchůdci daleko menší důraz na odlišnost vlastních prožitků od prožitků kteréhokoli současného člověka. Ve výstavbě celé básně i jednotlivého obrazu dochází k zjednodušení; proti patetické výmluvnosti symbolistů a suché věčnosti mluvního verše macharovského se prosazují melodické, písňové prvky. Odtud i orientace na subjektivní citový prožitek.

## TORZO ŽIVOTA

Až do roku 1903 bydlel Toman většinou v Praze a vedl bohémský život. Jeho právnícká studia pokračovala pomalu a zůstala nedokončena. Střídal byty a povolání. Dochází k rozchodu s rodinou — „Mezi nás postavil život sen dalek a ženu“, říká své matce v básni *Ztracený syn*. Ve verších se objevují nejasné náznaky milostné tragédie. Cesta nezávislosti byla těžká a bolestná.

V literárním životě se Toman nevyhýbal neprogramovým seskupením mladé generace — tak se účastnil založení Kruhu spisovatelů (1902) i Volného literárního sdružení *Syrinx* —, ale jeho vlastní literární skupinou je v době Torza života anarchistický kruh kolem Neumannova Nového kultu. Toman se pravidelně účastnil života slavné olšanské vily.

Nemáme dokladů aktivnějšího zájmu Karla Tomana o anarchistické teorie. Zásadní význam pro jeho tvorbu však měla — vedle všeobecného zdůvodnění vlastního způsobu myšlení, které v anarchismu našel — nová sociální zkušenost, s níž se prostřednictvím anarchismu setkal. Toman několikrát navštívil český sever a žil tam mezi horníky a anarchistickými organizátory. Jedna z prvních Tomanových básní ovlivněných sociální revolučností anarchismu má název *Proletářskému dítěti*. Toman tu pro sebe objevuje — na celý život, ještě ve Stoletém kalendáři je několik podobných básní — jako velikou hodnotu radostné a vzpurné sebevědomí pracujícího člověka.

V těchto letech, pro něho tak těžkých, dozrává Toman rychle umělecky; po celou dobu uveřejňoval verše a v březnu 1902, když mu bylo dvacet pět let, vychází nákladem *Moderní revue* sbírka *Torzo života*, která se bez dalších změn stala součástí jeho trvalého odkazu české literatuře.

Představa „života“ hraje ústřední úlohu v celé sbírce. Je podstatně širší, než byla v *Pohádkách krve*, vystupují stále nové životní funkce. Obrazy jako „koruna žití“, „živá nitka v té tkáni“, zejména pak stále se vracející výčty, které obecný pojem rozvádějí („kmit věčnosti ..., sen, příčina, účel a tajemství bytí“, „A rytmy zápasů lidských, závratné, vysoké tóny bolestí, vzteku a pomsty...“), — to vše ukazuje, že Toman při slově „život“ má na mysli bohatství vztahů, jednotu mnohostranných a protikladných prožitků. Obejde se přitom bez reflexí a vypjatých autostylizací; je to „tento můj osobní život“, který má být uskutečněn ve své plnosti. Nejde o teoretický vztah ke skutečnosti, ale o konkrétní životní praxi. Osvobození osobnosti, započaté tak rozhodně v individualistické tvorbě devadesátých let, pokračuje až k popření individualistického východiska: člověk přijímá všechny důsledky nonkonformismu, i společenskou deklasovanost a vyděděnecství, reaguje na ně vzdorem a aktivním odporem a to ho přibližuje kolektivní revoltě.

Toman s naprostou otevřeností vyjádřil bolesti a krize člověka, který zápasí o své osvobození. Sám život je viděn ve dvojím ostrém lomu, bolesti a rozkoše. Právě to dodává této poezii intenzitu a mnohorozměrnost. Toman zároveň není prost pocitu morální vázanosti, který je přímo spjat s ideálem celistvého života: tento ideál znamená totiž i výzvu k vnitřní jednotě osobnosti.

Osobní charakter Tomanovy rané lyriky neznamená ulpění na jediném okamžiku. Intimní konflikt je uměleckými prostředky odhalován ve svém celkovém smyslu jako výraz stanoviska k základním problémům



soukromého i společenského života. Proto také zbavuje Toman svou lyriku všeho náhodného; používá k tomu metody, která podává výsledky procesů už ukončených a jen svým definitivním zhodnocením otevřených ke své transcendenci. Proto je v jeho lyrice tolik „epitafů“, jak to pojmenoval F. X. Šalda.

Milostné verše mají tragický ráz — do toho je nutno ovšem zahrnout i katarzi. Lyrický subjekt se vyprošťuje z fascinujícího vyčítavého pohledu mrtvé a hledá cestu k nové naději a životní důvěře. Taková je polarita této poezie. Proti puklé iluzi nestojí jen odporná skutečnost, ale zcela prostá a reálná životní hodnota (*Smutný večer*). Toman sice zahrnul mezi první básně své sbírky *Podzim*, to jest konfrontaci erotické touhy s výsměšným poznáním, že cesty jsou uzavřeny; přímo do centra zájmu postavil všechny potíže bránící přitakat životu; mohl však také v ústřední básni *Advent* po tom všem opakovat vyznání životní důvěry — podobnými slovy jako v zahajovací básni sbírky, ale v konkrétnějším, citově výraznějším akordu, bohatším o vědomí obnovených, a tedy ověřených životních sil:

korunu zlatou sníval chladný vlas.  
Šel život ... šlapal sny a revolty.  
A hle, koruna žití hoří krví  
a mrtvou naděj k slávě volá zas.  
Živote, díky, milence můj prvý.  
- Důvěrným steskem trysknul její smích.  
A moje srdce též se rozšumělo  
jak bílé břízy stršásající sněh.

To jsou zcela nové rysy v té linii české poezie, která stála v odporu proti soudobé skutečnosti a intenzivně prožívala její protikladnost ideálu; nesmiřitelný postoj, v Tomanově erotice vědomí nezávislosti na tradiční morálce, se začíná opírat o pozitivní rysy ve skutečnosti znovu dostupné subjektu a subjektem znovu zvládané. Bolest, ať způsobená vlastní slabostí, ať tlakem tíživých sociálních podmínek, má zůstat utajeným ostnem, který stupňuje nesmiřitelnost a odboj; nic ze starého světa nesmí zmírňovat neklid a úzkosti lidí, kteří se rozhodli pro svobodu a všechny její důsledky, i ty nejkrutější (*Rty zhaslé měla ...*). Zde má Toman nejbliže k anarchistické morálce revoltující hrstky, která nemůže existovat, aniž úzkostlivě střeží svou čistotu. Vyděděnecství se přijímá jako tvrdý, ale jedině možný úděl.

Emancipace člověka soudobé společnosti je pro Tomana spjata s konfliktními a bolestnými prožitky. Z celé anarchistické skupiny byl právě on nejtěsněji vklíněn do tradičního světa, který mu často splyval se šťastnou dobou vesnického dětství. Prožívá s hlubokým steskem vztah ke ztracenému domovu a rodině; nevykořenitelná láska k nim se jaksi nedá sjednotit s revoltou. Jak už to zpravidla bývá, v krajíně nesjednoceného rozporu zaznívá elegie, stesk po primérním, pozitivním pólu protikladu, a lyrické naladění subjektu dostupuje vrcholu. V Torzu života je málo tak sugestivních básní, jako je *Podzim* (*Večery kouzelné...*) a *Ztracený syn*; obě naznačují vnitřní rozlom, neusmířenou disharmonii, která se neshoduje s básníkovou touhou po jednotě života. Revoluční postoj má pro Tomana bolestné známky neplodnosti. Sebezapíravé rozhodnutí pro „sílu bez vzpomínek, žalu a stenu“ bylo učiněno s vypětím vůle a musí potlačovat některé bytostné vztahy Tomanovy osobnosti.

V následujícím *Kousku léta* je už zapojení do světa neklidu a revolty vyjádřeno naprosto jednoznačně a předchodí elegie je takřka polemicky vyvrácena. Vítězí zaujetí složitostí moderních společenských vztahů, vzrušeným hledáním cest pro další sociální vývoj, který se nemůže zrodit než z bolesti, bídy a aktivity. Formulace o „živé nitce v té tkáni, tak prudce citlivé“ má kolektivistický obsah. Svým „addio, mecenáši“ dal Toman klasický výraz okamžiku, kdy se svobodou fascinovaný básník rozchází se světem měšťanstva, s pohrdáním se zřiká všech reprezentativních a sjednocujících funkcí v národním celku a za cenu osobního rizika a společenské deklasovanosti se orientuje na nejasné přísliby ukryté v kvasu doby.



Snad každý, kdo dosud o Tomanovi psal, zdůrazňoval koncentrovanost a hutnost jeho lyriky. Tato základní vlastnost Tomanova slohu souvisela s úsilím vystihnout bohatství a vnitřní rozpornou jednotu života v rámci subjektivního prožitku. Protikladné stránky i protikladná hodnocení skutečnosti mají být vyjádřeny rázem a autenticky, v onom propletení, v jakém existují ve skutečnosti samé. Přitom neběží Tomanovi jen o výstižnost, ale o uvedení jediného prožitku v úloze reprezentanta složitějšího přístupu ke skutečnosti jako celku — a to bez rozsáhlých, reflexivně zaměřených básnických kompozic. To vše je nesené významovou výstavbou krátké básně. Toman konstituuje vnitřně rozporná, často paradoxní nebo katachretická slovní spojení a krátké výčty, v nichž významy jednotlivých členů ostře narážejí na sebe a vytvářejí neobvyklé, přitom však kupodivu přesné a jednoznačné významové slitiny. Například: důvěrný stesk; prudká hlava; vášnivě vlasy; smyslné, horké, věrné rty; dumavá práce zelenavých kol si zpívá šerem; lásku i vztek i prokletí.

Jak ukázal Jan Mukařovský, odráží se významová samostatnost slova i ve zvukové linii Tomanova verše. Také každý slovní přízvuk si ponechává plnou samostatnost, takže všechny ikty jsou stejně důrazné a navzájem rovnoprávné. V tomto smyslu je Tomanův verš popřením intonačně splývavého lumírovského jambu, tak jako svou důslednou pravidelností reaguje proti volnému verši symbolistů; naproti tomu se přibližuje ostře rozčleněnému verši Jana Nerudy.

Jestliže jsme dosud stavěli Tomanův sloh do kontrastu se symbolistickým, je tady na místě poznamenat, že existuje i pozitivní navázání: ve shora uvedených slovních spojeních se soustřeďují do dvou tří slov rozlehlé metaforické kontexty symbolistů, včetně významových zvratů, jež jsou charakteristickým postupem kontextové výstavby v poezii devadesátých let.

S jistou dávkou zjednodušení lze říci, že v těchto disonantních způsobech spojování slov nalezla uskutečnění celá rozháranost, napětí a neklid Tomanova postoje. Skutečnost takto pojmenovaná se pojímá jako složitá, rozporná, zároveň zlá i sladká.

Také Tomanova motivická výstavba je zaměřena k úspornosti. Lyrické scény se obvykle odehrávají ve velmi živě zachycené přírodní nebo městské scenerii; tyto obrazy pak nemají k vlastnímu citovému obsahu vztah prostého paralelismu nebo kontrastu, ani nejsou hostejnou kulisou; vytvářejí k němu samostatný významový kontrapunkt.

Charakteristika Tomanova slohu by byla jednostranná, kdybychom pominuli náznaky příklonu k písni. Jeho příznakem je především velmi pravidelná slokovost, využití refrénu a anafory, dále pak typicky písňové uspořádání vět a jejich částí, pravidelné rozložení intonací. Obnovení písňového typu v ústředních lyrických druzích spoluvyjadřuje návrat Tomana a jeho druhů k bezprostřednímu intimnímu prožitku jako hlavnímu zdroji inspirace. Jak jsme už pověděli, má to vývojově pozitivní smysl — připomeňme přesnou formulaci Josefa Hory, podle níž Tomana „melodie vede ke skutečnosti“. Význam písně u raného Tomana záleží však i v tom, že je výrazem životního okouzlení a protívahou disonantních rysů básníkovy vyjadřování; vytváří nad nimi vratkou harmonii. Kouzlo Torza života je v tom, že oba tyto póly se v něm prolínají a žádný nepřevládá. — Většina zde uvedených stylistických rysů se týká celého Tomanova díla nebo aspoň jeho první poloviny. U následujících sbírek už budeme s právě ukončenou obšírnou charakteristikou počítat.

## MELANCHOLICKÁ POUŤ

Následující roky jsou pro Tomana obdobím vyostřeného rozporu: v životě, v názorech i v básnickém díle. Biograficky jsou to léta putovní. Toman znovu pobýval u severočeských anarchistických havířů v Lomu, několik měsíců bydlel ve Vídni a od října 1904 do srpna 1905 podnikl svou první velkou cestu, jež ho postupně přivedla do Berlína, Holandska, Londýna, Paříže.



Po celou tuto dobu Tomanu obětavě podporoval jeho přítel Emanuel Hauner (1875–1943), pojišťovací úředník a spisovatel věnující se okultním a spiritistickým naukám. Dopisy Haunerovi jsou důležitým pramenem pro sledování Tomanových vnitřních i vnějších osudů v průběhu cesty.

Cesta probíhala za nejtěžších materiálních podmínek a přinesla veliké a konkrétní poznání. Právě tak sehrála svou roli v rozvoji Tomanova díla. Vysoká představa bohatého života, na němž se člověk účastní svým osobním prožitkem, se nemohla žít na zkušenostech poloúřednické existence a rakouské bohémy. Důsledná nesmiřitelnost a vyděděnecství musely být prožity na vlastní kůži, neboť právě bezprostřednost zážitku byla jedním z podstatných rysů Tomanovy umělecké orientace. Toman šel po Evropě především za velkou sociální zkušeností. Spatřil proletariát metropolí a stal se načas příslušníkem jeho nejméně usedlé a nejhybnější vrstvy. Poznal situaci osamělého člověka uprostřed bezohledného velkoměsta a také praktickou solidaritu těch, kdo pracují a bouří se. Viděl rozmach kolektivního vzdoru, jeho energii i jeho neorganizovanost. Toman přicházel do styku s anarchistickými činiteli, s politickými emigranty a vždy se zajímal více o lidi než o teze a programy. Jeho reportážní korespondence do českých anarchistických časopisů je nabitá fakty a latentně i otevřeně kritická: kritičnost záleží ve srovnání teoretických nároků a původních záměrů se skutečným praktickým dosahem anarchistických kolonií, časopisů atd. Co nejvíc Tomanovi imponuje, je nesmiřitelná pýcha chudiny.

Obdobně bylo ostatně i jeho stanovisko k záležitostem rozdrobeného anarchistického hnutí v Čechách. Toman byl příslušníkem Káchovy skupiny, kde se soustředili všichni souběžci literáti, z hlediska profesionálních agitátorů neukázněni a kritičtí i nad anarchistickou normu. V této době narůstaly rozpory, které v následujícím období dozrají k otevření (i když různým tempem postupující) roztržce mezi všemi spisovateli a hnutím, diskreditovaným i aférami vedoucích činitelů.

Na počátku cesty napsal Toman Haunerovi: „Chci se stát jiným člověkem, než jsem byl. Překlenout propast mezi snem a životem, vyrovnat, zharmonizovat ...“ Je třeba říci, že nic takového se nestalo a *Melancholická pouť*, napsaná v této době, to ukazuje naprosto zřetelně. V korespondenci se také nejednou objevuje motiv „jasné hlavy a pevného srdce“, „jsem tvrdší a pevnější, než jsem býval“ — výraz krutě důsledného vyhranění. „Vztek, cynismus a bída, lidská bída se zahnízdila v srdci mém...“ Z této utuhlé půdy vyrostla třetí Tomanova sbírka. *Melancholická pouť* vyšla v únoru nebo březnu 1906 v Boučkově edici *Obzorů*.

Výklad sbírky začneme básní *Píseň cizí bolesti*, která je dalším plodem Tomanova bezprostředního vztahu k nejchudším průmyslovým proletářům. Báseň se liší od obdobných dosavadních témat u Tomanu: není tu optimistické výzvy, závěrem je neusmířená disonance — bolestná a bezradná, ale tím věrnější pravdě. Představa vítězného života se tu nemůže objevit, protože v konfrontaci s touto skutečností by musela působit jako falešná ideologie. Zároveň se stává složitějším i prožitek vzdoru:

Invektiv sykot hlavou letí  
a mstivých veršů vzteklý vír,  
jenž sílu nevdechne v té sněti  
a tvojí duši nedá mír.

Odpor se tedy mísí s lítostivým vědomím, že je vlastně neplodný, neboť z něho neplynou žádné životní síly, žádná bezprostřední pomoc pro „tento“ konkrétní případ. To není záležitost nahodilého pocitu. Tomanova představa životní plnosti a také jeho revolta byly s „tímto konkrétním případem“ spjaty a básník v nich hledal perspektivu pro okamžitou životní praxi. Dostupné ideové systémy a konec konců i realita sama odkazovaly však každou naději na realizaci ideálů společenské spravedlnosti až k daleké budoucnosti a pro tuto chvíli dávaly člověku jen nonkonformismus, zápor, „invektiv sykot“.

Od výkladu jediné básně jsme se dostali až k základnímu rozporu celé sbírky, k vnitřnímu protikladu Tomanovy sociální pozice. Ideál celistvého života je v podstatné části *Melancholické pouti* hluboce narušen. V nesjednoceném protikladu stojí proti sobě básně vybičované nenávisti a verše elegického stesku po



domově. V mnohých případech se dokonce vyděděnctví — podobně jako deset let předtím v Sovových Vybouřených smutcích — stává exilem z prostých lidských radostí, není už tedy výrazem životní plnosti, ale situací hořkou a těžko snesitelnou, stojí proti člověku a jeho sebeuskutečnění. V Melancholické pouti se touha po tomto lidském sebeuskutečnění postupně spíná s opačným pólem, s harmonií a smířením, který už v předchozí sbírce reprezentovala vidina venkovského domova. Tak se nám Toman objevuje jako básník spontánní revolty, jejího kolektivního rozmachu i její tesklivé bezradnosti.

Uvedený rozpor, jenž nikdy neusmířen zůstal v pozadí celého jeho díla, není jen historickým dokumentem předválečné doby. Spjat s bohatstvím velmi konkrétních a odstíněných prožitků, je podstatnou součástí i dnešní působivosti těchto veršů. Byl tu vyjádřen s hlubokou uměleckou pravdivostí, která postihuje některé bytostné rysy každého nonkonformního postoje a otvírá tyto verše obecně lidskému smyslu.

V celé řadě erotických básní Melancholické pouti se revolta dosud kryje s pocitem životního bohatství, je spontánní, osvobodivá a radostná. Zároveň se tu však láska dostává i do nového vztahu, který jsme dosud u Tomanova nepoznali; přechází k pólu, který je protikladem revolty, ke světu smíření, pokorného zapomenutí na boj společenského života. V *Setkání* hovoří žena o víře v prosté a tradiční hodnoty a ten, kdo nemůže ještě tuto důvěru sdílet, se aspoň zřiká své pýchy a prostě se těší z tohoto tišivého doteku.

Nejostřejší kontrast, s jakým následuje po *Setkání* triptych *Cassius*, jen dokumentuje roztržku, která se v Tomanově světě otevřela. Báseň je plodem krajní existenční situace ještě před evropskou cestou, tvrdých let 1902–1903, kdy se zprětrhaly poslední svazky a básník zůstal bez domova a bez prostředků. Motiv osamělosti a nenávisť k lidem tu vystupuje bezvýhradně a drasticky. Mluví z něho i zoufalství člověka toužícího po družnosti a porozumění, které mu zůstaly odepřeny. Autostylizace „polovztekého psa“ je častá v anarchistické poezii (F. Nietzsche nazval anarchismus „vzteklým psem, který pobíhá Evropou“) a objevuje se všude tam, kde revolta dostává podobu surově potlačovaného a do zběsilosti vehnaného vyděděnctví. Rozmanitost životních vztahů je v Cassiovi redukována na jediné vzpurné gesto, revolta se prostupuje s askézí: krajnost, která si vynutí výchylku až do polohy právě opačné. — Na konci první části *Cassia* se objevuje drobný exkurs do poetiky. Naznačuje novou stylistickou tendenci některých básní z Melancholické pouti: je to takřka suché, strohé vyjadřování, které hodně používá abstraktních pojmů, konvenčních označení a krátkých, ostře navzájem oddělených vět. V Melancholické pouti více než kdekoli jinde se Tomanův sloh přiblížil slohu Dykovi, a není divu, že *Cassius* byl v prvním vydání tomuto básníkovi věnován.

Toman s nesmírnou citlivostí reagoval na napjaté, mstivé ovzduší revolty. Také v jeho první velké kolektivní hymně, v *Hadech poledne*, patří revolta lidem, pro které „bůh nestvořil svoje divy“; a jejich láska k slunci je jen láskou k sladkému jedu, který pod horkými paprsky dozrává rychleji. Také tady je život svírán a vztekle syčí úzkou štěrbinou. Toman tu ovšem s daleko větší objektivitou a plněji než v Cassiovi — tentokrát využívá pronikavé transformace biblického symbolu hada — vyjádřil ducha pudové vzpoury a také estetické hodnoty s touto vzpourou spjaté; tyto hodnoty však spíše než z mnohostranného bohatství života pocházejí z jeho bizarního extrému.

V dalším prudkém protikladu se v cyklu z cesty objevují motivy stesku po domově. V odstupu vzpomínky ožívá „pohádka dětství“. Revolta a putování nemohly Tomanovi stačit, důsledný nonkonformismus ho vysiloval; naděje spjaté se světem neklidu nesplnily sen o konkrétní a okamžité plodnosti, která se tak přirozeně připojovala k životu básnickových rolnických bratří a přátel: „Jediné brázdy na tvém černém lánu jsem nevyoral...“ Často citovaný závěr básně Félixu Quintanovi

a choré srdce tvé  
se přivine k své zemi,  
ať Londýn hladem žve  
a zní kletbami všemi



už charakterem svého větného spojení ukazuje, že příklon k domovu nebyl důsledkem integrace protichůdného postoje, ale prostě jeho eliminací. Také tento pól Tomanovy tvorby má svou poetiku. Je obsažena ve známém už principu písně, který u Tomana vždy patřil k poezii bezprostředního okouzlení prostými hodnotami života. Zde se navíc přidává význam písně jako „hlasu lidu“, reprezentantky kolektivní tvořivosti a patriarchální moudrosti.

## SLUNEČNÍ HODINY

Tomanova biografie až do světové války je stále dost složitá a neurovnaná. Pokračovalo těkání od jednoho příležitostného povolání k druhému; krátký čas (1912) byl Toman literárním referentem plzeňského Českého deníku, určitou obživu mu poskytovaly také literární překlady. Pokračovaly cesty do zahraničí; celý rok 1908 a část následujícího roku byl Toman opět ve Francii, společně s přáteli Gellnerem a Hořejším. Potřetí zajel do Paříže počátkem roku 1911. V roce 1909 a snad i 1910 bydlel Toman ve Vídni, kde navázal přátelství s Ivanem Olbrachtem a spolupráci se sociálně demokratickými Dělnickými listy. Na jaře 1911 se Toman intimně sblížil s Annou Vagenknechtovou a od té doby usiloval svůj život vpravit do normálnějších kolejí. Přijal místo kopisty v Zemském archivu a setrval v něm až do roku 1917.

Tomanův názorový vývoj v této době je ve znamení postupného rozchodu s anarchismem. V létě 1907 Toman spolupodepsal oběžník Káchovy skupiny proti anarchistickým předákům Vohryzkovi a Knotkovi; jeho oprávněnost brzy ověřil Vohryzkův proces. Nastává pak až do počátku první světové války takřka nepolitické období v Tomanově životě. Vždy si ovšem Toman uchovával rozhodný odstup od oficiálního světa a sympatie a zájem pro ty, kdo ho kritizují.

Jestliže výsledkem zkušeností z první cesty byl pocit stupňované tvrdosti a pevnosti, píše roku 1909 Toman příteli z Paříže: „Můj fond nestačil, abych spojil dva různorodé světy... Je nutno připnout se k něčemu na světě, k myšlence, k ženě, k zemi.“ Vědomí vnitřního nepřekonaného rozporu u Tomana vyvolává touhu po příklonu k objektivním hodnotám.

Obdobnými cestami šel i vývoj Tomanova díla. Ve *Slunečních hodinách* (1913) otázky postavení nonkonformního jedince ve společnosti ustupují zaujetí pro skutečnost samu. Spor mezi vzpourou a snem o harmonii nezůstává proto ovšem bez vývoje. V tomto období načas převažuje smířlivý pól. Ozve-li se ještě v básni *Hlas noci* volání města a odboje, je tento svět vzápětí (v básni *Paříž*) odmítnut jako něco sice sugestivně přitažlivého a omamujícího, ale zároveň jako marnivý chaos, k němuž se poutník nevrací. Jakmile Toman přestal cítit účast na vzpouře jako požadavek, muselo u něho mimovolně převážít to, co bylo samým základem jeho básnické bytosti — láska k životu v jeho bezprostředních projevech. Přítom však neběží jen o subjektivní záležitost Tomanovu, analogický vývoj u jeho generačních druhů i u St. K. Neumanna ukazuje k hlubším činitelům; vedle dusné evropské atmosféry v letech 1906–1914 a rozkladu anarchistického hnutí se tu prosazoval i jakýsi inherentní rytmus ve vývoji postojů revoltujících osobností. Tomanův nonkonformismus však není proto zapomenut a nenávisť k „zbohatlé chase povýšenců“ ho vede i k překonání iluzivního obrazu domova z Melancholické pouti.

Básnické hodnoty *Slunečních hodin* se opírají o nesmírně živý, barvitý obraz objektivní skutečnosti. Toman klade důraz na předmětné vidění světa, takže soubor tematických prvků a reálných motivů, jakož i lexikální zásoba jeho básní se rozšiřuje a diferencuje. Také subjektivní lyriku (zejména v druhé polovině sbírky) básník stále více chápe jako typizovaný výraz lidského osudu, některých základních konstant lidského života. To vidíme velmi zřetelně, srovnáme-li třeba báseň *Hedva* s analogickými „epitafy“ z *Torza života*. Cesta od výjimečnosti ke sblížení s prožitky prostého člověka, započatá už na počátku století, se ve *Slunečních hodinách* dovršuje.



Rozvoj předmětného a zároveň poetického vidění Tomanova se v první řadě uplatnil v jeho obrazech přírody, ať jde o přímé zpodobení („Na březích povídavých řek...“), ať básník užil vyjádření obrazného („Rozmarný zlatník listy vytepal...“). Z obrazu přírody je vidět, jak v Tomanově pojetí světa zesílila snaha o jednotu a celistvost. Tomanova příroda je především sladká, laskavá k člověku. Sen o harmonickém, okouzlivém světě, který se napřed u Tomana kryl se vzpomínkou na dětství a s „kouzelným krajem“ středních Čech, se nyní vtěluje do představy přírody, „země“. Časté užití tohoto názvu naznačuje, že spolu s barvitým obrazem znamená nyní země pro Tomana i kategorii metafyzickou, těžiště jeho básnického univerza. Uvidíme dále, že také země má svůj hlad a inspiruje vzpuru; ale v naprosté většině básní ve Slunečních hodinách nalézá v ní básník krajinu smíření.

Je to smíření v smrti. Ve *Staré alegorii podzimu* byly mobilizovány hmat, zrak i sluch, aby vytvořily obraz, jenž vynívá těmito slovy. Táž představa v různých formulacích zakončuje i řadu jiných básní; příroda se Tomanovi nakonec stává vlnou macešek a třeslic, která se převalí přes hroby.

Země se Tomanovi právě v tomto úkonu jeví jako „jediná spravedlivá“. Touha po spravedlnosti se může paradoxně uplatnit jen mimo život. Básníkovi samému i lidem, které miloval, byla zahrazena cesta k okamžitému sebeuskutečnění ve společnosti. Za těchto okolností by bylo iluzivnější, kdyby si bez dalších důsledků vytvořil umělý ráj přírodní harmonie jako útočiště. Jestliže domyslí svou situaci až k představě smrti, je to jen důsledkem jeho věrnosti pravdě.

Tomanovy verše působí svou prostou silou, klidem, s nímž je přijímán život ve svých zmatcích i nadějích, i se svou nezbytnou negací. Představa symfonické životní plnosti, v jejímž jménu Toman začal tvořit, se takto obohatila o mnoho reálného poznání. Deformované lidské osudy komentoval dřív básník výzvami k odporu a invektivami; nyní nachází důvody k obdivu a úctě i v nich, s celou jejich bídou a smrtí (například v básni *Hedva*).

Erotické verše z první poloviny sbírky naznačují důsaznost přeměn, které probíhaly v Tomanově tvorbě. Zpravidla se tu vyjařuje trpké vědomí o tom, že důvěra v prožitek chvíle dosud omezovala, rozměňovala život. Touha po zakotvení je nejednou formulována jako požadavek morální. Všechny touhy, které se dále vyjařují v milostných básních, jsou spojeny s požadavkem trvalosti; báseň *Pounice* účtuje definitivně s erotikou dosavadních sbírek a naznačuje obě polohy, které se nadále budou u Tomana ve vztahu k vlastní minulosti vyskytovat: rezolutní odsudek a smířlivost, která současný postoj doceluje o prožitky neklidu alespoň ve vzpomínce.

*Tuláci*, nejrozsáhlejší Tomanova skladba, shrnují výtěžky celého prvního období jeho tvorby a zároveň zahajují období nové. Toman začíná překonávat představu izolovaného vyděděněctví, neboť jeho tuláci nacházejí své sepětí s rozhodujícími kosmogonickými, univerzálními hodnotami: jednak s trvalými krásami země, jednak s neurčitým kvasem, jenž v jejich hlubinách tihne k proměně.

Tuláci jsou totiž dvojí, každému typu je věnována polovina básně. První jsou pokorní a nevinní chudí. Jsou to takřka pohádkové bytosti, důvěrně spjaté s přírodou. V náhradu za strádání je jim dána krása země a důvěra venkovských lidí. Také tito tuláci mají svůj sen o „říši míru, požehnaní“, ale usilují o něj jen tak, že jsou sami mírní a požehnaní. Vzpurní tuláci z druhé poloviny básně o svůj sen zápasí. V jejich revoltě se projevuje cosi hluboce nadosobního. Také oni jsou spjatí se zemí, s jejím hladem a vývojovým kvasem, který směřuje k vyšším formám života. Proto také obsah jejich boje je bohatší, než například v Hadech poledne: je to skutečný zápas o svět. V Tomanových představách je revolta projevem odvěkého mytického děje. Vychází z hlubin skutečnosti. Nikdy nebude dovedena do konce. Přesto není zbytečná, neboť je zdrojem obnovy života.

Nové rysy slohu ve Slunečních hodinách souvisí s obratem k předmětnému vidění a názornému zobrazení. Především se rozmnožuje slovník o řadu názvů konkrétních věcí, zejména z oblasti přírody. S narůstající tendencí k harmonii stávají se i významové zvraty ve slovních spojeních méně nápadnými a objevují se i obsáhlejší výčty, souřadné nejen gramaticky, nýbrž i významově. Tomanovu slohu přibývá na sytosti a barvitosti,



je těsně svázán s věcným obsahem sdělení a proměňuje se podle toho, o jaké věci se hovoří. Ani teď není ovšem cílem pouhá individuální výstižnost a názornost; obrazy předmětů jsou natolik zkratkovité a oproštěné, že při vši věcnosti mají skrytě symbolickou platnost. A také výběr motivů je prováděn tak, aby zastupovaly celé oblasti jevů, a to bez nápadně neobvyklé stylizace. — Potřeba rozvinout barvitý obraz vede básníka k rozsáhlým, významově složitějším skladbám, které u něho znamenají v podstatě nový žánr. Písňové skladby se složitým typem slok, způsobem používání refrénů a také působivými změnami v délce verše se značně vzdalují lidové poezii a připomínají umělou milostnou romanci.

Sluneční hodiny znamenají vlastně první velký literární úspěch Tomanův. Kritika všech odstínů je přivítala velmi pozitivně.

## VERŠE RODINNÉ A MĚSÍCE

Ve válečných letech se Tomanův život zprvu příliš nezměnil; Toman pracoval dál na svém skromném místě v archivu, stal se otcem dvou synů. Sledoval politické události a jejich odraz v životě lidu, účastnil se ruchu kolem květnového Manifestu spisovatelů 1917 a veden potřebou aktivně pracovat pro věc národního osvobození vstoupil v říjnu 1917 — spolu s V. Dykem, K. Čapkem, O. Fischerem, J. S. Macharem aj. — do obnovené redakce *Národních listů*.

Světová válka hluboce zapůsobila na Tomanovo dílo. Stupňuje se důraz na společenskou aktivitu literární tvorby a roste i její bezprostřední aktuálnost, chápaná ne jako reakce na události ode dne ke dni, ale jako vyjádření podstaty sociálních procesů. V převratné době Toman nepochybuje o nadosobním úkolu básnictví a vyrovnává se s ním tak, že vytváří souvislý básnický „svět“, malý kosmos lidských situací, naladění, úkonů a citových reakcí, který je s to spolupůsobit při řešení zásadních celonárodních otázek.

Ideál bohatého individuálního života vystupuje teď jako dosažitelná představa plného, svobodného života národního celku; k jednotlivci se obrací především jako výzva k důslednosti a čistotě v jeho vztazích společenských. Východí politickou skutečností pro Tomana je tvořící se demokratická národní jednota, překlenující, jak se zdálo, i rozpory mezi sociálními vrstvami a jejich okamžitými zájmy. Nic jiného ho nezajímalo než lid, k němuž se počítal, jeho konkrétní starosti a hoře a naděje v něm ukryté. Zdálo se mu samozřejmé, že vytvoření svobodného státu dá moc do rukou tohoto lidu. Perspektiva, v níž Toman v této chvíli vidí svět, je optimistická a harmonická, svět bez rozporů, a ne v daleké budoucnosti, ale už brzy, zítra, jakmile vyhrájeme válku... Užší program demokracie a národní nezávislosti Toman v daném okamžiku ztotožňuje s nápravou všech křivd, které tak rozjitřovaly jeho mládí. Tomanův obraz odráží pravdivě ovzduší dychtivého očekávání společenských převratů, tak jak to básník vycítil v nejširších lidových vrstvách na konci války a jak to s nimi sdílel. Nadto je tu přesvědčení o objektivitě a zákonitosti právě probíhajícího společenského procesu. Toman zůstal vzdálen myšlenkovým a uměleckým proudům, jimž se válečné katalysma stalo podnětem k tragickému nazírání veškerého lidského světa a lidského bytí nebo východím bodem úvah o krizi evropské civilizace. Postavil do kontrastu „karneval vražd“ jako cosi vnějškového a to, co pokládal za hlubinné dění a co pro něho bylo vymezeno užší perspektivou jeho osvobozujícího se národa; v tom zůstal věrný svému postoji, který se vždy zakládal na tom, co je přímo dohlédnutelné. V daných okolnostech tak mohl vytvořit výpověď plnou víry a naděje.

V redakci měl Toman na starosti literárně kritickou rubriku v *České revui* a *Besídku* ve večerním vydání *Národních listů*. Tyto *besídky* jsou velmi zajímavým doplňkem k současně vznikajícím veršům. Mají minimální rozměr entrefiletu, někdy jsou to skoro básně v próze, jindy příležitostné a výroční úvahy, polemiky, vzpomínky a miniaturní recenze. Básník v nich navazuje s národem přemítavý dialog, tiše zaujatý a hluboce poetický. Jeho cílem je posilovat národní hrdost a jednotu bez velkých slov, na základě zcela konkrétních



pozorování z všedního života, zamýšlení nad osudy obyčejných lidí, deformovanými válkou. Zdůrazňuje souvislost konkrétních drobných činů s nejzávažnějšími historickými procesy, a tak vychovává k aktivitě a odpovědnosti. Píše: „Jediná nemužná myšlenka, nedůstojná zbabělost zbaví tě radostného vědomí, že i ty jsi platně včleněn v kruh národní pospolitosti a jednoty.“

Také Tomanovy literární referáty v České revui jsou nesený především záměrem sjednotit literaturu k plnění povinností v národně osvobozené úsilí. Toman vystihuje velmi pozorně nejrůznější umělecké individuality a přijímá vše, co má hodnotu, i lidi svému vlastnímu uměleckému názoru velmi vzdálené. Co požaduje bezvýhradně, je myšlenková síla a odpovědnost.

*Verše rodinné a jiné* (1918) shrnují básně, jež jsou výsledkem bezprostředních reakcí na události osobního i veřejného rázu. Čtyři intimní básně, jež daly souboru jméno, nesetrvávají dlouho v ovzduší idyl a dětské hravosti. Básníkova stylizace rodinného života se prolíná s lidovou pohádkovou představivostí a monumentalizuje se v prostý mýtus. Prostřednictvím motivu dítěte se Tomanova rodinná lyrika připojuje k jeho národní poezii, v níž se dítě často vyskytuje jako symbol jednoty vývoje a tradice.

Druhý okruh subjektivní lyriky *Veršů rodinných* obsahuje kritiku vlastního mládí — „bludné pouti světem“, tékavosti a pochybovačství. Hodnoty, jimiž se v Torzu života označovala mnohotvárná životní plnost, jsou teď prostě negovány: „žár smyslů, radost, smích a žal — ó jak to bylo málo, málo!“ Tuto „sebekritiku“ je třeba chápat nikoli jako náležité sebehodnocení, nýbrž jako reakci na zcela určitou situaci společenskou, která zdůrazňuje hledisko národní jednoty a odmítá všechno, co z ní odchylností svého pojetí života vybočuje; v básni *Radostný podzim* je jen prostředkem, jak vyjádřit bezvýhradné přesvědčení, že v daném okamžiku stojí v popředí výlučně nadosobní vztahy a závazky. Nejde o odpovědnost k něčemu předem danému, nýbrž — podle *Radostného podzimu* — o účast při vzniku nových společenských útvarů z rozkladu starých. Z toho hlediska je barvitě líčení krásných forem zániku, jak jsme je poznali ve Slunečních hodinách, odsouzeno jako poetizace smrti. Hluboká společenská obnova mohla být provedena jen v ovzduší naděje a tomu podle Tomana muselo ustoupit vše.

Třetím tématem sbírky je poezie kolektivního odporu a naděje. Její myšlenkové východisko bylo už podrobně rozebráno v úvodní úvaze této kapitoly. — Osobní hoře z ničivých důsledků války je tu mírně doře míněným odkazem k celonárodní budoucnosti; toto hledisko nechránilo sice Tomana zcela před abstraktním moralizováním (*Advent*), ale bylo překonáváno básníkem samým, jeho důslednou věcností v obrazu lidu, pohledem na skutečnost jeho vlastníma očima. V takových verších zpravidla převládne ovzduší neklidu a konfliktů jako reálného východiska lepší budoucnosti, a tak může ustoupit prvek morální výzvy.

Jde rozsévač, a mně se zdá,  
že zrno elektrické seje,  
jež rychle v půdu zapadá  
a rychle bohatou žeň dá,  
a po ní lehký vánek věje.

Vyjádření národního osudu prostřednictvím motivů ze života a práce lidu se stalo základní metodou cyklu *Měsíce* (knižně na samém konci 1918). Tato knížka přežila dobu i konkrétní podněty svého vzniku a stala se majetkem nejširších čtenářských vrstev. Je to projev silného a prostého vlastenectví, soustředující v sobě všechny kladné rysy, jež z dob zápasu národa o existenci přetrvávají až do moderní doby. V Tomanově pojetí lid už není souputníkem, vedeným nějakou jinou společenskou silou, ale hnací silou dějin. Touto nevy-slovenou distancí od oficiálních vůdců národa překonávají Měsíce omezenost politického programu z roku 1918 a zařazují se mezi díla, na něž později navázala poezie nového plebejského nonkonformismu kolektivního. Právem se častokrát hovoří o spojení Měsíců s nerudovskou a sládkovskou tradicí; nelze ovšem přehlížet,



že se v této sbírce uplatnily i výsledky moderní poezie — zkratkovitá obraznost a stálé přecházení mezi vlastním a obrazným významem, a zejména rychlé střídání různých básnických druhů a slohových vrstev na nepatrné ploše jediné básně.

Důvěra v budoucnost, jež je vyjádřena v Měsících, je důsledkem stálého úsilí, obnovy všemu navzdory, a tedy i vnitřního růstu, vždy nového integrování osobnosti. Obsah této důvěry se nemá spojit s malými nároky, jsou to „domova nejpyšnější sny“. Při charakteristice současné doby Toman citlivě zaznamenává napětí mezi množstvím strádání a křivd a pozitivními perspektivami a vykládá je jako rozdíl mezi dočasným povrchem a hlubinami skutečnosti, mezi osamocněním a kolektivem. Tomanovo pojetí národního života směřuje k obdobné polyfonii, jaká charakterizovala básnickou představu života individuálního v rané lyrice. Zahrnuje v sobě právě tak ideál pokojné plodnosti, jako požadavek temperamentu a vášnivosti, překonání mdloby. Až na výjimky se Toman obejde bez kazatelských výzev, jeho zvolací věty hovoří tónem tichého a intenzivního vnitřního zaujetí. Hlavním argumentem Tomanova apelu je spojení kouzelného obrazu rodné země a lidu se stálým vědomím, že všechny tyto krásy jsou ohroženy; varování se tak stalo součástí obrazu samého a nemuselo ani být vysloveno přímo.

Obraz lidu, zejména venkovského lidu v Měsících má působit jako příklad, a proto je na půl cestě mezi realitou a idealizací. Jako celek i v jednotlivostech má platnost symbolu. Motivy z lidového „bytu“ i práce jsou vybírány velmi střídme a pojmenovány tak, aby vlastní a obrazný význam se v nich postupovaly: Toman zobrazuje výrazná a prostá gesta spjatá se samou podstatou rolníkovy života a vyjadřující jeho odvěké sepětí s půdou, rodnou zemí. Také příroda je zachycena ve svých základních a rozhodujících situacích, s tradičními atributy ročních dob. Odtud i kompoziční osa knihy, dvanáct měsíců, kalendář. Metoda Měsíců směřuje k monumentalizaci. Toman odhaluje odvěké a závazné hodnoty jako bezprostřední součást života prostého pracujícího člověka.

Toman velmi často formuluje své myšlenky do podoby tradičních sousloví a gnóm, napodobuje pořekadla a jadrné mravoučné nápisy. K častým prostředkům patří citát a parafráze, a to nejen svatováclavského chorálu v *Září*; jsou tu lidové popěvky (*Prosinec*), náznak dělnické písně (*Květen*). Tomanovské definitivnosti výrazu se dostává dalšího smyslu — je nástrojem ztotožnění tvůrce s lidovým kolektivem, který se ve folkloru typu přísloví vyjadřuje podobným stylem.

## HLAS TICHÁ A STOLETÝ KALENDÁŘ

Po skončení války vystoupil Toman z redakce. Získal místo v knihovně Národního shromáždění a po několika letech odešel do penze. Jeho postavení ve veřejném životě bylo zcela nezávislé. Souborné vydání *Básní* (1918), věnované Antonínu Sovovi, bylo kritikou všech směrů oceněno velmi kladně. F. X. Šalda napsal svou základní tomanovskou studii. S úctou se k Tomanovi hlásí nastupující básníci nejrůznějších směrů. Navazoval na něho Jindřich Hořejší a Wolker ho jmenoval mezi předchůdci mladé generace.

V prvních poválečných verších dostával Tomanův obraz světa vysloveně iluzivní charakter. Starší myšlenkové celky a motivy Tomanovy poezie se tu mechanicky opakují a mnohé ty básně mají abstraktně oslavný ráz.

Toman si to uvědomoval a reagoval usilovným zamýšlením nad problémy, které do lidského života vnesla válka i zápasy poválečné. Tak vzniká dvojí směr Tomanovy poválečné tvorby — úzce příležitostná lyrika, která zůstala v časopiseckých otiscích, a silná reflexivní poezie, v přísném výběru shrnutá (s několika válečnými básněmi) do sbírky *Hlas ticha* (poprvé společně s *Měsící*, 1923).

Toman se tu postupně začíná vracet k spontánnímu, zásadně nepolitickému plebejství, které známe z jeho veršů předválečných. Stačí to, aby byla opuštěna idealizace poválečných poměrů, obnovilo se napětí



mezi básníkem a skutečností. V Hlasu ticha znovu převládají náměty a problémy z oblasti základních společenských rozporů, iluze národní jednoty se postupně vytrácí; už v tom je Tomanova velká věrnost skutečnosti, dostupná ne každému autorovi z jeho generace. I válka je v Hlasu ticha zobrazována v celé své surovosti a dosažení národní svobody nesmiřuje její krvavé důsledky; ty může smířit jen nesmírná houževnatost, životnost a schopnost lásky a naděje, která dřímá v lidu. Poetický účinek všech těchto básní vyrůstá z věrného vystižení jedné složky poválečného ovzduší — ze situace lidí, kteří se právě probírají z krvavého snu, radují se z věcí nejprostších a obracejí se k světu s pocitem laskavosti a něhy.

Druhý tematický okruh v Hlasu ticha jen zdánlivě patří do žánru „veršů rodinných“. Ve skutečnosti je v něm zaznamenána reakce na domácí společenské rozpory v prvních letech republiky. Ve srovnání s Měsíci se tu kladou nové otázky a pocit konfliktu se vnáší i do představ, které byly dříve viděny celkem harmonicky. Ve starém domě pod topoly, který už v Torzu života byl předmětem elegické touhy, se změnilы poměry, vládne tam vypočítavé obchodnictví a Toman to pojmenovává velmi přesně a stroze; jako ve Slunečních hodinách znovu se objevuje motiv smrti. Tomanovi jsou nepřijatelné i nové formy sociálního zápasu, zejména pro svou politickou a ideologickou vyhraněnost a nesmiřitelnost. Toman hovoří o svém věčném sepětí s chudinou a zároveň polemizuje s revolučním socialismem, který je pro něho příliš ambiciózní, hlučný a převratný. Ani Tomanova chudina ovšem není pokorná a má svou naději; tato naděje vnáší do života obnovu a možnost svobody, i když samo její naplnění je pochybné — to je stálý refrén Tomanovy poezie.

Velmi závažné místo mají v Hlasu ticha verše o revolučním Rusku. Toman pojal toto téma jako bolestnou otázku, dosud pro sebe nerozluštěnou: Nebude to zase „marná revolta“? Odmítal přijmout dění v Rusku jako smysluplné, protože tu nebylo bezprostředních pozitivních výsledků revolučního zápasu. Co se naopak vnucovalo jeho přímé pozornosti, byly ničivé důsledky společenského boje pro osudy jednotlivců. Pozorována jako reflex v očích ztrápených vyhnanců, byla revoluce plná děsu. Revoluční vůdci u Tomana jsou hostejní k osudu nevinných, dbají jen o slova pýchy pro celý svět, a ne o nasycení hladových (*Hlad*). Toman se nedá přítom nikdy zavést k nenávisti proti revoluci, neboť důvěřuje, že nevyplýnula ze zlovůle jednotlivců a že jejím nositelem je lid.

V tvorbě básníků Tomanovy generace nemá Hlas ticha obdobu. Nehledíme-li k nemalým rozdílům ideologickým, přibližuje se tato sbírka poválečné proletářské poezii, nejvíce knížkám Josefa Hory. V některých skladbách je historické dění vyjadřováno v kategoriích osudu, viny a trestu. Toman si uvědomuje rozpornou realitu současné společnosti jako soubor ne zcela pochopitelných sil, do jejichž působení může zasahovat jen v omezené míře.

Jeho člověk přítom není s dějinami sám, má svou práci, naději a vrozený cit solidarity. Ze syntézy této různorodé směsi pocitů vzniká velmi svérázný odraz doby, na nějž se snad nejlépe hodí (už dříve užitě) pojmenování: *mýtus*.

Také v následujících letech pokračuje Toman ve svém zamýšlení nad nejzávažnějšími otázkami doby. V jeho poslední sbírce *Stoletý kalendář* (1926) vytvořily básně tohoto tematického okruhu další malý cyklus. Toman se už zcela emancipoval od iluzí republikánské konsolidace: ve sbírce to bylo vysloveno bodavým bonmotem: „... heraldická zvíř korunních zemí vyje v dálce“. Jsou tu i známky nového přiblížení revolučnímu proletariátu. S ironickým zaměřením proti hlasatelům harmonie se podává nemilosrdný obraz dělnického předměstí. Vzpoua, která znovu klíčí na dlažbě velkoměsta, má básníkovy sympatie; přenáší se do jejího světa i milovaný obraz dítěte, které, dříve samý jas, se mění v dorůstající mladé vlče. Toman stylizuje ještě teď svou revoltu do anarchistické podoby.

Tak jako v Neumannově Písni o jediné věci, psané současně, vystupuje ve Stoletém kalendáři do popředí motiv snu. Je v tom reakce na dobu, která perspektivu podstatné proměny světa odsunula do budoucnosti. U Tomana to vedlo k vrcholné formulaci motivu, který už známe z předchozích sbírek:



Štolami věků prošly  
naděje pyšné trpělivých mas.  
A tvrdé nebe nad hlavami  
a tvrdší zemi pod nohami,  
tak věčně chodit budem  
muž s mužem, žena s ženou  
i děti zdivené.

Tedy opět věčný zápas, který nedochází a nedojde svého cíle. „Hrob víry a naděje“ v závěru Tuláků skutečně nebyl náhodný. Přesto vytrvalá, nevyhladitelná naděje je Tomanovi spjata s podstatou pracujícího člověka, je bezprostřední a přirozená, nemá nic společného s politickými ideologiemi, s partajními pořadatelci, kteří nejsou skutečnými vůdci, nebo s vnějším morálním příkazem. Spojuje lidi v jednotu a je základem oné kontinuity generací, která je obsahem Tomanovy představy národní tradice. Nespokojenost, zápas o nové, revoluční pohyby jsou tu znovu potvrzovány jako integrální součást skutečnosti samé.

Právě se zřetelem k tomuto vědomí se Toman znovu vrací k otázce po smyslu krvavých událostí v Rusku a po tom, co pozitivního přinesou, k otázce položené již v Hlasu ticha; tady je — v první řadě v básni *Lenin* — zodpovězena ve prospěch revoluce. Při tomto rozsuzování byla pro Tomana rozhodující tehdy široce populární zvěst o oddanosti a vděčnosti vesnických lidových mas Leninovi, transformovanému v jakýsi narodnický rolnický mýtus; mužici dostali půdu a s ní i novou životní víru, která je, jakož i všechny pracující světa („pokorné i mstivé“ — starý dualismus z Tuláků!), buď z prastaré zaostalosti. Toman uvádí tato mytizovaná ideologemata se zaujetím skoro hymnickým — instaluje-li boží soud, jako už několikrát od počátku války, tentokrát se do něho mísí: bylo už vlastně rozhodnuto na soudu ruských mužiků. Způsob Tomanova vyjadřování v *Leninovi* je obdobný monumentálnímu, záměrně abstraktnímu slohu *Hlasu ticha*.

Stoletý kalendář jsou „verše pomíchané“. Tento téměř omluvný podtitul označuje vlastně velmi významnou skutečnost: Toman vytváří zas jednu sbírku, která má zaznamenat mnohost lidských vztahů, řadu reakcí na nejrůznější oblasti reality. Na obnovené základně společenského nonkonformismu se obnovuje i Tomanův ideál životní plnosti.

Neobyčejně silnou a životnou poezii vytváří Toman především tam, kde se mohl opřít o nový zážitek — ve verších inspirovaných tříměsíčním zájezdem do Provence (1924–1925). Podnícen bohatstvím bezprostředních dojmů z cest aktualizoval se znovu tulácký motiv, jehož prostřednictvím prožíval básník svoje sepětí se světem chudých nejspontánněji. Dvojitost lásky k domovu a tuláctví prožívá Toman velmi samozřejmě, jsou to dvě nezávislé složky osobnosti, které se navzájem doplňují v jednotu života. Svěžost a intenzita všech těchto provensálských básní ukazuje, že Stoletým kalendářem se Tomanovo dílo neprodukuje, ale dovršuje.

Námět, který se v posledních letech Tomanovy tvorby často vrací, je kladné, oddané přijetí celého vlastního dosavadního osudu, včetně všeho neklidu a hledání mládí. Toman zřetelně reviduje krajně „sebekritické“ verše z válečných let. V básni *Doma na hřbitově* se připomíná situace „ztraceného syna“ z *Torza života*; a po láskyplném obrazu rodného kraje následují verše:

Kdybych směl, bože, volit,  
chtěl bych nést všechno znova.  
I radosti i hořkost  
i nejkruťejší slova.  
A zas bych ubližoval  
jak každý, kdo tu žije.



Neb v krutosti a lásce  
náš život zavřený je.

Tak se tu opakuje — obohacen o nesmírnou historickou i intimní zkušenost, na daleko širší základně poznání skutečnosti — postoj, z něhož Toman vyšel, poloha Torza života. Rozpory mezi harmonií a vzpourou, domovem a tuláctvím, přilnutím k bezprostředním darům života a snem o budoucnosti zůstaly nesjednoceny, ani to z Tomanova stanoviska nebylo možné. Osobnost moderního básníka není svět uzavřený sám v sobě, svou vlastní nehotovostí směřuje do budoucna a dožaduje se pokračování.

Po vydání Stoletého kalendáře otiskoval Toman verše už jen ojediněle; mimo jiné v nich glosoval osudové historické události (Mnichov, osvobození 1945). Koncem třicátých let a během okupace vznikl ještě cyklus epigramů, většinou s politickou tematikou.

Na podzim 1945 Toman sestavil definitivní soubor *Básní* a dal sbohem čtenáři. Podlehnuv těžké chorobě, jež ho již několikrát (1939, 1941 až 1942) odsoudila k dlouhému pobytu na lůžku, zemřel Toman 12. června 1946 a byl pohřben na vyšehradském Slavíně.

Spisy: *Básně I*, 1918; *Básně*, 1925; *Básně*, 1949 (definitivní vydání) — vše v I svazku; Soubor veršů, 1928–1937 (6 sv.) — vše u Františka Borového; *Dílo Karla Tomana od roku 1956 v Československém spisovateli* (plánovány 4 sv., dosud vyšly 2 sv. : *Básně*, 1956, s předmlouvou A. M. Piši; *Pohádky krve a jiné básně*, 1957, usp. Drahoslav Šajtar a Jindřich Hautf, zde básně nezařazené do sbírek a epigramy). — Soubor próz ve výboru *Addio, mecenáši* (1970).

Korespondence: Karel Toman, člověk a básník (1947, usp. Emanuel Lešehrad a Miloslav Novotný; listy Emanuela Haunerovi z let 1899–1914).

Vzpomínky a dokumenty: Jindřich Hořejší: Toman a Francie (Sever a Východ, 1927), Tomanův pařížský silvestr (Národní osvobození 25. 2. 1927), Toman jako tajný mafista a jiné (Národní osvobození 27. 2. 1927); Michael Kácha: Poprašek z větrného mlýna (Panorama 1937, o první evropské cestě); Bohumil Polan: Básníkův stín (1927, též in *Místo v tvorbě*, 1965, o novinářské epizodě v Plzni); Karel Toman: Dětství (Paměti českých spisovatelů z dětství, 1946); Za Karlem Tomanem (1947, sborník, usp. Bohumil Novák); Prokop Toman ml. : Jak vznikalo Tomanovo Rostlo stranou (Marginalie 1949–1950); V. V. Štech: Vzpomínka na Karla Tomana (Nový život 1955, mj. o návštěvách u anarchistických horníků v severních Čechách); Vladimír Forst: O rodném kraji Karla Tomana (Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná, 1982); Drahoslav Šajtar: Neznámé epigramy Karla Tomana z doby protektorátu (Nový život 1955), Neznámá báseň gymnazisty Karla Tomana (Host do domu 1957), Tomanova Historie psa (Česká literatura 1983, o vzniku básně *Cassius*).

Soupis díla: Milan Jungmann (Knihkupec a nakladatel 1946, soupis knižních vydání).

Knížní monografie: Josef Hora: Karel Toman (1935); Bohumil Polan: Básník Karel Toman (1957, též in *Život a slovo*, 1964); František Buriánek: Karel Toman (1963), Karel Toman (1985, nový, obsáhlejší text); R. Ibler: Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans (Neuried, 1988).

Studie a stati v časopisech, sbornících atd. : F. X. Šalda in *Kritické projevy* 4 (1951, o *Pohádkách krve*), in *Kritické projevy* 9 (1954, o *Slunečních hodinách*), in *Kritické projevy* 13 (1963, o *Stoletém kalendáři*), *Starý a nový Toman in Kritické projevy* 11 (1959); František Götze: Karel Toman (Jasnici se horizont, 1926), *Lyrický čin* (Literatura mezi dvěma válkami, 1984, o *Stoletém kalendáři*), *Lyrická struktura Karla Tomana* (Literární noviny 1937, č. 13); A. M. Piša: *Osudová lyrika* (Směry a cíle, 1927), Karel Toman (Stopami poezie, 1962); Albert Vyskočil: Karel Toman (Básníkova cesta, 1927); Bohumil Novák: *Poznámka k 2. vyd. Rostlo stranou* (1947, o předpokládané poslední, nedokončené sbírce); J. B. Čapek: Toman z perspektivy i blízká (Záření ducha a slova, 1948); Alexandr Matuška: Toman (Dielo 2, 1990); František Buriánek in *Bezruč*, Toman, Gellner, Šrámek (1955), in *Generace buřičů* (1968); Miroslav Červenka: Karel Toman (Česká literatura 1962, rozsáhlejší verze této kapitoly), *Vývoj Tomanova slohu* (Symboly, píseň a mýty, 1966); Zdeněk Kalista in *Tváře ve stínu* (1969); Josef Peterka: Tomanovy Měsíce ve srovnání s jinými variacemi na kalendářový cyklus (Česká literatura 1977); Vladimír Justl: *Doslov k výboru Hlas z hlubin* (1982); Emil Lukeš: *Doslov k souboru sbírek Torzo života — Melancholická pouť — Sluneční hodiny — Měsíce* (1985); Zdeněk Kožmín: *Píseň cizí bolesti* (skripta Interpretace básní, 1986); Miloš Sedmidubský: *Die Struktur der tschechischen Lyrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum lyrischen Frühwerk vom K. Toman, F. Šrámek und F. Gellner* (München 1988).



---

# FRÁŇA ŠRÁMEK

**T**vůrčí osobnost Fráni Šrámka má několik rysů, jež jsou příznačné i pro celou literární generaci z počátků století. Jedním z nich je intenzivní lyrické citění a smyslové vnímání, jež podstatně i osobitě přispělo k českému literárnímu impresionismu. Tento lyrismus, schopný vytvořit zvláštní emocionální atmosféru i těmi nejprostšími jazykovými prostředky, projevil se jak v Šrámkově poezii, tak i v jeho tvorbě prozaické a dramatické. Dalším generačním rysem je vitalismus, příklon k životu, k jeho živelné přirozenosti, glorifikace mládí, odvrát od pomyslných hodnot k pozemským a od literární vyumělkovanosti k bezprostřednosti a prostotě. Generační byla i Šrámkova účast v revolučním hnutí, a zejména jeho antimilitarismus. Generační rysy má i Šrámkova vzpoura proti panujícím morálním konvencím, zejména těm, které deformovaly přirozené milostné vztahy mezi mužem a ženou. Osobité rysy měla Šrámkova cesta za plným životem individua, od anarchického buřičství až k pokorné lásce k nejprostším darům života a k melancholickému smíření se stínem smutku, který věrně provází lásku i život člověka.

## MLADÁ LÉTA

Snadné vzrušení smyslů a citu zintenzivnilo proces dospívání mladého Františka Šrámka. Jeho citové, smyslové i rozumové procitnutí se spojilo se scenerií města na Otavě, Písku, kde Šrámek až do roku 1894, tedy do sexty, studoval na gymnáziu. Zážitek mládí byl spojen s tímto městem tím silněji, že tam Šrámek zůstal sám, když se jeho rodiče vrátili zpět do Zbiroha, kam je už předtím ze Sobotky, rodného města Šrámkova (narozen 19. ledna 1877), zavedlo služební přeložení otce — berního úředníka. Maturitu skládal Šrámek roku 1896 v dalším otcově působišti, v Roudnici, kterou pak vystřídaly České Budějovice. První verše psal Šrámek za píseckých studií; u jejich kolébky byla poezie Jaroslava Vrchlického. Rukopisné sbírky, které autor zničil a z nichž se uchovala jen jedna, vydaná dlouho po smrti básníkově s názvem *Rozbolestněný ženami* (1964), byly však silně poznamenány soudobým kontextem symbolisticko-dekadentní poezie. Jednak splín dospívajícího jinocha, vyrůstající z rozčarování životem a z bolestných vnitřních zranění, si dost samozřejmě nalézal obdobu v dekadentních náladách, jak je v literatuře tehdy vyjadřovala *Moderní revue*, jednak slovní výraz, který dekadence vypěstovala do exotické nápadnosti, upoutával začátečníka právě svou zvláštností. Ovšem jen dočasně. Vývoj jeho myšlení a citění i jeho tvorby šel směrem k civilní tváři života. Sám Šrámek charakterizoval dost přesně tuto fázi svého raného tvůrčího vývoje: „Dekadentním obdobím prošel jsem beze škody, spíše s užitkem; básnické slovo bylo tehdy ještě bohatěji kuto a broušeno, což leželo zcela ve směru mé cesty. Ale bylo to všechno příliš málo z této země, zády k ní a v útěku od ní, a to již nebyl směr mé cesty. Smyslům chtělo se lačně k zemi, ke skutečnosti, k srážkám s ní, ke kořistem z její plnosti; a bylo mi tedy tu cestu vykonati. Tak vznikly mé první básně a povídky...“

V letech 1901–1903 otiskl Šrámek několik básní a staří v českobudějovickém tisku, ve *Stráži lidu*, ale své jméno kryl pseudonymem nebo šiframi. V té době studoval práva na pražské univerzitě a měl už za sebou



první svou zkušenost s vojnou. V roce 1899 nastoupil vojenskou službu a dostal se do Freistadtu v Horních Rakousích. Jak ukazují verše z českobudějovické Stráže lidu, byl už tehdy silně ovlivněn anarchistickými myšlenkami a antimilitaristickými náladami, s nimiž se pak od první až do poslední sbírky stále znovu vyrovnával.

Důvěrně se Šrámek seznámil s ruskou literaturou. Jeho článek z roku 1901 ve Stráži lidu o Dostojevského románu *Zločin a trest* dokládá společenskou interpretaci typu Raskolnikova.

Na literární veřejnost vystoupil pod svým jménem v Novém kultu. V 5. sešitu z 15. května 1901 byla otištěna báseň *Kralovrah* a krátká próza *Ironické vyprávění o někom, kdo umíral*. Už tento debut naznačuje, jak silnou složkou inspirace začínajícího básníka byl buříčský anarchistický postoj k vládnoucímu společenskému řádu. To ovšem nebylo ve shodě s vysokoškolským právnickým studiem. Šrámek tento rozpor vyřešil, když v srpnu 1903 zanechal — bez otcova vědomí a proti jeho vůli — studii a věnoval se jen literatuře. Tehdy žil Šrámek v přátelském kruhu soustředěném kolem Neumanna a bydlel v jeho olšanské vile. Jako anarchistický publicista a básník si mohl zajistit jen velmi nuznou existenci. „Nemám jediného stébla, jehož bych se zachytil, je mi opravdu velmi zle!“ — píše roku 1904 V. Hladíkoví a próza *Mistr v hladovění*, otištěná v Právu lidu z 9. dubna 1905, ukazuje, že vedle Hamsunova románu *Hlad* byl její inspirací autentický zážitek. Šrámek se uchytil v žurnalistice, spolupracoval s Novým kultem a stal se nejprve spoluredaktorem (spolu s Michaelem Káchou), pak i vedoucím redaktorem anarchistického časopisu *Práce* (1905–1906). Dále přispíval do Omladiny, Nové Omladiny, Šibeniček, Obzorů, Rudých květů, Krameria ad.

Publicista Šrámek nikdy v sobě nezapřel básníka. Jeho stati k politickým událostem nebo jeho úvahy se širokou aktuální tematikou (mládež, láska, kultura, antiklerikalismus, antimilitarismus) mají znaky uměleckého projevu. Svě citové zaujetí vyjadřuje nervním, živým stylem, v němž nejsou vzácné metafora nebo přirovnání a sarkastický výsměch. Příznačné pro tento styl jsou články v Práci o revoluční situaci v Rusku v roce 1905: „Mají na Rusi jednoho velkého teroristu. Samoděržaví má v něm největšího svého nepřítele. Od ostatních teroristů liší se mnoha vlastnostmi, hlavně však tím, že nosí korunu. Říká se mu car, není to naší vinou, my mu často říkáme jinak.“ (Práce z 26. června 1907, pod pseudonymem Joe Salm.)

Ve svých statích o anarchismu Šrámek zdůrazňoval pozitivní humanistický cíl hnutí, cíl svobodného života, který by byl v souladu s přirozeností člověka a nepodléhal falešným předsudkům ani moci peněz. Láska mu byla jedním z projevů lidské přirozenosti. Ve stati *Budu hovořit o lásce* Šrámek proklamuje, že „žádný zákon ani božský, ani lidský, žádná společenská lež ani předsudek“ nesmí stát v cestě pohlavní touze, ale zároveň vyslovil názor, že trvalý vztah muže a ženy musí být založen na hlubším lidském vztahu. Šrámek sám našel takového druhu pro celou svou životní pouť v Miloslavě Hrdličkové, samostatně vzdělané ženě, která politicky pracovala v Syndikátu ženské pracující inteligence. Jí byla věnována báseň *Naše svatební*, otištěná v červenci 1905 v Práci. Anarchismus byl pro Šrámka také programem „nové kultury“, v níž se měl nově formovat vztah umění a lidu. (Viz přednášku *Umění a lid* v Omladině z 10. března 1905.)

Nejvíce se anarchista Šrámek exponoval v antimilitaristické propagandě. V 5. čísle prvního ročníku *Práce* psal v článku *Proti militarismu*: „Nuže, vlády jsou dneska ještě dosti silné, aby si dovedly ubránit právo rekrutovati vojáky; nuže mějtež si je! Ale hleďme, aby dostávaly do rukou materiál co nejméně příhodný na jejich drezuru poslušných psíků, kteří aportují a trhají na komando, a aby vždy více a více vnikaly v armádu prvky, jež by přinesly krásnou úrodu v den velké všeobecné stávkové a revoluční.“ Při všestudentských slavnostech na výstavišti v červnu 1905, v jejichž předvečer byla v Uránii uvedena (spolu s Mahenovou aktovkou Juanův konec) divadelní prvotina Šrámkova, jednoaktová hra *Červen*, se dostal spolu s Michaelem Káchou do konfliktu s policií. Brzy nato přišlo povolání na vojenské manévry. Odpověděl v Práci jednak verši *Pišou mi psaní vojanští páni...* a jednak prohlášením, které končilo protestem s výzvou: „Pryč s militarismem!“

Tuto odvalu splatil rezervista Šrámek čtyřnedělním garnizonním vězením, když byl v srpnu 1905 eskortován z Klatov do Českých Budějovic. Po návratu znovu odpověděl útočně, nejprve článkem v Práci, pak „verši



o vojáčkách". Tak vznikla sbírka *Modrý a rudý*, vydaná Novou Omladinou. Byla sice cenzurou zkonfiskována, ale po interpelaci z 1. května 1906 se její vydání prosadilo. Tyto verše se rychle rozšířily, některé i zlidověly jako písně. Tak například Šrámkova *Velká stávka* žila dál pod názvem *Milion paží a s upraveným refrémem*. Velké popularity dosáhla *Hornická*, zpívaná na nápěv ruské *Dubinušky*.

## LITERÁRNÍ TVORBA V DOBĚ ANARCHISTICKÉ REVOLTY

Šrámkova literární tvorba v těchto mladých letech byla živena především spontánním, prudkým dychtěním po životě a také alarmujícím poznáním životní bídy a tragického smutku. Ale anarchistické ideje a účast na hnutí dávaly tomuto subjektivnímu proudu tvůrčí energie společenský, často přímo politický aspekt a smysl. Tvorba mladého Šrámka jde rovnoměrně směrem lyrickým i epickým, ale třebaže proud lyriky se od proudu prózy liší specifickými znaky svého literárního druhu, jsou tu zbořeny přísné žánrové hranice; společný zdroj životního poznání, silného citového zaujetí i výrazové expresivity oba proudy sjednocuje. A tak se v poezii objevují motivy, které tvoří jádro některých povídek nebo i románových kapitol, a naopak v povídkách se silně uplatňuje lyrismus a nejednou i autorovo sebevyjádření.

Od samých začátků básnické tvorby, vlastně už od rukopisných sbírek, zní v Šrámkově poezii tón milostné touhy i strasti. Je spíš bolestí než štěstím a do jeho tělesného, smyslového neklidu se promítá neklid názorového dospívání a prvního setkání s rozporností světa.

Ale právě v této žánrové poloze lyrických subjektivních zpovědí sbírky *Rozbolestněný ženami* je tím patrnější, kolik si začínající básník vypůjčoval z tehdejších módních výrazových prostředků poetických, ze symbolistického a dekadentního stylu. Osobitější a vzhledem k historické situaci na přelomu století novější je ta složka díla, která je podněcována buřičským postojem Šrámkovým ke světu a která má objektivnější společenské poslání. Tato složka je sledovatelná v anarchistickém tisku, prochází knižní lyrickou prvotinou *Života bído, přec tě mám rád* (1905) a nejintenzivněji se uplatňuje v druhé lyrické knize Šrámkově *Modrý a rudý* (1906).

Šrámek vychází ze subjektivního citového prožitku světa, chce vyslovit svou lásku a nenávisť, častěji ovšem nenávisť. Převládá hněv, marný vztek,

že nasadit nemůžem tomuhle světu  
na střechy kohouty, v svědomí šakaly ...

Afekt a jeho expresivní výraz zakrývá určité obrysy poznávaného světa. Vyjadřuje se neurčitými, ale citově velmi sugestivními symboly. Někdy jsou to symboly celkem konvenční: „rudý květ“, „kohout na střeše“, „zlá žízeň“. Sem patří symbolický motiv psa, nejčastěji se opakující. Jeho obměna (pes věrný, ubohý, upoutaný, ale také pes, který se s řetězu utrhe, vzteklý, kousající, zabíjející) ukazuje symbolickou mnohovýznamnost. Ale všechny tyto symbolické obrazy a motivy jsou prodchnuty rebelantským vzdorem a mají platnost sebevědomých výhrůžek (například *Psí chorál*). Do poezie tudy vchází pohled a pocit lůzy, která se chystá k aktu pomsty a kruté odplaty. Slova nesou známky tohoto plebejství i jeho prudkého afektu. I tam, kde se poprvé projeví později tak příznačná hluboká něha básníkova, jeho lidský soucit, děje se to na pozadí kruté sociální bídy. Slavný příběh *Ada, Minka, Marta* byl básníkovou fantazií přečten z nápisu na stěně policejního vězení.

Patos této poezie je rouhačský. Básníkovo slovo, zbavené vši literátské odvozenosti a ušlechtilé poetičnosti, nese na sobě často špínu ulice, rouhá se morálce vládnoucího světa, vysmívá se autoritám, vyhrožuje. Obnovuje se žánr veršované politické satiry. Má havlíčkovskou lidovost projevu, která se nebojí použít



ke komickému účinku vulgarismu, jestliže svým kontrastem sráží z vysokého podstavce mocnou autoritu a domnělou vznešenost. Zná havlíčkovskou ironii, která není méně útočná a účinná, když mluví ústy lidové naivity. Satira Šrámkova dovede použít i rafinovaného parodického postupu.

Třebaže jeho osobní případ vytvořil základní pevnou, konkrétní a epickou osnovu knihy *Modrý a rudý* a řada básní má přímo historicky dokumentární znaky (*Pišou mi psaní, Tři vojáky, tři bodáky, V garnizonním vězení, Přišel mne pan lajtnant navštívit*), obsahuje celek sbírky verše odlišného tvůrčího postupu a různého stupně uměleckého zobecnění. Básně, které vyjadřují bezprostředně autorův autentický zážitek, ponechávají stylu a výrazu ráz básnické zpovědi. V úvodní básni *Pišou mi psaní* sám sebe představuje jako básníka anarchistu a nemusí se přitom nijak stylizovat do symbolické podoby:

Pomašíruju,  
zpívat si budu:  
modrý rezervista,  
rudý anarchista,  
v modré dálce rudý květ,  
oh, rudý květ...!

Ale v jiném typu básní přechází osobní vyznačení individuálního zážitku v obecnější symbol obyčejného vojáčka českého lidového typu v rakouské uniformě. Jeho představami, jeho jazykem básník mluví. Dívá se jeho plebejským pohledem zdola, který na některých místech předznamenává už docela zřetelně švejkovský typ (*My to vždycky vyhrávali, Vštěp si každý do palice, Že mám dobrý žaludek*). Tento přechod ovšem není nijak ostrý a nápadný. Básník se totiž stal jedním z těchto „vojáčků“, nemusel se stylizovat do oné lidové podoby. A tak například báseň *Zas mne držíš kolem krku, vojno moje milá...*, důvěrná i humorná písňová zpověď, rozehrává spontánně v lidovém duchu dvojsmyslný význam motivu vojáčkova „spaní“ s tornistrou, aby s naivní tvářící mohla vyslovit v posledním verši — v pointě básně a vlastně celé sbírky — zradu vojenské přísahy, čili velezrádnou výhrůžku:

tornistříčko znejmilejší,  
co už s tebou hochů spalo,  
přísahalo, přísahalo  
- ale žádný falešnější.

V několika číslech sbírky přeběhne tato satirická stylizace antimilitaristického lidového smýšlení a jeho ironického výrazu do groteskní komiky (*Vštěp si každý do palice*, s podtitulem *Pan lajtnant drží školu*), která — ještě před Haškem — provádí velkorysě zesměšnění rakouské armády, jejích oficírů a feldvéblů. Ještě před Švejkem pracuje také Šrámek nejednou s komickým účinkem parodicky naivně prohlašované loajality „dobrých vojáků“. Ironický výsměch využívá přitom i naturalistických detailů a jazykových vulgarismů. Jen báseň *Raport* se vymyká z improvizované, reálným osobním prožitkem inspirované a lidově intonované satiry, která převládá ve sbírce *Modrý a rudý*. Realizuje základní tvárný princip: vyjadřuje pohled a pocit obyčejného, prostého vojáka. Také situace příběhu je ve slohu sbírky: vojákček poslušně „melduje“ svému hejtmanovi. Jeho „naivní“ pohled, kterým vykládá svůj živý sen, má v sobě utajen jiný, obecnější význam a vojáčkovo vyjádření, že člověk rád jde na smrt, když jeho pán chce, zazní ironicky. Báseň je však osobitá svým vážným, tragickým laděním. Právě i ty významy, jež jsou navozeny ironickým vyzněním naivního postoje (vojenské hlášení) a projevu (žádost, aby pan hejtman šetřil koně, ne lidi), jsou tragicky vážné, alarmující, jsou protestem, žalobou. Jejich naléhavost a působivost má svůj zdroj v důsledném rozvinutí groteskní situace,



když se lidský osud zrcadlí v očích umírajícího zvířete a když je exponován kontrast soucitného vztahu člověka ke zvířeti a necitelného vztahu člověka k člověku. Důvěrně lidský tón, který se pak stal nejvladnějším znakem Šrámkovy lyriky, zazněl tu ve spojení s vážnou společenskou problematikou.

První lyrická sbírka Šrámkova *Života bído, přec tě mám rád...!* dává svým celkem (a naznačuje už protimludem svého titulu) obraz básníkovy niterného napětí mezi kladným a záporným pólem života. Trvalá oscilace mezi životními pocity deprese, deziluze a mezi touhou prudce a odvážně žít a milovat vytváří osnovu knihy. Kontrast kladných a záporných hodnot života byl předtím nejednou vyjádřen symbolicky: „Po rudém žízním a černé piju...“ (*Vášnivě impromptu*). Nyní tato symbolika nabývá konkrétnější, příběhové podoby. Lyrický subjekt má často podobu mladého ztroskotance, spojuje se s motivem bludné cesty (*Cestou*), dobrovolného rozloučení s životem (*Předvečer konce*, *Předtucha melancholická*). Ale zároveň přehlušuje pocit milostných a životních ztroskotání ironicky flegmatickou glosou, někdy až trochu divadelním gestem bohéma, který nedbá běžných názorů, který pohrdá ideálem spořádaného života uznávaných společenských norem. Mladý Šrámek objektivoval tento buřičský, vzdorný postoj ke světu v několika příbězích nebo portrétových zkratkách a na nich provokativně akcentoval svůj výsměch vládnoucí morálce (*Přiběh*, *Curriculum vitae*, *Epizoda*). Objeví se tu motiv opovrhované lůzy v symbolickém vyjádření její mstivé revolty (*Narodil se*). Ale příznačný pro tuto poezii, a to i pro její epické prvky a společenské motivy, je silný subjektivní přízvuk a z něho plynoucí expresivnost, někdy až nervozita slovního výrazu. Třebaže převládající téma intimních citových dramát vede k jisté uzavřenosti básnického prostoru, k jistému ztlumení jeho akustiky, k formě písni, kterou si zpívá nebo hvízdá její autor jakoby sám pro sebe, v celku sbírky zní provokativně tón urážlivého výsměchu. Nejen pro Šrámka samotného, ale do značné míry pro generaci je pak příznačné, že hlas provokativní negace nepřekryje hlas lásky k životu, která se ozývá i z básnickových rouhačských slov a gest. Jednou se ozve v radostném tónu — když nalézá slova pro přirozený milostný vztah muže a ženy (*Svatba*). Tady je předznamenána milostná lyrika Splavu.

Současně s lyrikou ztvárňuje mladé smutky a bolestná poznání bídy života i Šrámkova próza. *Sláva života* (1903) nerozvíjí ani děj ani povahokresbu. Dva vydědenci života, dva tuláci, muž a žena, se setkají a v krátkém dialogu hořce bilancují osudy těch, kteří se svým způsobem života vyřadili ze spořádané společnosti. Jejich prostřednictvím autor vyslovil své myšlenky, úvahy o osamocení člověka, o jeho marné snaze zharmonizovat svůj vztah ke světu. Není to kresba bosáckých typů, jak ji známe z Gorkého, ač se nám tu samovolně připomenou. Je to spíš výraz niterných stavů a názorových postojů, často s expresivním zdůrazněním mimiky postav. („Oči jí plavaly v nějakém studeném ohni, koutky úst byly tence napjaty bolestným smíchem.“) Druhá próza *Ejhle člověk...!* (1904) znovu uvádí motiv deziluze, ale rozvádí jej už v epickou stavbu tří fází lidského života. Tyto tři životní situace jsou zároveň tři velká témata mladé tvorby Šrámkovy: krutá deziluze dítěte při odhalení rodinných a erotických vztahů, ztroskotání lásky vlivem životní bídy a konečně smrt ve válečné vřavě. Tyto motivy se v různých epických variantách a v různých odstínech lyrizovaného slohu vracejí i v dalších povídkových knihách *Sedmibolestní* (1905), *Kamení, srdce a oblaka* (1906). A k nim se už tehdy přiřazuje téma vystřízlivění z mladých snů a z bouřliváctví. Tragické rozpory života jsou pojímány příliš osobně, příliš citově, a víc než objektivní realita psychických dějů a lidských vztahů nebo sociálních konfliktů tu platí básníkovy představa. S vášnivým zaujetím ji autor promítá do konfliktních situací, do dialogů, nejednou i bez ohledu na reálnou pravděpodobnost. Zvláště prózy z knihy *Patrouilly* (1909) mají ráz improvizací bez rozvinutější syžetové skladby. Tehdejší kritika vytykala Šrámkovi násilnost i strojenost výrazu a stylu, ale vycítila také společenský záměr sociálně kritický.

Tyto první prózy, sebrané v knižní soubory (*Sláva života*, 1919, *Sedmibolestní*, 1922, definitivně pak s názvem *Prvních jedenadvacet*, 1928), přinesly do české prózy silnou dávku lyrismu a imprese, ale i některé stylistické prvky expresionistické — zvláště v kresbě konfliktních situací. Vladislav Vančura ocenil význam těchto próz pro sebe a svou generaci: „Tyto knížky jsou naší zkušeností, jsme jim poplatní či



nejlépe, tyto knížky nám patří. Z nich jsme se učili nástupům fabulačním, větnému rytmu, tvárné čistotě, obrazům, střídání větné délky a nikoliv naposled odvaže, s níž autor říká ano a ne.“

První dramatický pokus Fráni Šrámka představuje jednoaktovka *Červen*, která byla hrána v revolučně vznícené atmosféře roku 1905 v předvečer studentských slavností. Prudké pudové hnutí, podvědomá erotická touha je osudovou silou, která vede mladého člověka. Vznícená smyslovost vytváří v souhře s přírodní atmosférou vzrušené napětí, jež autor promítá do jazyka i mimiky dramatických postav. Ani drama se nevymyká svými žánrovými vlastnostmi z procesu lyrizace a subjektivace, jež charakterizují Šrámkovu tvorbu.

## ZRÁNÍ K ŽIVOTNÍMU KLADU

Rozpad anarchistických snů a revolučních nadějí a odchod básníkův z rozkládající se anarchistické organizace končí jednu etapu Šrámkovy tvůrčí cesty. Nové období začíná dalším vyhraňováním vlastní lidské i umělecké individuality a směřováním k těm nejzákladnějším, nejpřirozenějším kladným hodnotám lidského života.

Román *Stříbrný vítr* (1910) je první syntézou nabytých zkušeností lidských i uměleckých. Uzavírá etapu mladého buřičství, vyrovnává se s ní už z jistého zmoudřelého odstupu, ale uchovává její lidské hodnoty. V mládí, v jeho rozdychčené touze po volnosti, po plném vyžití života a jeho darů, nalézá nejčistší a nejkrásnější hodnotu života a člověka. Tato víra prožívaná v silném básnickém vzrušení a vyjádřená s jedinečným lyrismem vytvořila základní rys Šrámkovy básnické osobnosti, který se nejzřetelněji projevil v tomto období, ale nezmysel úplně ani v pozdějších fázích jeho života a díla.

Smysl Stříbrného větru jako autorova sebevyjádření i jako generačního portrétu se stane zřetelnější, jestliže známe, co předcházelo jeho genezi, nebo přesněji, co se na ní podílelo. V časopise *Omladina*, „orgánu anarchistických socialistů“, začal vycházet v roce 1906 román Fráni Šrámka *Buřiči*. Když byl časopis už po čtyřech číslech tohoto čtvrtého ročníku zastaven, vycházel román na pokračování v náhradním časopise *Nová Omladina* jako příloha, ale dospěl jen do 64 stran. Zůstal nedokončeným torzem. Šrámek po novém zatčení (byl spolu s Michaellem Káchou obviněn z toho, že uveřejnil v časopise báseň Jana Opolského Ferencz Kossuth a Kropotkinův článek Pařížská komuna) vystoupil z redakce. Souvislost *Buřičů* se *Stříbrným větrem* je zřejmá. Celé kapitoly byly z románového torza přeneseny do *Stříbrného větru*. (Některé byly již předtím publikovány v časopisech jako samostatné povídky, zejména kapitoly z hrdinova dětství.) Hrdina v *Buřičích* má jméno Jan Malvín, v *Stříbrném větru* Jan Ratkín. Hlavní rozdíl je v tom, že hrdina *Buřičů* je už ve věku, v jakém byl tehdy autor, že už je rovněž spisovatel a anarchista, že jeho vzpoura proti společenské lži a pokrytecké morálce je spojena s bojem o společenský pokrok. Románové torzo dává nahlédnout i do problematiky anarchismu, jak ji prožíval Šrámek, a uvádí bezprostředně motivy anarchistického boje (převzatá próza *Před bouří*) a antimilitaristické propagandy (*Vzpomínka*, uveřejněná původně v *Kalendáři revolucionářů* na rok 1904, pak jako povídka s titulem *Strhali jí květy a ulámali halúzky*).

Nelze však říci, že *Stříbrný vítr* přejal koncepční základnu *Buřičů*. Román *Buřiči* zřejmě tíhl k tomu, aby se stal románem anarchistické generace v jejím zralém rozletu. *Stříbrný vítr* je románem lidského dospívání, přerodu jinocha v muže. Jeho problematika je obecně lidská, prožívaná však individuálně. Společenské aspekty jsou sice zřejmé a v některých projevech mladé vzpoury Ratkinovy proti škole, rodině a oficiální morálce nesou zřetelné rysy anarchistických teorií i širších revolučních tendencí doby — avšak ve *Stříbrném větru* Šrámek plně soustředil pozornost na proces, v němž se teprve rodí lidská individualita, člověk — jedinec, a teprve se začínají utvářet jeho smyslové, citové a rozumové vztahy ke světu. Toto vymezení tématu nesporně naznačuje, jak se Šrámek do roku 1910, kdy vychází *Stříbrný vítr*, už vzdálil anarchistickému hnutí, jak zájem o dobové jevy společenské ustupoval zájmu o lidskou podstatu, o nalezení kladných hodnot



životních a o jejich obranu přede vším, co přirozený růst člověka omezuje a deformuje. A tak koncipuje Šrámek hlavní postavu Jeníka Ratkina s jeho hledáním, s jeho omyly a s jeho vzpourami jako prototyp mládí. Román však není jen jednoznačnou apoteózou tohoto mládí a jeho biologicky podmíněného životního elánu, i když k jeho nejsilnějším stránkám uměleckým patří sugestivní vyličení lidského i přírodního jara, mladého probuzení smyslů, erotické touhy i citového chaosu puberty. Šrámek neukazuje mládí jen jako štěstí a krásu. Naopak, velmi citlivě vnímá a odkrývá i bolesti mládí, smutky mladé deziluze, tragiku života, tak jak se s ní poprvé seznamuje dospívající jinoch. Nejsou to jen subjektivní citové exaltace a deprese puberty, které poznamenaly nápadnější expresivností výrazu některá místa románu, ale také objektivní obraz toho, jak bezcitný, krutý, nechápavý je svět k tomuto bezelstnému, lehko zranitelnému mládí. Jde tu zejména o to, jak Ratkin bojuje o svůj čistý sen a jak se vždy znovu, přes všechna zklamání, vzpírá realitě, která ho obklopuje a hledí ho připoutat ke své špíně. Tento konflikt mládí, toužícího po svobodném, krásném a silném životě, se světem dospělých, ošklivým a krutým, je také kompoziční osou románové stavby, která je jinak volná, skládá se vlastně z hotových a svým způsobem uzavřených povídkových celků, spojených více procesem Ratkinova niterného vývoje než kauzální vazbou dějovou. Stříbrný vítr až do konce udržuje víru v kladné hodnoty života, důvěru v člověka, ve vlastní síly, odhodlání hrát s životem poctivou hru, milovat jej, ale nevzdat se mu. Motiv „stříbrného větru“ je v něm dominantním symbolem. Ratkin se v závěru loučí jen s iluzemi, se svými omyly a pošetilostmi, jež ho oslabovaly. Ale odhodlaně jako zralý muž se dívá vstříc životu. V tom je román projevem kladného a aktivního životního postoje celé generace.

Umělecký přínos Stříbrného větru byl v jeho hluboké sondě do niterného, smyslového a citového dění v člověku, v citlivém přepisu pudových hnutí a citových reakcí do vnějších gest člověka. Dobově příznačný je zájem věnovaný v románu oblasti sexu i démonické hře ženy v milostných vztazích. Stříbrný vítr prohloubil psychologickou povahokresbu, omezil (byť ne úplně) kresbu exaltovaných stavů, přechází do přirozených poloh a do obyčejného života. Svět velkoměstské moderní civilizace i demoralizace probleskne sem jen v krátkých epizodních připomínkách. Naopak vstupuje do románového děje jako významný činitel příroda a v impresionistických obrazech se stává průmětnou lidského subjektu, jeho smyslového i psychického stavu. Zásadním historickým objevem pro moderní českou prózu bylo pak posunutí zorného úhlu do subjektu hlavní postavy. Umožňovalo proniknout do vnitřního světa člověka a formou monologického projevu a polopřímých řečí jej vyjádřit. Umožňovalo podat obraz světa tak, jak jej vidí hrdina románu. Subjektivní prvky pronikají i do popisu prostředí. Vyprávění je tedy silně zbarveno emocionálním živlem. Vypravěč začíná splývat s postavou. Lyrizace epického vyprávění se děje častým užitím básnického pojmenování, metafor, personifikací, epitet. Některé reflexivní partie přecházejí přímo v jakousi báseň v próze, s výrazným rytmickým členěním, s apostrofami, se vzrušeným patosem. („Život, život! — jeho slávě se pokloňme, jeho chválu zpívejme. Není dosud tady, ale jeho ohně hoří za noci na vzdálených kopcích...“)

Už v Stříbrném větru — a předtím i v některých povídkách — se objevily motivy životního ztroskotání, démonické lásky, která zabíjí, marnosti a prázdnoty, jež dusí i mládí a vede k sebevraždě. Román *Křížovatky* (1913) pak tyto negativní jevy epicky absolutizoval: jednou jako nevysvětlitelnou osudovost, která si volí za svou oběť krásnou dívku; podruhé jako ženu, která hraje krutou hru s temnými vášněmi a přináší rozvrat a smrt; potřetí jako prokletí spojené s rodovým statkem. V *Křížovatkách* je mnoho romantického, ale jakkoli je zlo tajemně demonizováno, přece jen má své sociální pozadí. Už sama ústřední postava Vilíka Gabriela, originální typ „zbytečného člověka“ v české literatuře, má kořeny své bezcílnosti a zbytečnosti v tom, že se svými studii vytrhl z venkovské půdy, ale že si nenašel vlastní cíl. Proto se vrací k práci na rodném statku, ale bez hlubšího zájmu a vztahu k ní, a tak v prostředí, v němž odedávna vládlo sobectví, zůstane osamocen, vydán napospas temným iracionálním pudovým silám a pocitům marnosti. *Křížovatky* jsou ovšem především analytická studie povahopisná. Mají ráz objektivního obrazu, i když Šrámek ve třetí části užívá vyprávění v první osobě, přičemž vypravěč stojí mimo děj. Proti Stříbrnému větru je stavba románu pevnější, jednotnější,



promyšleně rozvržena do tří částí s třemi zornými úhly. Romanticky fatální koncepce lidských osudů má svůj výraz v dramaticky vypjatých situacích, v expresionistické kresbě postav a v jejich exaltovaném dialogu.

Povídková tvorba, obsahující knihy *Osika* (1912) a *Klavír a housle* (1920), souborně vydaná s názvem *Bouřky a duhy* (1933), znovu opakuje některé typické motivy Šrámkova díla, vratkost milostného vztahu, neodolatelnou přírodní sílu lásky, která se prosazuje proti společenské konvenci aj. Postavy těchto povídek se postupně stále více blíží k průměrnosti, místo intelektuálů zde vystupují obyčejní lidé, od patosu prvních próz přechází Šrámek ke klidnějším polohám, k objektivnějšímu vypravěčskému tónu; od tragiky k rezignovanému klidu, někdy až k tragikomice. Nahofklá moudrost vynívá střízlivě a smířlivě.

## CHVÁLA LÉTA A TĚLA

Spory mládí byly uzavřeny smírným koncem Stříbrného větru. Rozpory a zklamání života tím Šrámek sice neodsunul úplně stranou — v *Křižovatkách* je dokonce dovedl až ke katastrofickému konci —, ale už zde se omezovala jejich tragika na individuální osudy. V povídkách knihy *Bouřky a duhy* je nadto tato tragika tlumena převažujícím smířením se samotným faktem života, se „zákony země“. Dramatičnost a citová exaltovanost, kterou vnášel do mladé tvorby autorův anarchistický postoj, se zharmonizovala radostným a oddaným prožíváním daru života a pevným a klidným ulpěním na přirozené biologické stránce člověka. Nalezení této pevné základny, která v oněch předválečných letech stála blízko zdrojů Neumannovy básnické obrody, znamená novou tvůrčí etapu. Jejím vrcholy jsou hra *Léto*, kniha veršů *Splav* a román *Tělo*. Smyslový život člověka byl samozřejmě předmětem Šrámkova tvůrčího zájmu už vlastně od počátku. Anarchistická teorie hájila právo na plné vyžití a propagace volné lásky, na níž se podílel vedle Neumanna i Šrámek, sem také patří. Senzitivnost až neobvyklá předurčovala pak Šrámkovi, aby v této oblasti přinesl do naší literatury významný vklad.

V nové tvorbě se však do smyslového života člověka, do jeho přirozené pudové stránky, přesouvá nejen tematický zájem, nýbrž samo filozofické východisko autorovo. Šrámek zde nalézá pravdu i štěstí lidského života. Přirozená tendence Šrámkova názorového vývoje tímto směrem, souvisící zřejmě i s jeho mužným zráním, byla urychlena a posílena objektivní dobovou situací: válkou, která znamenala ohrožení života, která činila z prostého faktu žít, z přirozeného vyžití lásky nejtouženější a postačující hodnotu. Šrámek musel narukovat, prožil setkání s krvavou ošklivostí války na haličské frontě už v roce 1914, v září se odtud vracel s akutním kloubovým revmatismem do brněnské nemocnice. Ale po malém oddechu, ve kterém dokončil hru *Léto*, musel znovu odejít, tentokrát na jižní frontu, do Itálie (u Rombonu na řece Soči) a pak do Rumunska. Setkání se smrtí na frontě a v sanitářské službě, odloučenost od domova a ženy zesílily naléhavost toužebné představy šťastného života v klidu a míru.

Chvála života prostého, žitého podle zákona přírody a podle hlasu přirozeného milostného citu, chvála upřímných lidských vztahů, které zná člověk důvěrně sžitý s přírodou a s prostým venkovským lidem a kterých není schopen velkoměstský intelektuál příliš složitý a příliš sobecký — to je smysl divadelní hry *Léto* (1915). Pozoruhodné je, že si Šrámek zvolil k vyjádření této smířlivé životní filozofie dramatický útvar. Konflikt tu totiž není nijak zvlášť výrazně rozvinut. Citová krize mladého Jeníka Skalníka, vyvolaná lehkomyšlným flirtem jeho světácké tetičky, se zharmonizuje v náruči odevzdaně milující venkovské dívky Stázký. Redaktorská manželská dvojice zůstává v roli epizodní. Postava moudrého strýčka faráře, který víc slouží lidem než bohu, nezasahuje do děje a plní spíš úkol harmonizátora a glosátora. Divadelní kvality hry spočívají v tom, že dramatický děj plný napětí probíhá přímo v nitrech postav. Novátorským činem Šrámkovým v českém dramatu bylo, že tyto niterné děje a toto napětí, vyvěrající z citových a pudových reakcí hrdinů, někdy i z jejich intelektuálních hry, naznačil a ztvárnil na jevišti složitou významovou výstavbou



dialogu, kdy vyřčené věty a slova nevyjadřují ony psychické děje přímo, ale nápovědí, zkratkou, úmyslným utajením. Postavy mluví o něčem, ale myslí na něco jiného, a ona významová vazba mezi vysloveným a nevy-sloveným je právě prostředek, kterým autor navozuje dramatické napětí. K vytvoření tohoto napětí přispívá pak vedle expresivního hlasového vyjádření významových odstínů a citových přízvuků ještě mimický projev herce, který je autorem obvykle předpisován v textu — často v inspirující podobě. Tak je vytvářena zvláštní lyrická atmosféra, která — jestliže je umocněna režii a impresionisticky náladovou scénou — sugeruje citovou náladu a smysl dějů. Již při premiéře ocenil divadelní kritik Jindřich Vodák na hře, že „všechno vření a zmítání smyslné vášně je v ní zdržlivě schováno pod obyčejný domácí denní vnějšek. Jen přízvuky hlasu, jen výšlehy oka, jen záchvěvy těla mají povědět, čím bytosti žhnou.“ A Vodák přidal ještě jiný významný postřeh, týkající se Šrámkova nového pojetí erotického tématu: „Také v tom Šrámek liší se od mnohého jiného, že zbabel smyslovou vášeň přemrštěných tragických postojů.“ Léto je skutečně vyladěno smírným koncem. Ale hlavní postava je vnitřně dynamická. Autor ji sám výstižně charakterizoval ve svém dopise Jaroslavu Kvapilovi, který hru režíroval: „Vaším obavám o obsazení Skalníkovy role rozumím. Nebezpečí její vězí právě v pubertní přemětnosti hrdinově, v náhlých, ostře vyšrafovaných přechodech z pokorné, exaltované oddanosti k odboji, z chlapecké prostomyslnosti k mužskosti, v zmateném mísení snu a reality — tento hoch je v ustavičném vnitřním pohybu ve směrech nahoru nebo dolů, jde to u něho stále všechno ráz na ráz, jsou tu vždy jen nejzákladnější črty tohoto vnitřního dění —.“

Sbírka *Splav* (1916) je lyrický výraz nového, pokorně oddaného odstínu básníkovy lásky k životu. Osnovu této lyriky tvoří láska erotická, živená smyslností a sublimující v něhu. K ní přistupuje i láska ke všemu živoucímu, k přírodě, jež kvete a zraje, k samotnému zázraku života v žasnoucích očích dítěte, v citovém chaosu dospívajícího jinocha nebo probouzejícího se ženství a mateřství. Šrámkův *Splav* je poezie milostného citu, jeho horké vlny, která se rodí z pudových zdrojů těla, která zaplavuje člověka, unáší ho k závratí, a kterou provází stín smutku, tesknosti a melancholie. Obě polohy této vlny se v knize (zejména v jejím druhém vydání z roku 1922) zvyrazňují. Vrcholný pocit štěstí, krásného toužebného uchvácení a opojení je dominantou první části, původního *Splavu*. Sama titulní báseň s typickými šrámkovskými motivy touhy, ženy, prostého lučního kvítí, vonící země a zpívajícího splavu předznamenává tento lyrismus životního kladu. Do polohy melancholické tesknosti, smutku, který je nerozlučným druhem básníkových dobyvatelských výprav za sladkou kořistí života (*Bratr smutek*), inklinuje pak druhá část sbírky, vznikající po bolestných zkušenostech básníkových ve válce.

První lyrická vrstva inspirovaná erotickým toužením má při vši smyslovosti charakter romantického snění. Snění s otevřenými očima a s fantazií naplněnou konkrétními, tělesnými představami. Příznačná je pro to zvláště *Romance*, příběh vysněný v pražském vinohradském bytě básníkovou „smolnou touhou“, jež vznícena jarem „hledá svět osmahlých, dmoucích se tvarů./ hledá svět syrové, úderné krásy./ zem, která v plápolu puká a v lijáku kouří,/ syrovou krásu, která tě přepadne, k bezdechu stiskne,/ k nejstaršímu vyzdvihne bohu./...“ Vytváří nebo obnovuje mýtus, v němž žena splývá s přírodou, v němž se les antropomorfizuje postavami divoženek, pohanského boha Pana.

Počínaje *Splavem* zakotvuje Šrámkova básnická obraznost v krajině venkova a v jakémsi přírodním primitivismu si vytváří svůj osobitý svět. Nechybějí tu ani motivy pastýřské idyly. Tento posun básnických obrazů směrem k přírodě, k prostému, nesložitému typu člověka venkovského, k smyslovosti a k projevům tělesného zdraví a síly, je součástí uvědomělého odklonu české poezie od symbolické a dekadentní umělosti, rafinovanosti i chorobnosti k civilní věcnosti a přirozenosti předválečné moderny. Některé Šrámkovy erotické sny mají ráz romantické iluze, ale válka vrátila básníka k věcné realitě. Právě na několika ojedinělých válečných motivech získala Šrámkova lyrika významovou závažnost a přítom zároveň výrazovou hutnost a názornost. Hrůzu války a intenzivní pocit života ohroženého každým okamžikem zachytil Šrámek ve zkratce, jen nápovědí bez vzrušených slov. To však jen přidává těmto veršům z fronty na sugestivnosti. (*Voják*



v poli, 30. srpna 1914, *Cesta z bojiště, Na březích Soči.*) Do tohoto okruhu básní patří také verše *Snad kdesi za Piavou*, otištěné v Neumannově Červnu, vyslovující prostým obrazem myšlenku o sbratření těch, které oddělují zákopy. Od těchto tvarově sevřených a výrazově tlumených básní se liší *Cesta s Rombonu*, která vytváří moderní typ básně jako proudu dojmů, volně plynoucího bez přísně vymezených hranic veršů a strof, s volným rytmem a měnicím se spádem. Kompoziční osu v ní tvoří reálný zážitek cesty vojáka ze skalnatých ostřelovaných alpských vrcholků do údolí, kde kvete jaro; sled uchvacujících smyslových dojmů podněcuje však básníkovu obraznost a citovost k chaotickému tčkání od předmětu k předmětu, od představy k představě a je odstředivou silou, jež rozbíjí pevný tvar básně. Zároveň dynamický pohyb sjednocuje všechno v celek.

Princip volné kompozice a volného tvaru uplatnil Šrámek také ve dvou velkých básních jiné tematické vrstvy, která patří do soboteckého údobí básníkovy tvorby, ale byla zařazena ještě do jeho *Básní* (1926) jako druhá část *Splavu* — *Básníkův hrob a Sobotecký hřbitov*. Jsou uměleckým projevem myšlenkového procesu, kdy ve styku s rodným soboteckým krajem začíná se v básníkovi silně probouzet vědomí souvislostí s domovem, s tradicemi, s minulostí. Nad hrobem soboteckého rodáka, předčasně zemřelého básníka Václava Šolce, v zamyšlení nad osudy obyčejných lidí, jak je vyčetl z náhrobních nápisů na soboteckém hřbitově pod Humprechtem, se prohlubuje básníkovu vidění dialektické jednoty života a smrti, onoho nekonečného proudu lidských osudů. I básník je jeho součástí, jako ten, který navazuje na přervanou píseň Šolcovu, jako jeden z mnohých, kteří prožili krásu i smutek, mladí i staří, kteří všichni podléhají zákonu země. Navzdory smrti a tragice se básník znovu oddaně hlásí k životu, znovu se hlásí k svému tvůrčímu básnickému poslání: „když jednou už po tomhle zákonu tedy, / tož tedy se znícím a dmoucím srdcem, / ať krásný mne zpívá, / ať krásný mne dozpívá / hlas, / ať zním...!“

Šrámkova chvála tělesnosti, přirozené smyslnosti, vyvrcholila v románu *Tělo* (1919). Jeho hedonistická ideová koncepce zrála již ve válce pod horkým sluncem rumunským. Senzualistický vztah ke světu tu básničky oslavil živočišné pudy člověka, rozkoše smyslů, mladou dychtivou erotiku. Ukázal život mladé hrdinky románu jako veselé vzrušující dobrodružství. Tyto stránky byly v naší próze něčím nezvyklým. Avšak zároveň se takovéto pojetí lidského života ukázalo jako jednostranné a neschopné řešit složitější vztahy a konflikty životní. Románový děj naznačuje omezenou platnost této lehkomyšlné životní filozofie, naslouchající jen hlasu pudu; v konfrontaci s válkou, která jí bere muže, zbývá hrdince jen marný protest. Třebaže se Šrámek touto oslavou nejelementárnějších živočišných projevů života shodoval s vitalistickým vyznáním mladé poválečné generace, nastupující revoluční kolektivistické vědomí soudilo tuto filozofii kriticky. Karel Čapek však vystihl a ocenil lyrismus smyslově vznícené, a přitom bezelstné erotiky Šrámkova románu. V historickém literárním kontextu vyniknou impresionistické kvality Šrámkova stylu, jeho schopnost citlivě reprodukovat svět subjektivních dojmů, pocitů a prchavých nálad a schopnost navodit lyrickou atmosféru. V *Těle* najdeme také — podobně jako v ostatních Šrámkových prózách — náznaky vnitřních monologů.

Válka jako společenský jev, který zasahuje do osudu lidí, vyvolala několikerou odezvu v Šrámkově díle. Byla už uvedena lyrická zkratka frontových zážitků ve *Splavu*. Společenská stránka války vystoupila do popředí v dramatickém zpracování tohoto tématu, zejména v satirické komedii *Hagenbek*, která byla uvedena na scénu Divadla na Vinohradech v prosinci roku 1920. Hra se rozpadá na dvě stylově i koncepčně odlišné části. V první je v expresionisticky výrazných liniích a v revolučně vypjaté atmosféře exponována situace před koncem války. Proti sobě stojí postava generála, která je deformována do zlé karikatury válečníka, jemuž nezáleží na tom, za jakou cenu lidského masa a krve získá svou slávu a udrží pochybnou iluzi moci; a postavy obyčejných vojáků, kteří jsou připraveni, plni nenávisti k strůjčím krvavých válečných jatek, k revolučnímu aktu. Dramatický konflikt revolučních sil se starým světem však není rozvinut a druhá část hry se scénou z poválečného politického života je satirickou kresbou příživnických typů lidí, kteří chtějí všeobecné demoralizace využít k snadné kariéře a úspěšně vsadili na staronovou politickou demagogii. Velký společenský konflikt se



rozmělnuje. A nerozvinut zůstává i karikovaný typ nacionalistického frázisty, kterým Šrámek vyjádřil svůj skeptický odstup od poválečného politického života. Druhá hra s válečnou tematikou *Zvony* (1921) je sice dramatem kolektivu, a to vesnického, avšak jde tu spíš o davovou psychologii než o společenské vztahy. Expresionistická je tato hra už svým záměrem ukázat pudy a běsovské vášně uvolněné negací starého morálního řádu, ale také vzrušeným a až křečovitým dialogem, plným narážek, zámlk, přerývaných výkřiků, s rozbitou větnou skladbou. Také postavy jsou kresleny jen v obrysech, jejich gesta mají v sobě cosi přízračného, nenormálního, temného. Naproti tomu hra *Soud* (1925) je vystavěna na všední zápletce intimního rázu, její tragika přechází v hořkou komiku a ve střízlivé smíření s během světa a s ironickým vyzněním lidských osudů. To bylo už nedramatické smíření se skutečností.

Povídka *První akt* z knihy *Žasnoucí voják* (1924) je tím nejbezprostřednějším a nejméně stylizovaným přepisem básníkovy prvního otřesného setkání s bitevním vražděním. Je to přesný záznam subjektivních smyslových vjemů a pocitů, nestylizované svědectví. Právě tento subjektivní pohled má hodnotu objektivního poznání války v její nesmyslné brutalitě. Tato próza se může v síle své strohé pravdivosti i své lidsky emocionální působnosti měřit s díly moderní světové prózy s válečnou tematikou. Ostatní povídky knihy vyprávějí intimní rodinné tragédie druhých, rovněž prostých vojáků. Padá na ně nejednou přízvuk bolestné ironie jako výrazu hlubokého básníkovy soucítění. Z těchto próz — a to i ze zmíněného subjektivně svědeckého Prvního aktu — zmizely již expresionistické prvky.

V básníkově díle, s výjimkou Hagenbeka, se příliš neprojevila pozornost, již věnoval voják Šrámek revolučnímu dění v Rusku. Sympatie k němu nejvíce prozrazují *Listy z fronty*, posílané ženě v letech 1915–1918 a vydané v roce 1956. Šrámek navázal po návratu z války domů (v posledních měsících se dostal do Vídně, kde jeho představeným v tiskové službě byl rakouský spisovatel Robert Musil) opět spolupráci s Neumannem v časopisu *Červen*; vstoupil také do Socialistické rady osvětových dělníků, jež byla inspirována výzvou Henri Barbusse k pokrokové inteligenci světa. Nespojil se však s poválečným revolučním hnutím, zůstal stranou veřejného života, odmítaje přes domluvy přítele Jaroslava Kvapila i členství v České akademii věd a umění. Uchovával si sice nezávislost, ale také osamocenosť. Místo dřívějšího buřičství vyznával důvěru v nový republikánský stát a v klidnou práci. Jako tvůrčí umělec se soustředil k individuálnímu osudu člověka a k jeho intimním citovým vztahům. Z další básníkovy tvorby bylo zřejmé, že převahu nabyla láska ke kladným hodnotám života a k jejich klidnému a moudrému vyžití.

## CHVÁLA PODZIMU A SMÍŘENÍ

Tak jako se už ve Stříbrném větru, díle, které uzavíralo básníkovu etapu mladého buřičství, ozval tón moudrého smíření se skutečností, zaznívá ještě v *Měsíci nad řekou*, v díle, které zahajovalo etapu rezignovaného nenáročného smíru s dary všedního pokojného života, neklidná, výbojná touha po něčem velkém a krásném. Zde, na nejvýznamnější křížovatce Šrámkovy života i díla, spojují se v jeden akord hlasy odvážné mladé touhy a hlasy střízlivě moudré rezignace, zde se ještě znovu a naposled ve skutečně dramatickém konfliktu střetává mladý, krásný sen s všední a malou skutečností. *Měsíc nad řekou* (1922) označil autor jako veselohru. Ale je to teskná veselohra. Směje se sentimentálnímu návratu stárnoucích tatíků k vlastnímu dávno uplynulému mládí. Ironicky nahlíží pod okázalou spokojenost Hlubinovu s všední šosáckou idyloou, v níž tak brzy skončil jeho mladý rozlet. Hořce se nad těmi zmarněnými nadějemi usmívá jeho dcera Slávka, ale i ona moudře a střízlivě odhaduje, kolik jí zbývá mládí k odvážné hře o lásku, o nevšední život, i ona se spokojuje jen s tím, že v mladém muži, na němž válka zanechala své stopy, probudí znovu krásný cit a vědomí hodnoty lásky a života. Od první do poslední scény je ve hře silné napětí mezi slovy a jejich utajeným významem. Niterný děj a jeho tajemné překvapující zvraty jsou jen naznačeny slovy a jejich citovými přízvuky.



ky, divák je však uhaduje z celé lyrické atmosféry, z dialogu i scény. Z českých dramatiků má Šrámek nejbližší k A. P. Čechovovi a jeho dramatickému typu, u něhož lyrické prvky mají hlubší významovou platnost než vnější děj a u něhož dramatické napětí má svůj zdroj v nevyslovených složitých a někdy chaotických dějích v nitru postav. Obvyklým znakem tohoto typu lyrického dramatu je mnohovýznamnost a možnost různé režijní interpretace. Také Měsíc nad řekou došel různého kritického ohlasu i různých koncepcí režijních. Některé zdůraznily satirické ostny hry, jiné její melancholické ladění, některé nechaly hru vyznít vírou v krásnou lásku jako existující hodnotu, jiné v hořkou deziluzi; hra byla Václavem Krškou převedena i do filmové podoby.

Ostatní Šrámkovy divadelní hry už nedosáhly významové hloubky a dramatického napětí jako Měsíc nad řekou. *Pláčící satyr* (1923) se nemohl opřít o výrazný dramatický konflikt, *Ostrov velké lásky* (1926) utkvěl v povrchním zpracování módní romantiky filmového původu.

Důsledně deziluzivní a skeptický pohled na osud člověka a na falešnou hru s láskou uplatnil Šrámek v románu *Past* (1931). Opakuje se tu starý motiv milostného, a tedy i životního ztroskotání nadějného člověka, který se stane několikanásobnou obětí erotické léčky, cílevědomě nastražené ženským sobectvím. Zde také naplno zazní cynická rezignace na lásku. Ale jsou tu i stránky pronikavé sociální povahokresby, jež ukazují, jak románové dílo Šrámkovo výrazně směřovalo k objektivnímu zpodobení lidských příběhů. Odlišné a přímo rozporné zhodnocení *Pasti* literárními kritiky dalo Karlu Čapkovi příležitost k polemické analýze soudobé kritiky a jejích metod. Další doklad Šrámkova skeptického názoru na ženu a lásku, román *Sekyra*, zůstal rukopisným torzem.

Lyrická žeň tohoto smířeného životního podzimu má akordy harmonického souznění s rodným soboteckým krajem. Z této nové orientace se vyznal básník už roku 1920 ve své korespondenci a podal také její prostě lidské vysvětlení: „Právě tímto směrem počínám nyní silně věřit, za kořenou vůni rodového a krajanského příslušenství, volá mne to a přitahuje, a kéž by se mi tu jednou něco podařilo, aby to bylo tak dobré a domácí, jak asi řečneme večerní procházka po silnici k Oseku. Ve dvacítí, ve třicítí člověk opisuje širé kruhy, ale ve čtyřicítí se počíná vracet, zdá se, že to leží spíše někde ve středu toho nejmenšího kruhu, než tam venku na širých periferiích, a cítí se to tím silněji, když tě mezitím zorá, zmrví a zvláčí válka.“ Verše *Nových básní* (1928) a sbírky *Ještě žní* (1933) mají už hodně tlumený tón a zúžený básnický prostor. Prostupuje je pocit plynoucího času a s ním uplyvajících života. Tak jsou vyladěny i objektivní portréty nebo příběhy lidí. Pokus zachytit v nich podobu moderního velkoměstského života s jeho demoralizací ukázal jen pokles umělecky tvůrčích sil. Neudržely už rovnováhu motivů erotického stárnutí na hranici tragiky a komiky. Jen v dotyku básníkovy zraku s krásnou krajinou Českého ráje probouzí se starý čistý lyrismus a životní obzor se vyjasňuje klidnou radostí. Plným lyrickým tónem pak zazní několik básní, jež evokují dávný citový reflex (*Ptsecká, Sobotka*) nebo probudí starý motiv vojáka, který vždy znovu musí uléhat v zákop a střilet, který padá a chroptí „na Sommě, Piavě, na řece Sanu./ u sta řek jiných“, který je vždy znovu „s letadlem sestřelen k zemi./ zas od země vymrštěn minou./ zas kulometem odpočítáván / a rdoušen roubíkem plynu“, a vždy znovu sní o konci války, o míru (*Věčný voják*).

Ještě jednou se v Šrámkově poezii probudil mladý duch odboje, duch kolektivní věrnosti a mužné odpovědnosti. Na sám konec života projevil tento dávný antimilitarista statečnost vojáka, který bojuje za dobrou věc. Verše sebrané v knihu *Rány, ráže* (1945) a některé otištěné až po smrti v knize *Poslední básně* (1953) opustily klidnou polohu harmonické intimity a sobotecké idyly a postavily se odhodlaně proti přicházejícímu německému fašismu i proti poráženecké náladě (*Náš mlčící voják*). Básníkovy fantazie účastní se boje partyzánů v lesích rodného kraje proti okupantům, jde s bojovnicí pražských barikád. Znovu se sblíží básník s lidem, znovu hovoří jeho jazykem. Tímto uvědoměným a přitom zcela spontánním ztotožněním s pohybem celého společenského dění k dávnému cíli lidské svobody uzavřela se básníkovy životní i tvůrčí cesta. A i v posledních verších, s nimiž vstupoval do mrazivého prostoru smrti, zazněla chvála života s motivem lesů rodného kraje a sladkého zpěvu drozdů (*Ohni odevzdaný*).



Šrámek, poctěný titulem národního umělce, zemřel 1. července 1952 a jeho popel je uložen na soboteckém hřbitově.

Spisy: u Františka Borového 1926–1949 (13 sv.); v Československém spisovateli 1951–1960 (10 sv., red. Karel Švehla, doslovy Felix Vodička, Libor Knězek, Milan Jankovič, František Buriánek, Karel Krejčí, Dobrava Moldanová, František Černý).

Korespondence: Fráňa Šrámek: Listy z fronty (1956, s Miloslavou Hrdličkovou-Šrámkovou, usp. Miloslava Hrdličková-Šrámková); František Bařha: Šrámkovo Léto v zrcadle jeho korespondence (Sborník Národního muzea, řada C, 1962), K literárním počátkům Fráni Šrámkova (Sborník Národního muzea, řada C, 1965); in Adresát Jiří Mahen (1964, s Jiřím Mahenem, usp. Jiří Hek a Štěpán Vlašín); Fráňa Šrámek: Listy z léta (1966, s Miloslavou Hrdličkovou-Šrámkovou z let 1905–1937, usp. Václav Hejn); Vzájemná korespondence Jaroslava Kvapila a Fráni Šrámkova (Sborník prací FF brněnské univerzity, Řada literárněvědná, 1976–1977, usp. Artur Závodský); Z korespondence Fráni Šrámkova (Česká literatura 1977, dopisy Miloslavě Hrdličkové-Šrámkové, Vojtovi Matysovi, Janu Jakešovi, Václavu Hejnovi, dopis Jaroslava Kvapila Šrámkovi z roku 1927, usp. Stanislava Mazáčová a Zina Trochová); Dopisy Fráni Šrámkova Václavu Hejnovi (Literární archiv 1982, usp. Stanislava Mazáčová a Zina Trochová); Básník a nakladatel. Korespondence Fráni Šrámkova s Josefem Vilímkem (Literární archiv 1982, usp. Karol Bílek a Eva Horáčková); Karel Čapek — Fráňa Šrámek: Cesty k přátelství (1987, usp. Aleš Fetters, doslov Dobrava Moldanová); Korespondence Karla Čapka a Fráni Šrámkova (Literární archiv 1987, usp. Aleš Fetters); Ze Šrámkova listáře. Dopisy Josefu Knapovi (Literární archiv 1987, usp. Stanislava Mazáčová a Zina Trochová).

Vzpomínky a dokumenty: Knižka o Šrámkovi (1927, sborník); Básník mezi námi (1947, sborník); S Fráňou Šrámkem po Sobotecku (1957, sborník); Fráňa Šrámek ve fotografii (1959); Cesty a křižovatky života Fráni Šrámkova (1962, montáž dokumentů ve výboru Sedm krásných mečů, usp. Josef Brukner); Lubomír Soukup: Cesty stříbrného větru in V jejich stopách (1977, o Šrámkově vztahu k jižním Čechám); Přicházejí, odcházejí... (1977, výbor z básní, zápisníků a dokumentů, usp. Marie Hejnová); Fráňa Šrámek a Písek. K 100. výročí narození národního umělce Fráni Šrámkova (1977, sborník příspěvků o Šrámkově vztahu k regionu, divadlu, hudbě); Aleš Fetters: Karel Čapek a Fráňa Šrámek (Zpravodaj Šrámkovy Sobotky 1980); Lubomír Soukup: Fráňa Šrámek a jižní Čechy (1981); Šrámkův překlad povídky Arthura Schnitzlera (Literární archiv 1982, přípr. Karol Bílek a Eva Horáčková); Curriculum vitae ve faktech (1983, sest. Dobrava Moldanová pro výbor básní Curriculum vitae, usp. a doslov Jiří Žáček); Pavel Koukal: Buřičská léta in Trubačí revolt (1984); Aleš Fetters: Karel Čapek a Fráňa Šrámek. Vznik a vývoj přátelství dvou velkých spisovatelů (Marginálie 1980–1985); Marie Hejnová: Knižka o Milce. Život Miloslavy Hrdličkové-Šrámkové (1985).

Soupis prací o autorovi: František Bařha: Fráňa Šrámek. Soupis článků o jeho životě a díle (1976, doplněno 1977), Bibliografie překladů díla Fráni Šrámkova (1983). — Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 723, Fráňa Šrámek (1966, Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner); František Bařha: Literární pozůstalost Fráni Šrámkova, Ještě k literární pozůstalosti Fráni Šrámkova (doplňky k soupisu Jana Wagnera, Zpravodaj Šrámkovy Sobotky 1969).

Knižní monografie: Josef Knap: Fráňa Šrámek (1937, též ve sborníku Čtyři ze Sobotky); Bohumil Polan: Fráňa Šrámek, básník mládí a domova (1947); Kamil Resler: Buřiči a Stříbrný vítr (1952, o genezi románu); František Buriánek in Bezruč — Toman — Gellner — Šrámek (1955), Národní umělec Fráňa Šrámek (1960), in Generace buřičů (1968), Fráňa Šrámek (1976, se soupisem biografických dat a bibliografií), Fráňa Šrámek (1981, s ukázkami z díla).

Studie a statě v časopisech, sbornících atd.: František Götz in Anarchie v nejmladší české poezii (1922), in Básnický dnešek (1931); A. M. Piša in Soudy, boje a výzvy (1922), in Směry a cíle (1927, též ve výboru Dvacátá léta, 1969); F. X. Šalda: Fráňa Šrámek čili jak konzervovat meruňky (Tvorba 1927, též in Kritické projevy 13, 1963); Otokar Fischer: K psychologii Šrámkových her (Knižka o Šrámkovi, 1927); Albert Pražák: Fráňa Šrámek prozaik (Knižka o Šrámkovi, 1927); Karel Sezima in Krystaly a průsvity (1928, vývoj Šrámkova románu), in Masky a modely (1920, o Šrámkově povídkové tvorbě); František Götz: Dramatické dílo Fráni Šrámkova (Divadlo 1952); Mojmír Otruba: Doslov in Fráňa Šrámek: Stříbrný vítr (1954); František Buriánek: Doslov in Fráňa Šrámek: Básně (1954); Zina Trochová: První prózy Fráni Šrámkova



---

(sborník Sobotka, 1958); František Buriánek: K otázce vztahů české literatury na počátku 20. století, zvláště Fráni Šrámka, k ruské literatuře (AUC, Philologica — Supplementum, Slavica Pragensia 1959); Rudolf Jílek: Poznámky k jazykovému stylu Stříbrného větru (Český jazyk a literatura 1959); Mojmir Otruba: Poznámka k umělecké metodě Šrámkova Stříbrného větru (Česká literatura 1960); Vladimír Justl: Lyrické divadlo Fráni Šrámka (Divadlo 1960, o dramatu); Eva Strohsová: Doslov in Fráňa Šrámek: Splav a jiné básně (1963); Bohumil Polan: Fráňa Šrámek prozaik (Život a slovo, 1964); Dobrava Moldanová: Příspěvek k interpretaci Šrámkova prozaického díla (Česká literatura 1964); Věra Formánková: Popis v próze Fráni Šrámka (sborník Sobotka 1968); Stanislava Mazáčová: Doslov in Fráňa Šrámek: Tělo (1968); Josef Brukner: Básník zjištěného vidění Fráňa Šrámek, doslov in Fráňa Šrámek: Stříbrný vítr (1969); František Buriánek: Fráňa Šrámek v proudění času (O české literatuře našeho věku, 1972); Jaroslava Otrubová, Mojmir Otruba: Doslov in Fráňa Šrámek: Podivný nepokoj (1972, výběr z básní a próz); Mojmir Otruba: S nožem v ruce (Zpravodaj Šrámkovy Sobotky 1973, rozbor poetiky); Jaroslav Šimůnek: Tři podoby Fráni Šrámka, doslov in Fráňa Šrámek: Srdce a flétna (1974); Dobrava Moldanová: „.... nenatrháš z nebe hvězd.“ Proměny šrámkovského příběhu 1913–1931 (Česká literatura 1977); Miloš Pohorský: Dvě kapitoly o Šrámkově próze (Česká literatura 1977), A přece Šrámek, doslov in Fráňa Šrámek: Kus krásného snu. Básně a dramata (1977), Povídky o hořkosti a slávě života, doslov in Fráňa Šrámek: Sláva života (1977), Zní vítr stříbrný... doslov in Fráňa Šrámek: Stříbrný vítr - Tělo (1978); Dobrava Moldanová: Mladý Karel Čapek a Fráňa Šrámek (Česká literatura 1986); Jaroslava Janáčková: Proměny vypravěče v lyrizovaném románu z počátku 20. století. Ivův román a Stříbrný vítr (Česká literatura 1988).











---

# ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1918–1929

## NOVÉ PODMÍNKY LITERÁRNÍHO VÝVOJE

Ve vývoji moderní české literatury mají dvacátá léta významné, v jistém smyslu zakladatelské místo. Nevyplyvá to jen z obvyklého vystřídání generací, při němž se do centra literárního pohybu dostává generace bezprostředně předválečná a generace nejmladší, poválečná, ale především z proměn společenského a myšlenkového klimatu, z něhož tato literatura vyrůstá a jež je podstatně odlišné od období předchozích.

Zcela nová a určující je ta skutečnost, že v důsledku vojenské porážky centrálních mocností a vyvrácení jejich polofeudálních režimů dochází k rozpadu mnohonárodního Rakousko-Uherska a ke vzniku Československé republiky. Tím je dovršen mnohaletý zápas o národní svébytnost a státní samostatnost, na němž se česká kultura, a literatura zvláště, aktivně podílela a který v některých obdobích svého vývoje chápala dokonce jako své základní poslání. Splněním tohoto poslání jsou vytvořeny předpoklady k tomu, aby si literatura znovu specifikovala svou funkci a nově vymezila své místo v národní společnosti. Vznik samostatného státu umožňuje rychlé rozvíjení všech forem národního života a vytváří nové podmínky i pro kulturní rozvoj: politická demokracie odstraňuje řadu překážek, které mu kladl starý režim, dochází k uvolnění demokratizačních tendencí v různých oblastech kultury, k rozvoji důležitých kulturních institucí (tisk, školství, divadlo), z nichž některé (typické prostředky moderní komunikace jako film a rozhlas) teprve nově vznikají.

Vznik společného státu Čechů a Slováků vytváří nový rámec pro společný vývoj české a slovenské literatury, jež se po dlouhou dobu vyvíjely odděleně a za odlišných historických podmínek a stály na různých vývojových stupních. Vztahy obou národních kultur procházejí ovšem vývojovým procesem, v němž se teprve postupně hledá a nalézá východisko, respektující rovnoprávnost dvou národů a dvou kultur. Myšlenka státnosti a úsilí o upevnění česko-slovenské jednoty vede nejen ke snaze o vyrovnání vývojových rozdílů (projevující se v podpoře rozvoje školství, vědy a kultury na Slovensku), ale v oficiálním pojetí, podepřeném ústavou, vyúsťuje v koncepci jednoho „československého“ národa a jednoho jazyka (s dvěma spisovnými formami). Teorie „čechoslovakismu“, jež měla svůj ohlas ve vědě i kultuře, nedoceňovala specifčnost obou národních kultur a slovenský jazyk a literaturu, i samu existenci slovenského národa redukovala na pouhou regionální záležitost, proti níž vyzdvihovala perspektivu postupného sblížování a konečného splnutí. Na druhé straně však společný samostatný stát poprvé vytváří reálné podmínky jak k vzájemně plodné koexistenci obou literatur, zahrnující momenty výměny, konfrontace, spolupráce i působení, tak k utvrzování jejich svébytnosti a diferencovanosti. Tvorba nového česko-slovenského literárního kontextu, jež má ve dvacátých letech zvláštní význam pro rozvoj moderní slovenské literatury, se v Čechách projevuje rostoucím zájmem o slovenskou literární produkci, patrným nejen tradičně v oblasti literárněhistorické, ale — zejména od poloviny dvacátých let — také v české literární kritice a ve vydavatelské činnosti; právě zde se na konci tohoto období začíná prosazovat proti oficiálnímu pojetí vědomí odlišnosti a zároveň partnerského vztahu české a slovenské literatury.

Vznik samostatného Československa a proměny uvnitř národní společnosti a její kultury mají ovšem významné souvislosti mezinárodní. Sama geneze Československé republiky je jedním z výsledků sociálního



a politického pohybu, jenž přesáhl hranice národů a států, ba i hranice evropského kontinentu. Jeho hlavními činiteli byly společná otřesná zkušenost války, rozpad největších evropských říší, rozklad zaostalých politických a sociálních struktur a vytváření nových, národní a sociální radikalizace širokých lidových vrstev, spojená s rozmachem revolučního hnutí v mnohá zemích, zejména v sousedním Německu, a povzbuzovaná a utvrzovaná Říjnovou revolucí v Rusku. Pod vlivem tohoto pohybu dochází i v naší společnosti k výraznému posunu doleva, k masovému růstu demokratických a socialistických stran a k posílení radikálních tendencí, které si kladou za cíl dovršit národní a demokratickou revoluci socialistickými přeměnami. V rozhodujícím střetnutí o charakter republiky je sice radikální levice poražena, zároveň si však i v následujících letech uchovává svůj vliv nejen mezi dělnictvem, ale i mezi levicově orientovanými intelektuály.

Demokratizace společenských a politických struktur, spojená s humanitními ideály zakladatele státu a jeho prvního prezidenta Tomáše Garriguea Masaryka, a obecná radikalizace sociálních tužeb a programů, jež vyúsťuje ve vznik masové komunistické strany orientované na revoluční program Leninův, tvoří dva hybné ideové momenty, které spoluvytvářejí a polarizují literární vývoj dvacátých let. Tato polarita se promítá zejména do myšlenkové orientace obou hlavních představelek poválečného vývoje, totiž generace předválečné (šrámkovské a čapkovské) na jedné straně a generace poválečné (wolkrovské) na straně druhé; nelze ji však s generačním rozdělením ani ztotožnit, ani ji na ně zredukovat. Vlna sociálního radikalismu prvních poválečných let, kdy se socialismus jevil jako bezprostřední společenská perspektiva, nachází — v té či oné podobě — ohlas téměř v celé české literatuře, nejen u nejmladší generace, jež se ostatně sama brzy diferencuje. Tímto sociálním zaujetím dvacátá léta jen dotvrzují a dále prohlubují tradiční orientaci české literatury na myšlenku sociální spravedlnosti a osvobození člověka, jež je příznačná zejména pro generaci devadesátých let a přelomu století a jež nyní dostává novou perspektivu.

Všechny tyto okolnosti vytvářejí nové podmínky pro charakter literatury ve dvacátých letech. Válka a revoluce, mohutné společenské otřesy vtahují literaturu mnohem silněji a bezprostředněji do společenského procesu, než tomu bylo dříve. Otázky nového uspořádání světa, otázky sociální spravedlnosti, svobody a lidskosti, problém nových vztahů člověka k člověku, nového životního stylu — to jsou základní otázky, které hýbají poválečnou literaturou. V souvislosti s tím se znovu kladou i otázky vztahu umění a života, umělce a společnosti, smyslu umělecké tvorby. Potřeba sociální přestavby se promítá i do oblasti literární a umělecké jako požadavek podílet se uměleckou tvorbou na stavbě nového světa a zároveň přizpůsobit strukturu díla této funkci. Aktuální společenský aspekt, snaha spoluúčastnit se moderního řešení naléhavých otázek současně i budoucí existence lidstva je všeobecným rysem poválečného literárního povědomí a vyznačuje tvorbu převážné většiny autorů, ať už vyznávají revoluční řešení nebo ho neakceptují. Vysloveně konzervativní tendence jsou zatlačeny do pozadí a umělecky se — až na výjimky — prakticky neprosazují. Současně ovšem, zejména v bezprostředně poválečném vyhocení sociálního konfliktu, dochází k prudkému střetání sociálních a ideových koncepcí, jež vede i k novému seskupování autorů, k vytváření nových center v organizaci literárního života.

Zjitřený společenský pohyb, uprostřed něhož se umění ocitá, vtiskuje i literárnímu zápasům jiný charakter, než tomu bylo před válkou. Vytvářejí se objektivní podmínky pro realizaci těch tendencí, které v českém kontextu naznačila předválečná moderna, pro zformování uměleckých avantgard, spojených s rozvojem programových estetik. V nové situaci pocituje jmenovitě nejmladší, poválečná generace mnohem naléhavěji potřebu společných programových manifestací, jež nezahrnují jen společné postuláty umělecké, ale i společné životní a světonázorové postoje a společenské koncepce. Nové umělecké proudy a směry vystupují jako kolektivní hnutí, jež překračují národní rámec, navazují vzájemné kontakty a dostávají mezinárodní charakter. Ať již manifestují — zejména v bezprostřední reakci na válku — především destrukci starých hodnot (expresionismus, dada) nebo především tvorbu nového slohu a řádu (futurismus, konstruktivismus, poetismus), všude spojují uměleckou aktivitu s radikálním postojem. V tomto smyslu dovršuje avantgarda vývojovou



tradici moderního umění, kterou — přes svůj programový antitradicionalismus — živě pocituje a s níž sdílí umělecký a společenský nonkonformismus a často i útočnost a provokativnost svých vystoupení. Novým rysem, který odlišuje vystoupení avantgardy od individualistického buřičství předchozích období, je však uvědomělá integrace umělců v kolektivní hnutí, spojení umělecké avantgardy s revolučním programem.

## HLAVNÍ VÝVOJOVÉ TENDENCE A LITERÁRNÍ SMĚRY

Výchozí situaci poválečného literárního vývoje zásadně ovlivnila světová válečná katastrofa, která upevnila vztah spisovatelů k domovu a k národnímu osudu a přechodně překlenula ideové rozpory uvnitř české kultury; současně však byla podnětem k zásadnímu přehodnocení dosud uznávaných mravních norem a životních hodnot, světonázorových, politických a sociálních koncepcí. Válka především uspíšila krizi individualistického životního postoje, charakteristickou už pro literaturu posledního předválečného desetiletí. Obrát k domovu, tradici a národnímu kolektivu, vyznačující válečnou tvorbu prakticky všech generací, vyústil v požadavek mravního přerodu člověka od individualismu k pozitivní aktivitě ve jménu nadosobních hodnot. Humanistický patos, zrozený z hlubokého odporu proti nelidskosti války a z intenzivní potřeby postavit proti ní skutečné lidské hodnoty, hodnoty všem společné a vytvářející proto základ vzájemné lidské komunikace, vyznačuje jak tvorbu autorů, kteří vstoupili do literatury vesměs už během předválečného desetiletí nebo ještě dříve, tak nástup poválečné generace. Na tomto základě vznikají například nové modifikace románu psychologického (Ivan Olbracht, Božena Benešová) i naturalistického (K. M. Čapek Chod, A. M. Tilschová), jejichž společným jmenovatelem — zhruba řečeno — je akcent na mravní odpovědnost jedince, na jeho souvislost s národním a širěji lidským společenstvím.

Především se však v bezprostředně poválečné situaci aktualizují umělecké tendence zrozené na samém prahu války právě z odporu proti dehumanizaci a dezintegraci člověka, totiž vitalismus a expresionismus. Z této základny vyrůstá poválečná tvorba šrámkové a čapkové generace, jejímž prostřednictvím se realizuje vývojová kontinuita s předválečným literárním pohybem. Pod souběžným vlivem vitalismu a expresionismu, jež se v její tvorbě zejména v prvních poválečných letech vzájemně prolínají, vstupuje do literatury i mladá generace; její tvorba především dává oběma těmto směrům novou, pozměněnou tvářnost.

Vitalismus ve své původní senzualistické podobě, jež však záhy v novém duchovním ovzduší ukazuje ohraničenost své myšlenkové základny, vrcholí v tvorbě Fráni Šrámka. Jiní autoři této generace (Jakub Deml, Petr Kříčka) a zejména autoři generace nejmladší jej však akceptují už v nové podobě poetického naivismu či primitivismu, ovlivněné souběžným působením expresionismu i dalších autorů a směrů, z nichž některé k nám pronikaly rovněž už před válkou, v souvislosti s vystoupením generace Almanachu na rok 1914. K nim patří unanimismus básníků takzvaného opatství créteilského (Jules Romains, René Arcos, Charles Vildrac a Georges Duhamel) se svým kolektivismem a civilismem, se zdůrazněním vzájemné lidské účasti a bratrství tváří v tvář válečným hrůzám; dále tvorba francouzského básníka sociálního soucitu Ch. L. Philippa, „františkánský“ naivismus Francise Jammese apod. Souběžně u nás působí ovšem i další postavy a díla evropské protiválečné a humanistické vlny, například Henri Barbusse, který vzbudil ohlas svým protiválečným románem Oheň i jako organizátor sdružení levicových intelektuálů Clarté, jehož obdoba se u nás organizovala z podnětu Neumannova. Prostřednictvím těchto evropských tendencí, ale především vlivem válečné zkušenosti dostává vitalistická oslava prostých věcí a prostých vztahů, objevování elementárních životních hodnot (a v souvislosti s tím i hodnot elementárních, lidové a primitivní tvorby) nový, sociální akcent: jsou chápány nejen v protikladu k odlidšťujícímu vlivu civilizace a společenského uspořádání světa, ale současně jako hodnoty sociální, tj. jako prostředky k obnovení lidského kontaktu a dorozumění. Tato tendence



vyznačuje jak tvorbu čapkovské generace, především bratří Čapků, tak tvorbu nejmladší, kde její nejvýraznější realizaci představuje Jiří Wolker (Host do domu).

Z negace civilizace i celé společenské struktury, z níž se zrodila válka, vychází i expresionismus. Válečný prožitek dal nové rozměry také jeho protestu proti sociálnímu mechanismu drtícímu člověka, i jeho hledání zasutých zdrojů lidskosti ve vnitřním subjektivním světě, jehož výsledkem bylo soustředění k vnitřnímu „výrazu“, k zachycení subjektivního vidění a prožitku reality. Vlna expresionismu, šířící se od konce války Evropou z Německa, byla bezprostřední reakcí na válečný rozvrat všech hodnot; v jeho vizích sociálních katastrof a oblundných deformací lidských vztahů našel svůj výraz vystupňovaný pocit absurdity života a nemsynosti společenského uspořádání světa. Největší odezvu vyvolával jeho naléhavý apel k nové lidskosti a k obrodě sociálních vztahů, jímž souzní s francouzským unanímismem a jenž je provázen — na rozdíl od původního nihilistického negativismu — rostoucí společenskou angažovaností. Pro naši literaturu má zvláštní význam, že čelní představitelé německého expresionismu patřili k okruhu pražské německé skupiny (Franz Werfel, Max Brod, Franz Kafka). První projevy expresionismu se objevují už za války a bezprostředně po ní u autorů čapkovské generace; tvorbu mladých ovlivnil zejména v prvních poválečných letech, trvaleji a jednoznačněji pak hlavně dílo autorů sdružených v Literární skupině. Také tuto tendenci, jež se u nás nejprve realizovala ve své podobě introvertní a psychologické (Josef Čapek, Karel Čapek, Richard Weiner), charakterizuje v poválečné tvorbě mladší generace aspekt společenskokritický a kolektivistický. Zvlášť významně zasáhl expresionismus do vývoje poválečného divadla, kde silně ovlivnil nejen podobu dramatického textu, ale i jeho jevištní realizaci; s nástupem Karla Huga Hilara, který roku 1921 vystřídal Jaroslava Kvapila ve vedení činohry Národního divadla (srov. jeho *Boje proti včerejšku*, 1925), stal se takřka oficiálním směrem první pražské scény.

V této souvislosti je civilizační patos zatlačen zprvu do pozadí. Zatímco Neumann po válce bezprostředně navazuje na program poezie civilizační a civilní, která v jeho předválečné tvorbě tvoří paralelu vitalismu, a spolu s ním z civilismu vycházejí i mladší básníci jako J. Hora nebo J. Hořejší, pro nejmladší generaci je východiskem jen ojedinele; první programová prohlášení mladých se od něho naopak výslovně distancují. Hlavní podněty, které vnesla do literárního vývoje takzvaná předválečná moderna, se aktualizují teprve o něco později, kdy dochází k vyhraňování uvnitř poválečné generace a kdy se začíná formovat česká meziválečná avantgarda. S její orientací na moderní tvárné prostředky, schopné postihnout dynamiku a mnohotvárnost světa 20. století, vystupuje znovu do popředí vztah k italskému a ruskému futurismu (roku 1922 vychází například Marinettiho instruktivní výklad futurismu *Osvobozená slova*) a hlavně k francouzskému kubofuturismu, jmenovitě k dílu Apollinairovu. Tehdy také sehrála svoji vlastní vývojovou úlohu jak Neumannova předválečná civilizační poezie (*Nové zpěvy*), tak průbojný programový komentář k ní (souborně vydaný až roku 1920 pod názvem *Ať žije život!*). O návaznosti poválečné avantgardy na předválečnou modernu svědčí i mimořádná podnětnost Čapkových překladů moderní francouzské poezie, souborně vydaných rovněž roku 1920.

Postupná umělecká diferenciacie, která probíhá po společném nástupu v české literatuře první poloviny dvacátých let a s tím i uvnitř nejmladší generace, má zřetelné aspekty světonázorové. Pro většinu mladých zůstaly vitalismus a expresionismus jen východiskem; na jejich tvárných výbojích začínají budovat svůj vlastní umělecký program, ale současně se rozcházejí s jejich pojetím humanismu, distancujícím se většinou od revolučního řešení. Na tomto základě dochází k diferenciacímu procesu nejen mezi nejmladší generací a generací čapkovskou, které jsou ve dvacátých letech hlavními nositelkami vývojové iniciativy, ale i uvnitř nejmladší generace. Zatímco čapkovská generace a mladí autoři kolem moravské Literární skupiny zůstávají v podstatě na výchozí pozici a hledají ideovou oporu v pragmatismu, v masarykovském pojetí demokracie či v evolučním socialismu, hlásí se vznikající avantgardní levice k revolučnímu programu; podobný proces probíhá i uvnitř starší generace anarchistické.



Podstatným faktorem v tomto diferenciačním procesu bylo hnutí proletářské kultury, jež se u nás rozvinulo pod vlivem všeobecně radikální atmosféry popřevratových let a zejména pod vlivem revolučního dění v Rusku. Ve svém nejširším významu znamenalo heslo proletářské kultury výzvu k široce koncipované revoluční práci kulturní a osvětové, zahrnující řadu oblastí. Na tomto programu byla už před revolucí 1917 založena skupinou kolem Alexandra Bogdanova kulturně osvětová organizace Proletkult; během několika let se stala masovou organizací rozvíjející nejen činnost literární, ale i vydavatelskou, publicistickou, divadelní, výtvarnou aj. V teoretických názorech hlavních představitelů i v jejich vlivu na tvůrčí praxi proletkultovských autorů se projeví některé krajní tendence, které brzo vyvolaly polemiku nejen v Rusku samém. Ohlas sovětského literárního dění nezůstává ovšem omezen jen na Proletkult; z řady dalších sovětských literárních skupin, organizací a škol, z nichž většina se rovněž hlásí k programu revoluční kultury (často různě chápanému), působí u nás hlavně vliv futuristů (od roku 1923 soustředěných ve skupině LEF — Levá fronta umění) a později konstruktivistů. V oblasti teoretické sílí od poloviny dvacátých let vliv ruské formální školy blízké LEFu (V. Šklovskij, B. Tomaševskij, B. Ejchenbaum, V. Žirmunskij, J. Tyňanov, R. Jakobson). Z předních osobností mladé sovětské literatury působí u nás vedle Maxima Gorkého především Vladimír Majakovskij, Děmjan Bědnjy a Alexandr Blok, jejichž verše patří k prvním překladům sovětské literatury u nás, z teoretiků a organizátorů (vedle proletkultovců) hlavně Anatolij Lunačarskij a básník Valerij Brjusov.

Hnutí proletářské kultury u nás nevzniká na organizační základně Proletkultu (i když i zde, třeba v poněkud jiné podobě, dochází roku 1921 k jeho založení), ale jako spontánní hnutí především literární. První teoretické popudy k němu dává Neumannův časopis Červen, sdružující komunisticky orientovanou část mladé generace (Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, Josef Hora, A. M. Píša atd.); později se jeho orgánem stává stranický časopis Proletkult, redigovaný rovněž Neumannem. Koncepce proletářské literatury ovlivnila především tvorbu nejmladší generace i první formulace jejího programu; hnutí však nezůstalo omezeno ani na jednu generaci, ani na jednu koncepci, ani na určité prostředky tvárné. V průběhu let 1920–1923 se k němu hlásí řada autorů, jejichž dílo představuje různá řešení: využívají jak starších prostředků psychologického realismu (Majerová) či formy politické satiry, reportáže nebo publicistického románu (Olbracht), tak i nových tvárných prostředků, jež přinesl expresionismus, vitalismus a poetický naivismus (Wolker, Seifert) nebo poezie civilizační (Neumann, Hora); pokusy o proletářské divadlo vycházejí zejména ze symbolického „davového dramatu“ či „divadla zástupů“. Také teoretické a programové koncepce, jež se v této době objevují (Neumannova, Wolkrova, Horova, Teigova), se od sebe v některých bodech odlišují; mladá generace sdružená v Devětsilu vytváří na této základně postupně osobitý umělecký program poetismu, spojující revoluční společenský postoj s avantgardním uměleckým řešením.

## PROGRAM NASTUPUJÍCÍ GENERACE

S diferencováním levicově orientované literatury a mladé literární generace souvisí i vývoj uvnitř dvou nejvýznamnějších sdružení mladých, totiž v moravské Literární skupině a v pražském Uměleckém svazu Devětsil, které vznikají téměř současně na přelomu let 1920–1921. Devětsil byl založen 5. října 1920; jeho jádro tvořila skupina někdejších studentů gymnázia v Křemencově ulici a na Žižkově: Vladislav Vančura (první předseda), Artuš Černík, Adolf Hoffmeister, Jindřich Honzl, František Němec, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, Karel Teige, výtvarníci Josef Havlíček, František Muzika, Alois Wachsmann ad. Literární skupina byla ustavena o několik měsíců později, 2. února 1921; k jejím členům patřili Lev Blatný, František Götze, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Čestmír Jeřábek, Miloš Jirko, Svatopluk Kadlec, Zdeněk Kalista, Josef Knap, Bartoš Vlček, zprvu též Jiří Wolker a Antonín Matěj Píša. První tvůrčí i programové projevy příslušníků obou sdružení vyjadřují společný generační pocit i společná umělecká východiska. Teprve v průběhu roku 1922



dochází k programovému vyhranění, jehož výrazem jsou nejen první skupinové manifestace, ale i nové přeskupení sil (například Píša a Wolker vstupují do Devětsilu). Manifest Literární skupiny vychází pod názvem *Naše naděje, víra a práce* v časopise Host v říjnu 1922; podrobněji jej rozvádí programový článek Götžův *K filozofii a estetice nového umění*. Literární skupina se jimi přihlásila k socialismu a k nutnosti zásadní proměny společenské struktury, ale zároveň ke „kultu mravních hodnot, lásky, humanity“; odmítla „fatalistickou víru“ ve všemocnost „hospodářské revoluce“, již je nutno doplnit „revolucí lidských srdcí“. Manifest vlastně potvrdil původní generační východisko světonázorové i umělecké; znovu proklamoval kult srdce a básnický primitivismus, návrat k primárnímu, jednoduchému tvaru jako nový „sociální klasicismus“. Zdůrazněná distance od jednostrannosti marxismu, provázená požadavkem doplnit mechanickou představu vývoje „mravní ideou“ jako jeho hybnou silou, princip kolektivity principem individuality atd., byly už polemikou s Devětsilem, jenž se na jaře téhož roku jednoznačně přihlásil k revoluci, k marxismu a k hnutí proletářské kultury a v jeho rámci začíná formulovat vlastní program.

Hnutí proletářské literatury bylo od počátku umělecky i teoreticky diferencované; základní pojetí bylo v oblasti světonázorové, nikoliv v rovině uměleckého stylu nebo estetické koncepce. Do této různorodosti se promítla i heterogenita a vnitřní dynamika tohoto hnutí v jeho mateřské zemi samé. Soustavnější informace o sovětském hnutí proletářské kultury se objevují v našem levicovém tisku od roku 1919; první souhrnnější obraz dostal čtenář v knížkách prvních „očitých svědků“, ve Šmeralově knize *Pravda o sovětovém Rusku* (1920) a v Olbrachtových *Obrazech ze soudobého Ruska* (1920–1921); později jej doplnila řada knih speciálně zaměřených, Jiřího Weila *Ruská revoluční literatura* (1924), Františka Kubky *Básníci revolučního Ruska* (1924), Karla Teiga *Sovětská kultura* (1927), Jindřicha Honzla *Moderní ruské divadlo* (1928) aj. Kulturní informace přinesla ze Sovětského svazu první delegace levicových intelektuálů roku 1925; z tohoto zájezdu vzešel sborník *SSSR* (1926, red. B. Mathesius, s příspěvky K. Teiga, J. Seiferta, Z. Nejedlého, J. Hory, J. Honzla ad.). Další informace obsahuje sborník *Deset let diktatury proletariátu, 1917–1927* (1927, red. J. Mach = V. Procházka, s příspěvky K. Teiga, J. Honzla, J. Hory, J. Weila, J. Fučíka ad.) i reportážní knížky Josefa Koptý a Václava Tilleho.

Největší ohlas mělo u nás zprvu pojetí Lunačarského (mj. byla v Červnu už roku 1919 přeložena jeho zásadní stať *Kulturní úkoly pracující třídy*), který chápe proletářskou třídní kulturu jako přechodné stadium, jako předstupeň k nové, všelidské kultuře socialistické; zdůrazňuje také nutnost využít a osvojit si kulturní dědictví. Z tohoto pojetí vycházejí ve svých prvních článcích jak St. K. Neumann, tak i Josef Hora, akcentující humanizující poslání kultury a její významný, všestranný podíl na tvorbě nového životního slohu pracujícího člověka (*Kultura a třídní vědomí*, 1922), i A. M. Píša, hlavní představitel literární kritiky v Neumannově Červnu i Proletkultu. Současně k nám však zasahuje — hlavně prostřednictvím časopisů *Červen* a později *Proletkult* — i vliv krajních názorů sovětských proletkultovských teoretiků (P. Bessalko, A. Bogdanov, P. Poljanskij), postulujících radikální zpětrhání všech svazků s kulturou minulých epoch a úzce třídní povahu nové kultury. Ohlas těchto názorů se promítá i do koncepce Neumannovy, jež postupně omezuje smysl proletářské kultury na agitační funkci, jak se to projevilo v jeho polemikách s Josefem Horou na jedné straně a s koncepcí a tvorbou autorů kolem Devětsilu na straně druhé. Takto zúžená koncepce, řešící proletkultovské dilema — buď měšťácké umění, nebo služba proletariátu — faktickou rezignací na umění, se brzo dostává do slepé uličky.

Vlastní koncepci mladé generace sdružené v Devětsilu formulovali Jiří Wolker a Karel Teige, kteří měli hlavní podíl na dvou programových prohlášeních, zveřejněných roku 1922 jako kolektivní manifesty Devětsilu: Wolker jako spoluautor přednášky *Proletářské umění*, přednesené v dubnu 1922 v kruhu Varu (a ve Varu publikované), Teige jako autor přednášky *Nové umění proletářské*, přednesené v květnu téhož roku Seifertem na večeru Devětsilu (publikována zčásti v *Proletkultu*, pak v *Revolučním sborníku Devětsil*). Také zde jsou postulovány jako základy nového umění revolučnost, kolektivismus a tendenčnost, jsou však



odmítány v ryze vnějškové, ideologické podobě. Chápající od počátku funkci umění mnohem šířeji, jako součást tvorby nového řádu, nového životního slohu, zdůrazňovali teoretici Devětsilu současně nové principy tvárné. Jejich představa „nového realismu“ vychází zprvu ze soudobé vlny primitivistické, akcentuje vztah k elementární tvorbě, k živému umění lidovému i pokleslému i k různým formám lidové zábavy. Postupně se tato koncepce, zejména zásadní proměnou vztahu k moderní průmyslové civilizaci, v mnoha bodech sblízuje s někdejší programem poezie civilní a civilizační, s nímž původně polemizovala, a v souvislosti s tím i s moderními uměleckými směry, zprvu hlavně v architektuře a výtvarnictví (jak je patrné z druhé skupinové publikace *Život II—Sborník nové krásy*). V letech 1923–1924 se z této koncepce rozvíjí nový umělecký program, poetismus, jehož nástup ve vlastní básnické tvorbě signalizovala Nezvalova *Pantomima* (1924). Kolektivním výrazem poetistické orientace Devětsilu bylo první číslo sborníku *Disk* (1923); souhrnné programové prohlášení, takzvaný první manifest poetismu, formuloval o rok později Karel Teige (*Poetismus*, Host 1924) a souběžně s ním Vítězslav Nezval v aforistickém poetickém krédu *Papoušek na motocyklu*. Téhož roku získává Devětsil vlastní časopiseckou tribunu — *Pásmo*.

Už první formulace programu proletářské literatury (zejm. Wolkrova přednáška ve Varu) i první básnické sbírky mladých vyvolaly silný ohlas, kladný i polemický. Výrazně jej dokládá anketa *O literární přítští*, uspořádaná časopisem *Most* (květen 1922), jíž se účastnili přední kritici i tvůrci starší i mladší generace. V diskusi o proletářské literatuře vystoupili polemicky například Viktor Dyk a Arne Novák, na obranu mladých F. X. Šalda a Zdeněk Nejedlý. Další vývoj teoretických názorů a tvorby Devětsilu polemiku ještě zosťuje. Ve jménu pragmatické generace vystupuje proti Devětsilu Ferdinand Peroutka, který jej obviňuje z hračkářství, papírovosti a nepůvodnosti, dokazuje jeho nepřiznanou odvislost od předválečné generace. Polemika vedená zprvu hlavně na stránkách *Tribuny* (1922–1923) se přenesla později do dalších časopisů (*Přítomnost*, *Kritika*, *Host*, *Var* ad.) a rozvinula se v obsáhlou diskusi o „trojí generaci“; vedle Peroutky a Šaldy se jí účastnili Kodíček, Götze, Rutte aj. V diskusi byl konfrontován charakter tří generací moderní literatury, generace devadesátých let, předválečné a poválečné; jejím jádrem však zůstal spor o generaci nejmladší, pro níž zejména Šaldova obhajoba měla základní význam.

Současně pokračuje diskuse na levici. Po polemice *Literární skupiny* s programem „nového proletářského umění“ přicházejí námitky z jiné strany: Neumann, ale i někteří generační kritici (zprvu například Fučík aj.) chápou novou orientaci Devětsilu jako rezignaci na revolučnost či dokonce jako přechod na pozice měšťáckého umění. Kritický ohlas vyvolaly i tu už první poetistické manifesty a první projevy nové tvorby, zejména však distance Devětsilu od Wolkrova „kultu“ (článek *Dosti Wolkra*, *Pásmo* 1925), která byla pochopena jako zásadní útok na proletářskou poezii. Do diskuse zasáhl radikální obranou Wolkrova díla a kritikou poetismu časopis *Avantgarda* (Fučík, Weiskopf) a slovenský *Dav*, účastnil se jí i Nejedlého *Var* (Václavek), Šaldova *Tvorba* (Šalda, Hora), *Host* aj. Diskuse ukázala neudržitelnost ideologické koncepce literatury i rostoucí ohlas avantgardní tvorby, v níž je shledávána organická návaznost na hnutí proletářské literatury prvních popřevratových let. Významně to posléze doložil soubor Šaldových statí *O nejmladší poezii české* (1928).

V polovině dvacátých let se Devětsil stává nejvýznamnějším sdružením mladé umělecké generace. K původnímu jádru přibyli postupně další členové, Vítězslav Nezval, Bedřich Václavek, František Halas, Jiří Frejka, Jiří Voskovec, Emil František Burian, Konstantin Biebl, Julius Fučík, Karel Konrád aj. Avantgardní program, jehož mluvčími se stávají především Karel Teige, Vítězslav Nezval a Bedřich Václavek, daleko přesahuje oblast pouhé literatury, zahrnuje další umělecká odvětví, divadlo, film, výtvarnictví, architekturu, hudbu, celou oblast kultury a šířeji celou oblast životního slohu. Kromě spisovatelů sdružují se proto v Devětsilu i významní pracovníci dalších odvětví. Vedle výtvarnictví, kde Devětsil zahájil šokující výstavou *Bazar moderního umění* roku 1923, zasáhl hlavně do oblasti divadla, a to jak v teorii (Honzl, *Roztočené jeviště*) a v tvorbě poetistických textů (Nezval, Hoffmeister), tak v nové práci režijní



(Honzl, Frejka, Burian) a v pokusech o vytvoření avantgardní scény. Osvobozené divadlo, kde roku 1927 poprvé vystupují Jiří Voskovec a Jan Werich se svou Vest Pocket Revue, vzniklo roku 1925 jako divadelní sekce Devětsilu; o dva roky později zakládá Jiří Frejka divadlo Dada.

V poetistické koncepci šlo o intenzivní obohacení lidského života a celého lidského světa, o organické začlenění poezie a umění do života, o jejich dostupnost každému a o jejich podíl na tvorbě lidského štěstí. Základní principy poetistické tvůrčí praxe, jednak lyrismus, zprostředkovaný především moderní metaforou a polytematičností, založenou na uvolněné fantazii a asociativním sdružování představ, jednak smysl pro humor a slovní hříčku, v němž se silně uplatnila dadaistická složka poetismu, se přenášejí z poezie na další literární žánry, na prózu a divadlo. Literatura se však sblíží i s dalšími oblastmi umění, zejména s výtvarnictvím a s filmem; vznikají například takzvané obrazové básně, založené na zvláštní grafické úpravě textu, próza využívá prvků filmové techniky atd. Poetismus se dostává do kontaktu s řadou avantgardních evropských proudů od futurismu (F. T. Marinetti a sovětští futuristé) a kubofuturismu (G. Apollinaire) přes hnutí dada (T. Tzara, A. Breton, L. Aragon aj.) až po funkcionalismus a konstruktivismus (sovětská avantgardní architektura, francouzský purismus a Le Corbusier, německý Bauhaus). Konstruktivismus je chápán jako druhá, doplňující složka poetistického programu, orientovaná na oblast účelové a racionální tvorby (například tvorby moderního životního prostředí).

Dualismus racionálního a emocionálního, funkčního a bezúčelového se postupně v poetistické teorii vyhraňuje v jednoznačné oddělování poezie (orientované na oblast fantazie a hry, tj. na oblast neracionální) od účelové tvorby (v literatuře například reportáž, sociální dokument atd., tj. v podstatě literatura, kterou souběžná koncepce sovětského LEFu zahrnovala pod pojem „literatury faktu“). Toto oddělování se však ukázalo jako neudržitelné a neodpovídalo ani vlastní poetistické tvůrčí praxi, která se zejména ke konci dvacátých let znovu přiklání k závažným společenským tématům (Nezval, Biebl) a v níž se současně začíná prosazovat obrat k vnitřní problematice lidské existence (Halas, Závada); zevnitř poetistické tvorby samé tak přicházejí podněty ke korigování a přetváření programových postulátů poetismu, ohlašující počátek nové orientace.

V podmínkách vzniku společného samostatného státu našich dvou národů a jejich kulturního soužití se vytváří i nový česko-slovenský literární kontext. K vzájemnému sblížení obou literatur podstatně přispěla nová generace slovenských básníků a publicistů, zejména její socialisticky orientovaná část. Zformovala se z velké části v Praze, nejprve v podobě levicového studentského sdružení, z něhož roku 1924 vzniká skupina Dav (Ján Poničan, Vladimír Clementis, Daniel Okáli, Andrej Sirácky, Eduard Urx, Ladislav Novomeský, Peter Jilemnický, Fraňo Král aj.). Její program i tvůrčí zaměření, vyrůstající z obdobné popěvratové atmosféry, se formují v bezprostředním styku s aktivitou mladé generace české. Mladá česká tvorba, především poezie, vytváří pro slovenskou literaturu organický kontext, který je jí nejen oporou v úsilí o progresivní orientaci slovenské kultury, ale zprostředkuje jí i zkušenost moderní literatury a napomáhá tak dynamice a diferenciaci literárního vývoje na Slovensku v druhé polovině dvacátých let.

Tvorba mladé slovenské generace, překonávající úzký tradiční rámec „svojskosti“ a národně buditeleského poslání a vyrovnávající krok s moderní tvorbou českou, se sama stávala hlavním faktorem při vytváření nového povědomí o svébytnosti a rovnoprávnosti obou literatur. K tomu přispívala i řada mladých autorů působících nebo publikujících v Čechách a zprostředkujících české literatuře nejen informace, ale i přímý kontakt s literaturou slovenskou. Podstatný podíl na seznamování českého čtenáře s aktuální slovenskou tvorbou měl slovenský básník a publicista Ján Smrek, v této době hlavně jako redaktor Mazáčovy *Edície mladých slovenských autorov*, později jako redaktor časopisu *Elán*. K vzájemnému kontaktu trvale přispívali i mnozí autoři z okruhu Davu (Novomeský, Urx, Clementis, Okáli ad.), kteří spolupracovali s českým levicovým tiskem a přímo se podíleli na českém literárním životě, zejména v rovině kritické a teoretické (konkrétně například ve zmíněné diskusi o poetismu). Levicový tisk v Čechách a na Slovensku, v němž vedle



---

sebe pracovali čeští i slovenští novináři a spisovatelé, se stává v druhé polovině dvacátých let jedním z nejnaktivnějších prostředníků mezi oběma literaturami; odtud vychází i iniciativa k revizi dosavadního pojetí jejich vzájemného vztahu. Potřeba této revize se stala zjevnou v diskusích kolem vydávání slovenských knih v Čechách (konkrétně *Živého biče* Milo Urbana) na přelomu dvacátých a třicátých let.

## POHYB V HIERARCHII ŽÁNŘŮ

Charakter literárního vývoje ve dvacátých letech je určen především poezií: pod vlivem jejich prostředků a postupů dochází i v próze (podobně jako v dramatu) k strukturálním proměnám, k rozkladu tradičních žánrových forem (například románu) a k vytváření nových. Pro tento proces, započatý už před válkou jmenovitě v impresionistické tvorbě, je příznačná pokračující lyrizace, spojená s využitím typických prostředků moderní lyriky, prostředků jazykového stylu a zejména metafory rozvíjené na principu volné asociace představ..

Souběžně s tímto pohybem uvnitř základních žánrů a s uvolňováním hranic mezi nimi dochází i k pohybu mezi centrální oblastí literatury a její periferií, takzvanými okrajovými žánry, jako jsou novinářství a publicistika, ale také lidová a pololidová tvorba, až po oblast kýče a pseudoumění. Také v tomto pohybu se odráží proces společenské aktivizace a demokratizace literatury, spojený na jedné straně s rozvojem žurnalistiky a publicistiky a s posílením jejich významu v národním životě, na druhé straně se vzrůstající pozorností literatury k potřebám široké čtenářské obce a s orientací na lidového čtenáře. Tato orientace je patrná z celé poválečné vlny primitivismu a naivismu, jež se obrací k různým formám lidové zábavy a lidové nebo lidem akceptované tvorby — od indiánek, kovbojek a detektivek přes filmovou grotesku a píseň z periferie až po cirkus, variéty a fotbal — jako k příkladům umění (nebo „umění“) blízkého životnímu názoru a estetickému vnímání lidu a vidí v nich klíč k řešení otázky umění skutečně lidového. Tato orientace není však příznačná jen pro mladou generaci, spjatou s poválečným naivismem a s poetismem; jde o dlouhodobější proces, který v literatuře — v jiných sociálních podmínkách a v jiných kulturních souvislostech — zahájila už předválečná generace anarchistická a k němuž podstatně přispěla předválečná moderna. Z ní vycházejí poválečné snahy bratří Čapků, vytvářející paralelu k avantgardnímu zájmu o okrajové žánry, a to jak v oblasti výtvarné (úvahy Josefa Čapka o „nejškromnějším umění“), tak literární (studie Karla Čapka „na okraj literatury“, shrnuté do knížky *Marsyas*).

Vedle lidové a pololidové tvorby představují důležitou oblast zájmu a inspirace noviny, jako nejrozšířenější druh „lidové četby“, jejíž konzumenti reprezentují čtenářskou obec mnohonásobně větší než obec čtenářů „vysoké“ literatury. Novinářství a publicistika otevírají literatuře další cestu k široké čtenářské obci. Jejich význam v poválečném literárním vývoji se projevil už v tom, že těžiště tvorby mnoha autorů se přeneslo do této oblasti; to platí jak o autorech předválečné generace, kteří po válce většinou navazují na svou předválečnou práci žurnalistickou jako redaktoři a publicisté v socialistickém a komunistickém tisku (Neumann, Olbracht, Majerová aj.), tak o autorech čapkovské generace, která se po válce soustřeďuje kolem Lidových novin (bratři Čapkové, Bass, Poláček aj.).

Vliv žurnalistiky se však projevuje i hlouběji v strukturálních proměnách umělecké prózy, ve využívání žurnalistických postupů a forem (například reportáže) a ve vzniku novinářských prozaických útvarů (například fejetonního románu). Tyto tendence ve vývoji prózy zatlačují do pozadí — alespoň dočasně — tradiční prozaické formy i směry, které ještě za války a těsně po ní v českém literárním vývoji převládaly. Zejména silně se projevuje v románu (podobně jako v dramatu) odvrát od psychologismu. Společenský román, který v poválečných letech představuje převážně román válečný a aktuální román politický, nahrazuje individuální psychologickou analýzu, sledování uzavřeného vnitřního světa románové postavy využitím prvků reportážních, dokumentárních apod. Spolu s druhou vývojovou tendencí, směřující k lyrizaci prózy, ovlivňuje



i toto směřování zásadní podobu prózy ve dvacátých letech a promítá se i do teoretických koncepcí či programových postulatů. Hovoří se o krizi románu, jež je z různých stran odmítán jako hybridní útvar. Poetisté vyzdvihují „emotivní, poetickou funkci“ umělecké prózy a odkazují „funkci referující, vypovídající o světu“ kinu a žurnalistice (Václavek). Bez ohlasu nezůstává ani koncepce sovětského LEFu, prosazující proti románu, založenému na fiktivním ději, „literaturu faktu“, vypovídající o skutečných událostech; s obdobnou tezí (Román? Ne. Reportáž), jež vyvolala značný ohlas, vystupuje například na sklonku roku 1929 E. E. Kisch. Přes jednostranná hlediska, jež další vývoj prózy nepotvrdil, svědčí tyto diskuse nejen o rozkolísání tradičního žánrového vymezení, ale i o tom, že se reportáž definitivně prosadila jako svébytný útvar krásné prózy.

## KRITIKA A LITERÁRNÍ VĚDA

Dynamika literárního procesu ve dvacátých letech se promítla i do oblasti myšlení o literatuře. I když v ní nadále působí vedle sebe několik škol a proudů, vývojovou iniciativu přejímají i zde tendence spojené s nástupem nejmladší generace, s formováním meziválečné avantgardy a šíře s formulováním programových estetik moderních uměleckých směrů. Tento pohyb se odrazil především v literární kritice, zatímco v literární vědě přežívá dosud tradice starších škol, jež mnohdy teprve dovršují své dílo vydáním základních prací (Nejedlého vydání Hostinského Estetiky nebo velké literárněhistorické práce pozitivistické školy).

Celkově je však patrný pokračující ústup pozitivistické metody, jejíž konfrontace s vývojem moderního umění vyvolala už před válkou silnou antipozitivistickou reakci. Moderní umělecké koncepce nacházely některé inspirující momenty v iracionalistické a intuitivistické filozofii a estetice, především v akcentu na specifčnost uměleckého projevu a na aktivitu tvůrčího subjektu. Svědčí o tom ohlas croceovské estetiky a její teorie výrazu, kterou k nám před válkou uváděl Šalda a k níž se odvolával expresionismus, dále ohlas bergsonismu, o němž se ve svém odporu k pozitivismu opírala předválečná moderna kolem Almanachu na rok 1914, i duchovněného psychologismu Diltheyova. Přes metodologickou nezávaznost a vágnost základních pojmů, jako „intuice“, „prazázitek“, „vcitování“ atd., přispěla antipozitivistická orientace na tvůrčí individualitu k přenesení pozornosti na umělecký tvar a jazykový styl; zde na ni mohla navázat nová formální škola. V nové poválečné situaci korigují nejvýraznější představitelé této „duchovněné“ orientace svou metodu novými hledisky: zřetelem k společenské funkci literatury (Šalda), exaktnější analýzou psychologickou i stylistickou (Fischer), literárněhistorickou orientací na zkoumání „ducha“ a slohu vývojových epoch (Arne Novák). Těžištěm takto orientované literárněvědné práce však zůstává literární portrét a esejistická forma výkladu a hodnocení díla.

Z metodologických podnětů pozitivistické školy zůstává nejživější sociologický přístup, na který navazuje nejen historismus Zdeňka Nejedlého, ale i vznikající marxistická kritika a literární věda (Václavek), vycházející z historické podmíněnosti a společenské funkčnosti literárních jevů. Současně však moderní umělecká tvorba aktualizuje metodologické přístupy soustředěné k samotné výstavbě literárního díla a k jeho formální analýze, jež je obohacována a přetvářena funkcionalistickým a strukturálním aspektem. Oba tyto postupy, sociologický i formální, směřují — nezávisle na sobě a každý z jiné strany — k překonání omezenosti svých východisek (umrtvující popisnosti pozitivismu, atomizující analýzy formálně psychologického empirismu i metodologické vágnosti duchovněných antipozitivistických koncepcí), k vytvoření vědeckého základu pro výklad literatury. Paralelní rozvoj obou tendencí není ve dvacátých letech dovršen syntetizující koncepcí; v nejvýraznějších teoretických a kritických projevech, například v programové estetice avantgardy, mají však obě hlediska významné místo.

V oblasti literární kritiky se dostávají do popředí vedle skupiny čapkovské kritici a programoví mluvčí nejmladší generace. Přesto nejvýraznější kritickou osobností zůstává nadále F. X. ŠALDA jako všeobecně



uznávaná autorita překračující směrové nebo generační vymezení. Právě v poválečných letech osvědčuje Šaldova kritika — stejně jako jeho dílo umělecké — stále sepětí s živým literárním vývojem, smysl pro nové umělecké hodnoty, a zejména pro souvislost umění a společenské skutečnosti, pro aktivní společenskou funkci literatury. To vše se promítlo i do jeho sympatií s mladou socialisticky orientovanou literaturou a do jeho živého kontaktu se sociálně radikální atmosférou doby. Šalda od počátku akceptuje program a tvorbu mladé generace; vidí v nich naplňování potřeb doby, jsou blízké jeho kritice subjektivismu a individualismu i jeho postulátu nového, nadosobního umění, založeného na hluboké sociální víře, spojujícího program umělecký se společenským, vůli sloužit s metodičností a uměleckou kázní. Především Wolker je mu typickým představitelem generace schopné nové objektivace, neboť kolektivnost není pro ni věcí programu, ale spontánního vztahu ke světu. Citlivé porozumění pro nové umělecké tendence, s nimiž Šalda na počátku dvacátých let obhazuje celkové generační směřování (proletářskou literaturu i tvorbu Literární skupiny) proti konzervativní kritice, sblíží ho po Wolkrově smrti především s Devětsilem. Vedle kritik sledujících mladou tvorbu (Vančura, Biebl, Nezval, Hora ad.) věnuje Šalda poválečné generaci syntetickou studii *O nejmladší poezii české* (1928), do níž shrnul několik statí a přednášek z let 1925–1928. Ukázal tam na její souvislost s předcházejícím vývojem (Šrámek, Neumann) a současně na nové umělecké kvality, které přinesla; a zejména doložil a přesvědčivě obhájil souvislost obou vývojových etap, totiž poezie proletářské (Wolker, Hora) a poetismu (Seifert, Nezval, Biebl).

O sblížení s avantgardou svědčí i aktivní spolupráce s mladými (zejména v Tvorbě) i autorita, kterou si Šalda u mladých získal (projevila se například při jeho životním jubileu v roce 1927). Současně postupuje i jejich sblížení názorové, jak ve sféře politické (Šalda v zásadě akceptuje socialistické hledisko, radikálně polemizuje s konzervativními tendencemi, zejména s nacionalismem), tak v oblasti literárněteoretické: u Šaldy se dostává do popředí zřetel k dobové podmíněnosti a sociální funkčnosti uměleckého díla, o nové aspekty se obohacuje jeho požadavek, aby umění sloužilo životu. V úvaze *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického* (1928) dochází nejen k relativizaci tohoto pojmu a k poukazu na historickou podmíněnost a proměnlivost nových konkretizací díla, ale i k závěru, že životnost díla je přímo úměrná ne abstraktní „dokonalosti“, ale skutečné životní aktivitě do něho vložené, jeho schopnosti zmožovat život, a tím i podněcovat novou tvorbu.

Šaldův generační druh FRANTIŠEK VÁCLAV KREJČÍ pokračuje ve své předválečné referentské činnosti v sociálně demokratickém tisku; zřetelně u něho však začínají převažovat zájmy kulturněpolitické a osvětářské (České vzdělání, 1924), zatímco vlastní kritická činnost Krejčího ztrácí na významu. Také JINDŘICH VODÁK navazuje metodou i formou novinové kritiky, která v jeho práci jednoznačně převažuje, bezprostředně na svou práci předválečnou, ale udržuje si i nadále postavení předního českého divadelního kritika. Zvláštní místo ve Vodákově divadelněkritické práci zaujímá soubor zásadních teoretických studií, publikovaný časopi-secky (v České stráži a Jevišti) v prvních poválečných letech (knižně jako *Kapitoly o dramatech*, 1941); autor v něm podal nárys své estetiky dramatu, spjaté s předchozí vrcholnou érou realistického divadla s dominantní rolí postavy jako nositelky dramatické akce.

Novým vývojovým obdobím prochází kritická činnost ARNE NOVÁKA, spojená po válce vedle Lumíra především s Lidovými novinami, a zejména jeho práce literárněhistorická, s níž souvisí Novákovo jmenování profesorem Masarykovy univerzity v Brně (1920). Charakterizuje ji obrat k domácí tradici, naznačený už v jeho vystoupení v souvislosti s předválečnou modernou, a odklon od původního východiska, které Nováka spojovalo s kritikou devadesátých let. V kritické praxi Novákově vyústil tento obrat v polemický vztah k mladé generaci a k novým vývojovým proudům. V jeho pracích literárněhistorických přineslo však toto soustředění pozornosti k domácí tradici několik významných prací monografických (*Svatopluk Čech*, 1921 a 1923, *Jan Neruda*, 1921, *Josef Dobrovský*, 1928 aj.) i souborných (*Krajané a sousedé*, 1922, *Z času zaživa pohřbených*, 1923), jimiž provází svou další práci na *Přehledných dějinách literatury české*. (Roku 1922 vycházejí v novém rozšířeném vydání; paralelně vydává A. Novák stručný přehled *České písemnictví z ptačí*



*perspektivy*, 1920.) Svě pojetí národa a národní kultury, sblížující se s Pekařovou koncepcí národních dějin, vyložil poprvé v knížce esejů *Nosiči pochodní* (1928). Další žák Šaldův KAREL SEZIMA, který vyšel rovněž z okruhu Lumíra na přelomu století, zůstává naproti tomu trvale u činnosti kritické, v níž systematicky sleduje především soudobou prózu. Svě referáty, většinou nově zpracované v ucelené portréty, vydával v souborných knížkách (*Podobizny a reliéfy*, 1919, přepr. 1927, *Krystaly a průsvity*, 1928, *Masky a modely*, 1930), jež ve svém úhrnu podávají přehled české prózy od přelomu století až po tvorbu nejmladší generace.

Z kritiků a teoretiků čapkovské generace, u nichž většinou převládá zájem o divadlo, stojí v popředí mnohostranná osobnost OTOKARA FISCHERA. Vedle speciálních prací germanistických (monografie *Heine*, 1921 a 1923 aj.) a soustavné činnosti divadelně kritické a teoretické (v *Národních listech*, *Právu lidu*, *Jevišti*, *Kritice*, *Tvorbě* aj.) projevila se osobitost jeho přístupu zejména v souboru esejí *Duše a slovo* (1929). Metodologicky vychází Fischer z literární psychologie; historický přehled vývoje a problematiky tohoto směru od Taina po Freuda podal v *Otázkách literární psychologie* (1917). Chápe psychologický výklad jako jeden z možných přístupů, jehož cílem není hodnocení literárního díla, ale vysvětlení jeho geneze. Vědom si tohoto omezení, postuluje „nutný předpoklad uměleckého založení“ vykladače, bez něhož aplikace psychologické analýzy vede k mechanickému pojetí pozitivistickému a empirickému; nadto od počátku doceňuje přístup „lingvistický“, analýzu básnického textu samého. Odmítá naivní ztotožnění díla s autorem; i když uchopení osobností, především typu romantického tvůrce, je jedním z jeho cílů, je osou jeho zájmu právě vztah autora a díla, „duše a slova“. Soubor *Duše a slovo*, zahrnující Fischerovu dvacetiletou literárněvědnou práci, obsahuje jednak studie s typickou problematikou literární psychologie (analýza smyslových počitků, vztah snů a imaginace, problém vzpomínky a „dějů v u“, problém dvojníka, psychoanalýza aj.), jednak novější práce stylistické, zejména studie z dějin českého verše a z teorie básnického překladu. Tento soubor tak naznačuje, podle Fischerových vlastních slov, i autorovu cestu od analýzy „nevyslovitelného“ k analýze tvaru, cestu odpovídající „vývoji stylistických metod, jež se od psychologie obracejí k lingvistice“. Pro Fischerovu literárněvědnou práci je charakteristická forma eseje, kterou dovedl na vynikající úroveň a do níž se — podobně jako do jeho díla překladatelského — promítlo i příznačné spojení přístupu uměleckého a vědeckého, „tvořivosti a kritické analýzy“, jejichž souvislost Fischer intenzivně pociťoval.

Také MIROSLAV RUTTE vychází ve svých divadelních studiích a kritikách z interpretace básnickovy osobnosti, nedochází však skrze ni k analýze díla, nýbrž zůstává v podstatě v rovině imprese (soubory *Skrytá tvář*, 1925, *Tvář pod maskou*, 1926). Výrazem programového rozchodu s romantickým individualismem, původním východiskem Rutteho z doby jeho počátečního sepětí s okruhem *Moderní revue*, je jeho knížka esejistických portrétů předválečné generace *Nový svět* (1919), v níž v duchu generace z roku 1914 i čapkovského pragmatismu a vitalismu postuluje důvěru ve veškerý svět, whitmanovský demokratismus a „poezii všednosti“. Opožděný pokus o programový generační manifest dosvědčuje zároveň, které z postulátů předválečné moderny představují živou vývojovou tendenci, na niž bezprostředně navázala nejmladší generace; odlišnost ideových východisek, jež se stala záhy zjevnou v postupném třídění duchů, ukazuje už Ruttova následující knížka esejů *Strach z duše* (1920; srov. zásadní polemiku A. M. Piší, *Knihy ze strachu a o strachu*, Červen 1921). Pokusem o zachycení nových vývojových proudů v evropském měřítku je mezinárodní sborník *Nové evropské umění a básnictví* (1923), který Rutte redigoval a do něhož přispěl obsáhlou studií o vývoji české literatury a divadla od devadesátých let a o jejich současných perspektivách. K divadelní kritice se soustřeďuje také další příslušník generace z roku 1914 JOSEF KODÍČEK.

Převážně na oblast divadla je zaměřena i kulturní publicistika JIŘÍHO MAHENA, věnovaná nejrůznějším kulturním oblastem (vedle literatury a divadla zejména knihovnictví, dále výtvarnému umění aj.) a využívající různých žánrů, od eseje po parodii. Vyrůstala z Mahenovy mnohostranné poválečné angažovanosti v brněnském kulturním životě; byla spojena s jeho činností redakční (*Lidové noviny*, *Svoboda*), dramaturgickou, pedagogickou a knihovnickou, která ho — z celé předválečné generace nejvíce — sblížila ve dvacátých letech



s poválečnou avantgardou. Z prací o divadle, jež vznikly většinou v souvislosti s Mahenovou funkcí dramaturga Národního divadla v Brně (1918–1922), jsou nejvýznamnější eseje *Před oponou* (1920) a *Režisérův zápisník* (1923), svědčící o Mahenově průbojně divadelnické koncepci. S tvorbou a životním postojem generace z přelomu století (Dyk, Neumann, Toman, Šrámek) byla už před válkou spojena kritická činnost BOHUMILA POLANA (1887–1971; přispíval kromě deníků hlavně do plzeňského *Pramene*). Jako citlivý a chápavý vykladač generační cesty za zživotněním poezie se Polan projevil v první souhrnné neumannovské studii *Se Stanislavem Kostkou Neumannem* (1919). Podobně jako Mahen v Brně, zasahoval i Polan v Plzni významně do různých oblastí kulturního života; jako divadelní kritik referoval v denních listech (Nová doba aj.) především o inscenacích plzeňské činohry. Spřízněnost se šrámkovskou generací určila i výchozí orientaci literárního a divadelního kritika JOSEFA KNAPA (1900–1973), který této generaci věnuje své rané studie (*Alej srdcí*, 1920) a ve svých statích o literatuře dvacátých let sleduje její vliv na poválečný vývoj (*Cesty a vůdcové*, 1926). Knap také redigoval *Knížku o Šrámkovi* (1927), v níž uveřejnil jednu ze svých šrámkovských studií a která přinesla souborné zhodnocení básnickova díla (studie A. Pražáka, A. M. Piší, O. Fischera, M. Rutta aj.). S tímto východiskem i s postupným Knapovým tíhnutím k tradičním hodnotám a jistotám souvisí také jeho zájem o severskou literaturu, kterou soustavně sleduje ve svých referátech a na niž se programově orientuje i Knapem redigovaný časopis *Sever a Východ*. Od poloviny dvacátých let se v Knapově kritice (přispíval zejména do *Venkova*, *Brázdy*, *Severu a Východu*, *Cesty*, *Hosta*, *Pramene*) začíná vyhraňovat nová literární orientace, jež později vyústí v koncepci ruralismu.

Mezi představiteli nejmladší generace je FRANTIŠEK GÖTZ (1894–1974) od počátku teoretickým a programovým mluvčím Literární skupiny. Názorová blízkost německému expresionismu zřetelně poznamenala Götzovu knížku *Anarchie v nejmladší české poezii* (1922), v níž z bezprostředního generačního pohledu analyzoval hlavní proudy v poválečné literatuře a v níž největší pozornost věnoval právě expresionismu. Už tady se projevil příznačný rys Götzova kritického a literárněhistorického přístupu, totiž úsilí o orientaci v mezinárodním kontextu a o konfrontaci českého literárního vývoje se světovými proudy. Toto úsilí, které se nevyhnulo schematizaci, charakterizuje i další souborné studie Götzovy, z nichž *Jasnící se horizont* (1926) navazuje na první knížku pokusem o analýzu další vývojové etapy v českém básnictví i řadou portrétů jednotlivých básnických osobností předválečné i poválečné generace. Programová báze Literární skupiny projevila se tu — stejně jako v Götzově kritické praxi — v celkovém pojetí poválečného vývoje a zejména v polemice s koncepcí proletářské literatury a poetismu. Proces generačního sebeuvědomování, v němž dochází ke konfrontaci s kritickým přístupem a metodou předchozích dvou generací, je patrný v přehledné studii PAVLA FRAENKLA (1904–1986) *K vývoji novodobé české literární kritiky* (1930). Na rozdíl od Götze, s nímž vystupuje ve společných tribunách (Host, Národní osvobození aj.), není Fraenkl kritikem programovým a skupinovým; má z mladých nejbliže k duchovně kritické škole (A. Novák) a jejím kritériím.

Kritici a teoretikové levice nastupují v souvislosti s novou, socialisticky orientovanou tvorbou; vysvětlují a obhajují nejprve společenské souvislosti jejího vzniku, její ideovou odlišnost, její revoluční společenskou funkci. Vystupují tedy nejprve jako tvůrci programové estetiky (St. K. Neumann, J. Hora, J. Wolker, K. Teige, V. Nezval), jež je spojena s hnutím proletářské literatury a s poetismem. Teprve s rozvinutím avantgardního programu a zároveň s postupným sblížením s marxismem začínají zkoumat obecnější a zásadnější teoretické pojmy a souvislosti, zejména ty, jež vyplývají ze zkoumání moderních uměleckých proudů (K. Teige, B. Václavek, J. Honzl). Zdůrazněním společenského a historického aspektu (Václavek) navazují na tradici Hostinského a sociologickou metodu pozitivistické školy, jinými momenty, zejména zřetelem k specifičnosti umění, na F. X. Šaldu.

K předním představitelům této linie generační kritiky patřil ANTONÍN MATĚJ PÍŠA (1902–1966), který v prvních poválečných letech jako kritický mluvčí Neumannových časopisů spoluvytvářel koncepci proletářské literatury. Podobně jako Götz, s nímž ho spojuje výchozí vztah k expresionismu, ale s odlišným přístupem,



analyzoval bezprostředně poválečnou literární situaci v knížce *Soudy, boje a výzvy* (1922), shrnující jeho časopisecké stati. Pro další vývoj Píšťův je charakteristická polemická distance od generačního směřování k poetismu a hledání protiváhy k němu v koncepci „osudovosti“ (*Směry a cíle*, 1927). Zatímco první knížka provázela s porozuměním i obhajobou hlavní generační proud a z hlediska jeho kolektivistického programu soudila jevy a proudy vycházející z postoje individualistického (šrámkovský senzualismus, čapkovský relativismus), vznikl druhý Píšťův soubor, podle vlastních slov autorových, „ve znamení protipoetické kampaně“. Píša oceňuje bohatství poetické imaginace, varuje však před akutním nebezpečím jejího zplanění v samoučelnosti a dekorativnosti; shledává tu nedostatek smyslu pro ideový a etický zápas a jeho „osudovou perspektivu“, pro skutečný dramatický obsah moderního bytí. Nejblíže má nyní Píša k básníkům „romantického osudu“ (Toman, Dyk, Šrámek, Hora) a také v próze oceňuje především tvorbu směřující k postižení hlubinného životního dramatu. Tento obrat se projevil i v Píšově soustředění na osobnost Otakara Theera, jehož tvorbu detailně analyzoval v dvoudílné monografii (*Otakar Theer*, 1928, 1933). Kritická praxe Píšova, spojená od poloviny dvacátých let zejména s kulturní rubrikou Práva lidu a sledující soustavně českou produkci literární i divadelní, má i nadále významné místo v českém literárním životě zejména pro citlivý smysl pro specifičnost jednotlivých tvůrčích zjevů.

K formování programové koncepce socialistické literatury přispěla vedle statí ST. K. NEUMANNA (který současně teprve nyní vydává své předválečné stati *At žije život!*, 1920) také kritická činnost JOSEFA HORY (1891–1945), spojená především s Rudým právem, a JIŘÍHO WOLKRA (1900–1924). Z pozic blízkých Wolkrovi i Neumannovi vychází ve své počáteční kritické práci (v plzeňské Pravdě, Avantgardě, Pramenu) JULIUS FUČÍK (1903–1943); v dalším vývoji se sblíží s avantgardou a z jejího hlediska vykládá a obhajuje její tvárné výboje v literatuře a divadelnictví. Převážně na informace o mladé sovětské kultuře, které provází také činnost překladatelská, je zaměřena literárněkritická činnost JIŘÍHO WEILA (1900–1959), spjatá rovněž s komunistickým tiskem. Vedle kulturněpolitických statí (*Kulturní práce Sovětského Ruska*, 1924) přinesl Weil první souhrnný přehled o sovětské literatuře (*Ruská revoluční literatura*, 1924).

Poetická orientace poválečné generace má svůj programatický a teoretický výraz vedle některých prací VÍTĚZSLAVA NEZVALA (1900–1958) (*Papoušek na motocyklu* ve sbírce *Pantomima*, 1924, *Falešný mariáš*, 1925, *Wolker*, 1925) zejména v díle KARLA TEIGA (1900–1951), který je od počátku vůdčí teoretickou osobností Devětsilu. Od školních let aktivní malíř, zaujatý moderním uměním (v sedmnácti letech vystavuje s českými kubisty, v roce 1923 s Devětsilem), začíná jako výtvarný kritik (od roku 1919 mj. v Času, Právu lidu, Lidových novinách, Kmeni, Červnu, Československých novinách). Téhož roku otiskuje v Kmeni první větší literární studie (o Philippovi, Baudelairovi, Apollinairovi) a dostává se do kontaktu s tvůrčími představiteli mladé generace, s nimiž v říjnu 1920 zakládá Devětsil. Jako teoretik generace vystupuje Teige poprvé v programovém článku *Obrazy a předobrazy* (Musaion 1921), v němž v polemice s čapkovskou generací postuluje nový společenský řád jako předpoklad nového řádu tvorby a v němž na rozdíl od jiných koncepcí proletářského umění hledá společnou generační základnu v primitivismu („novém realismu“), v obratu k elementárním zdrojům autentické tvořivosti. Tato orientace, dočasně spojená s odmítáním moderních „formalistických“ směrů (kubismus aj.), je charakteristická i pro další Teigovy programové stati (*Nové umění proletářské*, 1922, *Umění přítomnosti*, 1922) i pro první skupinové publikace (*Revoluční sborník Devětsil, Život II*), na nichž se Teige významně podílí.

Brzo však objevuje Teige souběžnost moderních uměleckých směrů (konstruktivismus) a technik (film) s vlastním i generačním hledáním nového tvůrčího a životního slohu, jehož základní problém spatřuje ve vyřešení vztahu mezi iracionálním a racionálním momentem tvorby, mezi svobodnou imaginací a konstruktivním řádem. Od roku 1923 soustřeďuje Teige svou teoretickou činnost především na oblast architektury (jako redaktor Stavby, orgánu Klubu architektů, jež se za jeho vedení v letech 1923–1931 stala významnou mezinárodní tribunou konstruktivismu); teoreticky i organizačně však výrazně zasahuje do všech oblastí avantgardní



tvorby. Má hlavní podíl na formulaci jejího uměleckého programu, jenž vykrystalizoval v prvním manifestu poetismu (článek *Poetismus*, 1924). Kritickým přehodnocováním avantgardních tendencí (kubismus, futurismus, dada) na základě konstruktivistického a funkcionalistického korektivu dotváří Teige novou programovou základnu, spojující konstruktivismus s poetismem, zahrnující obě oblasti „moderní krásy“, tj. jak oblast uvolněné senzibility a emocionality, tak oblast racionální účelnosti. Programové sloučení obou těchto složek manifestoval Teige už názvem své knihy *Stavba a báseň* (1927), představující výbor z jeho statí z let 1919–1926 a dokumentující zápasy nové moderny „ve věci konstruktivismu a poetismu na poli architektury, divadla, poezie, malířství, filmu a fotografie“. Teigovu koncepci utvrdily poznatky z cest do Francie (1922, 1924) i osobní poznání kulturní práce a sociálních podmínek avantgardní tvorby v Sovětském svazu (zájezd s delegací levicových intelektuálů roku 1925). Svoje poznatky zpracoval v řadě studií shrnutých v knize *Sovětská kultura* (1927).

K analýze moderních směrů, tentokrát z vývojového aspektu, se Teige znovu vrací v několika studiích z druhé poloviny dvacátých let (například ve významné studii *Charles Baudelaire*, 1927), jež posléze s několika staršími pracemi shrnuje do dvoudílného cyklu *O humoru, klaunech a dadaistech* (1928, 1930), rozvíjejícího poetistickou představu integrace umělecké tvorby do každodenního života. V první části, nazvané *Svět, který se směje*, charakterizoval Teige dadaistickou složku poetismu ve vztahu k její mimoliterární, mimoumělecké inspiraci (dada humor, poezie cirkusů, music-hallů a lunaparků). V druhé části, *Svět, který voní*, sleduje genezi dadaismu a poetismu z téměř stoletého procesu emancipace poezie, zahájeného romantickou revoltou, a podává analýzu jejich literární podoby. V obou posledních kapitolách (*Surrealistická revoluce a Poezie pro pět smyslů*) se těžiště přenáší k novým vývojovým problémům avantgardy. Tyto kapitoly vznikají na přelomu dvacátých a třicátých let, v době Teigových a Nezvalových *Manifestů poetismu* (1928) a v době ReDu (1928–1931), a společně s nimi naznačují — přes počáteční Teigovy výhrady, vyplývající z jeho konstruktivistického kréda — postupné sblížení obou vůdčích poetistických teoretiků se surrealismem.

Z poetismu vychází i přední literární kritik a teoretik české avantgardy BEDŘICH VÁCLAVEK (1897–1943), usilující o syntézu výchozího hlediska marxistického s avantgardním požadavkem nového tvaru jako součásti tvorby nového světa. Václavek působil už od vysokoškolských studií v levicovém a komunistickém tisku (*Studentská revue*, *Československé noviny*, *Národní osvobození*, *Rudé právo*, *Rovnost*, *Var*, *Pondělní noviny*). Od počátku se hlásí k uměleckému programu generační levice (*O nové umění*, *Var* 1922) a patří k nejsoustavnějším vykladačům mladé tvorby. Na rozdíl od jiných generačních kritiků akceptuje Václavek novou programovou orientaci Devětsilu (je jedním ze zakladatelů jeho brněnské sekce a spoluredaktorem většiny jeho publikací) a spojuje svou kritickou, teoretickou a organizační činnost s poetistickou koncepcí. Umělecké výboje avantgardy a Teigovo teoretické iniciátorství doplňuje úsilím o vypracování marxistické kritické a teoretické metody. Jeho zájem je od počátku orientován na sociologický výklad vývoje, společenské funkce a podstaty umění. Toto úsilí se nevyhne jednostrannostem (přímá závislost umění na stavu výrobních sil), spojeným jednak s vlivem dobových mechanistických tendencí v marxistické estetice (Lu Märtenová, W. Hausenstein aj.), jednak s obecným zájmem avantgardy o umělecké oblasti úzce spjaté s moderní technikou; současně je však zaměřeno k zvědečtění literární kritiky.

Snaha o vyhraněný metodologický přístup se promítla i do Václavkovy první knížky *Od umění k tvorbě* (1928), do níž autor shrnul a dopracoval své studie o současné české poezii a próze. Hlavní myšlenkou, spojující Václavkovu knihu se základním poetistickým heslem („nové umění přestane být uměním“), je kritika tradičního romantického a individualistického pojetí umění (analyzovaného na díle čapkovské generace) v protikladu k avantgardní tvorbě jako součásti nového životního slohu. Václavek tu opřel obhajobu avantgardní koncepce o systematickou kritickou analýzu současné tvorby; jeho knížka znamenala podstatný příspěvek do diskuse o poetismu, jako protiváha obdobných analýz vycházejících z polemických pozic (Píša, Götz). V další knize *Poezie v rozpacích* (1930) spojuje Václavek — podobně jako Teige — obhajobu avantgardní koncepce



s historickou analýzou vývoje světového umění. Směřuje k vysledování vývojových zákonitostí umění v jeho závislosti na konkrétních společenských podmínkách a k objektivnímu zdůvodnění soudobé tvorby. I při uplatnění zmíněných zjednodušujících východisek představovala Václavkova kniha ve své době významný pokus o sociologické zdůvodnění vývojových proměn v samotné struktuře umění. Problematičtější se už tehdy ukázalo důsledné uplatnění dualistické koncepce moderního umění (čisté umění — účelná tvorba), vycházející nejen z předpokladů vydělení a osamostatnění estetické funkce, ale i z jejího zúženého pojetí; v důsledku toho odkazovalo sociální aktivitu do oblasti účelné tvorby a vlastní poslání nového umění v soudobé společnosti omezovalo na laboratorní experimentální práci.

V oblasti divadla patřil k předním teoretikům avantgardy JINDŘICH HONZL (1894–1953). Počátky jeho intenzivní práce na vytvoření revolučního divadla, k jehož teoretickým i praktickým průkopníkům patřil od prvních poválečných let, byly ovlivněny podněty předválečné divadelní moderny (symbolismus, expresionismus) a porevolučního sovětského divadla, zejména dobovou představou kolektivního „divadla zástupů“. Tato představa poznamenala Honzlovy první teoretické úvahy (v *Právu lidu*, *Rudém právu*, *Kmeni*, *Červnu*, *Jevišti*, *Divadle*, *Proletkultu* aj.) i jeho pokusy o praktickou realizaci proletářského divadla, na nichž měl iniciativní podíl jako zakladatel a umělecký vedoucí Dědrasboru (Dělnický dramatický sbor, zal. 1920).

Další Honzlova činnost ve dvacátých letech je spojena s Devětsílem a s jeho úsilím o vytvoření avantgardního divadla. Počínaje článkem *O proletářském divadle* (Revoluční sborník Devětsíl) hledá Honzl nové zdroje moderního divadelnictví, ve shodě s poetistickou koncepcí, ve filmu a v okrajových oblastech umění i v metaforice a syntetismu soudobé lyriky; přiklání se k ruské divadelní avantgardě představované Tairovem a Mejercholdem, inspiruje se konstruktivistickým řešením scény. Léta 1922–1926 vyplňuje Honzl teoretickou přípravou; vedle kritiky jevištních konvencí a odmítání modernismu oficiální scény (expresionismu Hilarova ražení) rozvíjí v řadě studií (v *Disku*, *Pásmu*, *Stavbě*, *Hostu*, *ReDu*, *Rudém právu*) pozitivní umělecký program poetického divadla, dotýkající se všech jeho složek od dramaturgie přes režii po herecký projev a scénu. Úvahy o novém divadle z let 1920–1925 vydává v knize *Roztočené jeviště* roku 1925, v době založení Osvobozeného divadla, jehož programovým manifestem se Honzlova kniha stala a na jehož ustavení a činnosti v letech 1926–1929 má Honzl spolu s Jiřím Frejkou hlavní podíl. V Osvobozeném divadle má Honzl poprvé příležitost uvést v život svůj program, realizovaný především prostřednictvím výrazné režijní koncepce, sjednocující všechny složky jevištního projevu. K teoretické orientaci Honzlově přispělo studium sovětského divadelnictví (účastní se podobně jako Teige zájezdu roku 1925), jehož výsledkem — vedle *Čtyř kapitol o novém ruském divadle* (ve sborníku SSSR, 1926) a řady dalších statí — byla knížka *Moderní ruské divadlo* (1928); uvádí k nám také Tairovovo Odpoutané divadlo (1927).

V literární vědě a estetice je dosud živá jak tradice Otakara Hostinského (Nejedlý, Zich), tak tradice pozitivistické, sociologicky orientované školy literárněhistorické, jejímiž hlavními reprezentanty jsou Jaroslav Vlček a Jan Jakubec. První z nich oživuje zejména ZDENĚK NEJEDLÝ zpracováním *Otakara Hostinského Estetiky* (1921), v níž na základě přednášek a dalších materiálů podal souhrnný obraz jeho estetického systému. Jádrem vědecké práce Nejedlého jsou monografické kulturněhistorické studie (o Jiráskovi, Němcové, Palackém, Smetanovi, Novákovi, Fibichovi), v nichž se soustředilo autorovo úsilí o překonání jednostrannosti jednotlivých metodologických přístupů a o sloučení sociologického a psychologického hlediska. Metodologickým východiskem Nejedlého je důsledný univerzální historismus, pojímající umění jako integrální součást společenského procesu, a tedy i dějiny umění a literatury jako součást obecné historie. Na tomto základě dospívá Nejedlý k svéráznému typu monografie, který uplatnil například ve své nejvýznamnější jiráskovské studii (*Alois Jirásek. Studie historická*, 1921), a zejména v obsáhlé monografii *Bedřich Smetana* (4 sv., 1924–1933); zkoumaný jev tu zasazuje do širokého dobového kontextu společenského a kulturního života, jehož obraz podává s neobvyklým bohatstvím konkrétního materiálu a s beletristickou plastičností. Příznačná je také studie *Božena Němcová* (1927, pův. jako *Božena Němcová a Ratibořické údolí*, 1922), jejímž



jádrem je konfrontace historické podoby prostředí a reálných zážitků autorky Babičky s jejich uměleckým zpodobněním. Svým smyslem pro aktuální hodnoty klasického realistického odkazu zprostředkoval Nejedlý poválečné kultuře vědomí kulturních tradic a jeho vliv (například na Wolkra) tu působil jako protiváha k dobovému antitradicionalismu.

Jiným směrem dotváří koncepci Hostinského druhý jeho žák OTAKAR ZICH. Ve svých studiích z konce války a z prvních poválečných let (zejména *O typech básnických*, Časopis pro moderní filologii 1917, knižně 1937, v níž na základě rozboru takzvaných básnických hodnot dospěl ke klasifikaci básnických typů — zrakového, sluchového a pohybového) dochází ke korekci herbartovského rozkladu uměleckého díla na izolované, statické formálně psychologické prvky a blíží se k pojetí díla jako jednotné struktury a k jeho sémantické analýze. Na tyto podněty, stejně jako na Zichovy příspěvky k rytmice a teorii verše (*O rytmu české prózy*, Živé slovo 1920, *Předrážka v českých verších*, Časopis pro moderní filologii 1928) navazuje v druhé polovině dvacátých let vznikající teorie strukturalismu, formující se kolem Pražského lingvistického kroužku.

Pražský lingvistický kroužek byl založen roku 1926 jako mezinárodní sdružení pro výzkum v oblasti jazykovědy, poetiky a sémantiky (Vilém Mathesius, Roman Jakobson, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Bohumil Trnka ad.). Vedle domácí tradice navazuje zejména na metodu ruské formální školy, na funkční analýzu jazykové výstavby textu. Z této orientace, jejíž mateřskou půdou byla jazykověda, jež se však souběžně, zejména zásluhou Mukařovského, rozšiřovala i na oblast literární vědy a estetiky, se postupně rozvinula teorie strukturalismu; těžištěm jejího rozvoje je období následující, kdy také vzrůstá její souvislost se soudobou tvorbou. Lingvistický funkcionalismus byl pro literární vědu podnětem k úsilí o vybudování přesného pojmového systému a o nalezení nového metodologického východiska pro výklad literárního díla. Literárněvědný strukturalismus dotváří pojem struktury jako zákonitě a dynamické jednoty všech složek díla a postupně rozšiřuje předmět svého zkoumání z otázek jazykového stylu na další složky. Vedle jazykovědců patřil k předním představitelům strukturalismu JAN MUKAŘOVSKÝ (1891–1975). Jeho první práce jsou zaměřeny převážně k problematice versologické (*Příspěvek k estetice českého verše*, 1923) a k analýze jazykového stylu, k níž postupně připojuje analýzu sémantickou (*Máchův Máj. Estetická studie*, 1928). Další spoluzakladatel lingvistického kroužku ROMAN JAKOBSON (1896–1982) vychází rovněž ze studia českého verše, kde poprvé uplatňuje fonologickou analýzu (*Základy českého verše*, 1926); soustavně se zabývá zejména analýzou starší české literatury, jejíž studium postavil na nový základ.

Positivistická škola ztrácí v této době své vůdčí postavení; v oblasti systematického historického výzkumu však její metoda nadále převažuje. JAROSLAV VLČEK dokončuje druhý díl svých *Dějin české literatury* (1893–1921), zachycujících vývoj od počátku do třicátých let minulého století a metodicky příznačných důsledným začleňováním literatury do širšího společenského a ideového kontextu. Původní záměr dovést dějinný výklad až do současnosti uskutečnil Vlček jen částečně v dílčích, většinou časopisecky publikovaných studiích. Proti jeho syntetizujícímu pohledu převládá u ostatních příslušníků pozitivistické školy a u Vlčkových žáků analytická metoda, patrná i v souhrnných historických dílech, a orientace k detailní materiálové práci. Vlčkův spolupracovník JAN JAKUBEC pokračuje rovněž v práci na novém vydání svých *Dějin české literatury* (1. vyd. 1911), dovedených až po družinu Májovou. JOSEF HANUŠ dovršuje své studium jednotlivých zjevů obrozené literatury a vědy podrobně založenou souhrnnou prací *Národní muzeum a naše obrození* (2 sv., 1921, 1923). Nejstarší příslušník pozitivistické školy JAN MÁCHAL se v této době soustřeďuje k srovnávacímu studiu dějin slovanských literatur, jehož výsledkem je obsáhlé trojsvazkové dílo *Slovanské literatury* (1922–1929). V novém rozšířeném vydání vycházejí jeho starší práce *Dějiny českého dramatu* (1917, 1929) a *O českém románu novodobém* (1902, 1930).

K mladším představitelům pozitivistické školy patří MILOSLAV HÝSEK, autor několika monografií (*Alois Jirásek*, 1921, *J. K. Tyl*, 1926) a spolu s Jakubcem pořadatel literárněhistorického sborníku *Z dějin české literatury* (1920), v němž vystoupili převážně žáci Vlčkovy školy u příležitosti jeho 60. narozenin. Hýskova



práce je nadále soustředěna zejména k časopisecké publicistice (přispíval mj. do Lumíra, Lidových novin, Národních listů, Venkova) a k práci materiálové a ediční (například vydání Gellnerových spisů). Z Vlčkovy školy vyšel také ALBERT PRAŽÁK, který od roku 1921 působil v Bratislavě jako univerzitní profesor a soustřeďoval pozornost k dějinám slovenské literatury. Vedle řady monografických studií, hlavně o velkých postavách slovenské literatury 19. století, Hurbanovi, Hviezdoslavovi a Vajanském (vydaných jednak samostatně, jednak souhrnně jako *Slovenské studie*, 1926), věnoval Pražák pozornost otázce česko-slovenských vztahů. Patřil k důsledným obhájčům teze o československé národní a jazykové jednotě, jejíž historickou oprávněnost se snažil i odborně prokázat (*Dějiny spisovné slovenštiny*, 1922, *Československý národ*, 1925, *Češi a Slováci*, 1929). Přes koncepční problematičnost a metodologickou nevyváženost přispěly Pražákovy práce po Vlčkovy nejpodstatněji k bádání o dějinách slovenské literatury, zejména prohloubením materiálového studia.

Pozitivistická škola tedy dovršuje své dílo vydáním velkých souborných prací svých zakladatelů; na druhé straně se dále rozvíjí i práce duchovědné, antipozitivisticky orientované literární vědy a estetiky, vyrůstající z předválečné vlny iracionalismu. Zastánci těchto přístupů vyšli většinou z okruhu Šaldova; na rozdíl od Šaldy však budují do značné míry ortodoxně na intuitivních a iracionalistických estetických systémech (Wilhelm Dilthey, Benedetto Croce) a zůstávají většinou vzdáleni živému literárnímu procesu. Vyjma Arne Nováka, který se orientoval na konkrétní literárněhistorickou práci bohemistickou, měly tyto tendence ohlas spíše v oblasti obecné estetiky a teorie, ev. v dalších uměnovědných oborech. Po válce se soustředily zejména kolem Českého časopisu estetického (zal. 1920), redigovaného JOSEFEM BARTOŠEM (1887–1952), autorem croceovské studie *Umění, Úvod do estetiky* (1922). Po metodologické studii NOVÁKOVÉ (*Kritika literární*, 1916) vychází z duchovědné orientace například MILOŠ WEINGART (1890–1939; *Problémy a metody české literární historie*, 1922) a JAN VOJTĚCH SEDLÁK (1889–1941), který ji uplatňuje jak v literárněhistorické metodologii (*Literární historie a literární věda*, 1929), tak ve svých speciálních studiích z oblasti poetiky (*K problému rytmu básnického*, 1929), jež vyvolaly silně polemickou reakci ze strany strukturalistů.

## ČASOPISY - VYDAVATELSTVÍ - PŘEKLADY

První poválečná léta, kdy se jednotlivé literární tendence i uskupení teprve formují, charakterizuje překotné vznikání nových časopisů, z nichž mnohé opět brzy zanikají. Z tradičních předválečných literárních revuí si své postavení udržuje zejména *Lumír* (do roku 1939, red. V. Dyk, H. Jelínek, F. Skácelík); navazuje zprvu na předválečnou spolupráci s čapkovskou generací a načas se stává i tribunou mladých (Vančura, Klička aj.). Literární a divadelní kritiku tu zastupují vedle redaktorů K. Sezima, A. Novák, Š. Jež a M. Hýsek. Po celou dobu první republiky vychází rovněž *Zvon* (do roku 1941, red. F. S. Procházka s A. Jiráskem, K. V. Raisem, J. Thomayerem), tradiční týdeník starší realistické generace; v novém literárním kontextu však pozbývá svého významu. Totéž lze říci i o dalších časopisech, které měly v předválečném literárním vývoji závažné místo; tak zejména o orgánu předválečné dekadence *Moderní revue* (do roku 1925, red. A. Procházka). Z širě zaměřených vědecko-kulturních revuí vychází nadále měsíčník někdejší realistické skupiny *Naše doba* (do roku 1944, red. F. Drtina, pak J. Macek), vydávaná Laichtrem; její literární rubrika však nemá větší závažnost.

Skutečnými orgány poválečného literárního vývoje se stávají časopisy založené teprve po válce. V první polovině dvacátých let vzniká poměrně málo časopisů věnovaných speciálně literatuře; v sociálně zjitřené atmosféře poválečných let se do popředí dostávají časopisy a revue zaměřené širě k otázkám sociálním, politickým a kulturněpolitickým, mezi nimiž problematika literatury a umění má jen dílčí, třeba důležité místo. Významný podíl na literárním vývoji mají časopisy levicově orientované, ať už spjaté s individuálními koncepcemi některých představitelů starší generace (Neumann, Šalda, Nejedlý), nebo s kolektivním uměleckým



úsilím poválečné avantgardy. Časopisů výhradně literárních je jen několik a nemají — až na Hosta — vyhraněný profil směřový ani generační.

Výrazným časopisem prvních poválečných let, v němž se zřetelně odrazil celkový poválečný přesun doleva, byl Neumannův literární a kulturněpolitický *Červen* (1918–1921). Z orgánu pro „nové umění“, vycházejícího ještě z ducha předválečné moderny, stává se *Červen* postupně tribunou mladé levě orientované generace a teoretickým a kulturněpolitickým orgánem hnutí proletářské literatury. Sdružuje zprvu převážně spisovatele z generace roku 1914 i výtvarníky z okruhu někdejší Skupiny výtvarných umělců a Tvrdošijných (bratři Čapkové, Miroslav Rutte, Richard Weiner, Václav Nebeský, Vlastislav Hofman, Václav Špála, Rudolf Kremlička, Jan Zrzavý aj.). Orientuje se na směry i autory, které už „předválečná moderna“ uváděla do českého kontextu: na kubofuturismus a Apollinaira (Čapkův překlad Pásma vychází nejprve zde), unanimisty a Ch. L. Philippa, primitivní umění, expresionismus (kontakty s německým expresionistickým časopisem *Die Aktion*). V druhém a třetím ročníku (kdy se stává orgánem Svazu komunistických skupin) se těžiště *Června* přenáší do oblasti kulturněpolitické a politické. Po pokusu zorganizovat širší levicovou kulturní frontu v Socialistické radě osvětových dělníků (přihlašující se k Barbussovmu hnutí Clarté) se *Červen* postupně soustřeďuje k problematice proletářské kultury, přináší však i zásadní příspěvky politické (ukázky z prací V. I. Lenina, L. Trockého, N. Bucharina, A. Lunačarského atd.). V souvislosti s tím se postupně mění i jeho orientace umělecká i okruh jeho spolupracovníků: v *Červnu* (a paralelním *Kmeni*) se formuje nastupující, převážně komunisticky orientovaná generace (Hora, Piša, Němec, Černík, Teige, Honzl, Wolker, Seifert, Hůlka, Hořejší, Vančura, Hoffmeister ad.), jež tu namnoze debutuje i formuluje své první programové postuláty (Piša, Teige). *Červen* umožňuje mladým i první společné vystoupení ve zvláštním čísle věnovaném Devětsilu (1921).

Souběžně s *Červnem* vydává Neumann literární týdeník *Kmen* (1919–1920), který do té doby řídil F. X. Šalda; v době, kdy se *Červen* orientuje především na otázky politické a teoretické, přejímá *Kmen* jeho literární funkci (čtvrtým ročníkem *Června* oba časopisy splývají). V dalších letech přechází funkce *Června* na časopis *Proletkult* (týdeník KSČ pro proletářskou kulturu, 1922–1924), který vychází rovněž v redakci St. K. Neumanna a za spolupráce většiny někdejších spolupracovníků *Června*, zejména Piši, Hory, Seiferta a Honzla. Na rozdíl od předcházejících časopisů Neumannových se však *Proletkult* stává především orgánem teoretickým a propagandistickým. Funkci literárního časopisu nenahradil ani *Reflektor* (1925–1929, red. St. K. Neumann, od roku 1927 J. Seifert); byl to populární časopis věnovaný převážně obrázkové reportáži a jen z malé části beletrii. Z komunistických autorů sem vedle redaktorů přispívali Olbracht, který tu otiskl první verzi románu *Anna proletářka*, Majerová, Malířová, Hora, Lacina aj.

Vedle Neumanna a jeho časopisů má mladá generace blízko zejména k dvěma předními osobnostem české kultury, Zdeňku Nejedlému a F. X. Šaldovi, i k jejich tribunám. Patří k nim zejména kulturněpolitická revue Z. Nejedlého *Var* (1921–1930); podobně jako Neumannův *Červen* svědčí i *Var* především o názorovém vyhranění samotného vydavatele, přecházejícího postupně z pozic realistické levice na pozice socialismu. Z mladých spolupracoval s Varem Jiří Wolker (který tu mj. roku 1922 publikoval programový manifest *Proletářské umění*) a později Bedřich Václavek; v diskusním kruhu *Varu*, odkud vzešly některé významné podněty teoretické, soustředil Nejedlý i další příslušníky mladé generace. (Ve spolupráci s mladými levicově orientovanými autory, J. Horou a J. Kratochvílem, vydává Nejedlý i své *Pondělní noviny*, 1924–1925.)

Na rozdíl od Neumanna a Nejedlého nemá F. X. Šalda po odchodu z *Kmene* (1917–1919) v první polovině dvacátých let vlastní časopis; přispívá převážně do deníků (*Venkov*, *Tribuna*, *České slovo*) a postupně do několika revuí, kolem nichž se současně soustřeďují i autoři z jeho nejbližšího okruhu. V prvních poválečných letech je to *Lípa* (1918–1920, red. R. Svobodová a B. Benešová), k jejímž spolupracovníkům vedle Šaldy patřili J. Vodák, O. Fischer, M. Pujmanová, F. Götz, J. Bartoš, R. I. Malý ad.; většina z nich přechází pak spolu se Šaldou do národněsocialistické revue *Národní kultura*, redigované dočasně (1923) Malým (viz dále), zčásti i do *Tribuny* a *Českého slova*. Konečně se tato skupina soustřeďuje v *Kritice* (1924–1929, hlavní



redaktor R. I. Malý), kterou Šalda spolurediguje v letech 1924–1925. K Šaldovým dosavadním spolupracovníkům z předchozích časopisů (B. Benešová, O. Fischer, J. V. Sedlák, F. Götz, J. Bartoš) tu přibývá několik mladých autorů (J. Hora, B. Václavek aj). Po Šaldově odchodu z redakce ztrácí časopis svůj literární význam, mění se jeho celkové zaměření i okruh spolupracovníků. Teprve v polovině dvacátých let se Šaldova několikaletá orientace na mladou tvorbu projevuje i v založení vlastního časopisu s novými příspěvateli. V roce 1925 zakládá Šalda *Tvorbu*, kterou s ním spoluvytvářejí — vedle O. Fischera — takřka výhradně přední teoretici i tvůrčí představitelé nejmladší generace, Teige, Václavek, Götz, Honzl, Hora, Vančura, Fučík ad. Aktivní spolupráce Šaldy s mladými, která ovlivnila jak orientaci mladých, tak Šaldovo sblížení s avantgardním křídlem generace, dala vznik průbojnému kritickému a teoretickému orgánu. V době zákazu komunistického tisku (na podzim 1928) dal Šalda *Tvorbu* k dispozici komunistické straně. V letech 1928–1938 vychází *Tvorba* jako týdeník KSČ pro literaturu, politiku a umění; Šalda pak zakládá nový časopis, který vyplňuje výhradně vlastními pracemi, *Šaldův zápisník* (1928–1937).

Z časopisů věnovaných speciálně otázkám literatury je zejména svými prvními ročníky nejvýznamnější *Cesta* (1919–1930, red. M. Rutte). Soustřeďovala poměrně široký okruh autorů různé generační i směrové příslušnosti, základní orientaci však navazovala na tendence spojené s předválečnou modernou, na vitalismus a civilismus. Její kmenoví autoři patřili do okruhu předválečné generace (A. Sova, V. Dyk, O. Fischer, K. Čapek, J. Durych, P. Kříčka aj.); poskytla však místo i řadě mladých debutantů (Wolker, Hora, Píša, Vančura, Hůlka, Klička, Knap, Jeřábek, Jirko aj.), zejména v letech 1919–1920, než se diferenační proces stal zjevným a než si mladí vytvořili své vlastní časopisy. Do kritické rubriky *Cesty* přispívali vedle redaktora Š. Jež, M. Novotný, J. O. Novotný, Z. Hásková-Dyková, E. Konrád, O. Fischer, z mladých J. Knap aj. Pokusem o seskupení širší autorské obce včetně nejmladší generace byl i plzeňský *Pramen* (1920–1927, red. J. Vrba); jako kritici v něm spolupracovali B. Polan a J. Knap, později též A. M. Píša, E. Vachek, A. C. Nor, J. Fučík ad. Směrově nevyhraněný byl i krátce vydávaný *Most* (1921–1922, vyd. B. Kočí), který rovněž patřil k dočasným tribunám mladých.

Výsledkem úsilí mladé generace o vytvoření vlastního časopisu je zprvu jen několik efemérních pokusů (*Den*, 1920, red. J. Bor a Z. Kalista, *Orfeus*, 1920–1921, red. L. Vladyka a K. Teige), v nichž se odráží prvotní generační orientace na „naivní realismus“ a kult srdce. Dočasně (v prvním půlročníku, který spoluredigoval B. Václavek) získávají mladí svou tribunu ve *Studentské revui* (orgán Ústředního svazu čs. studentstva, 1921–1926), jejíž literární část vytvářel s Václavkem zejména V. Nezval. (Po změně ve vedení se mění i charakter časopisu, který se z kulturní revue stává úzce stavovským orgánem a později za redakce V. Běhounka se politicky vyhraňuje v sociálnědemokratický studentský list.)

První trvalejší tribuna mladých vzniká v *Hostu* (Měsíčník Literární skupiny, 1921–1929, red. F. Götz, L. Blatný, Č. Jeřábek ad.). *Host* vzniká jako orgán skupinový a směrový; programovou orientaci, jež se postupně vyhraňuje v polemikách mezi Literární skupinou a Devětsílem, mu vtiskuje především osobnost Františka Götze. (Srov. například jeho stati Ke kritice literárního expresionismu a Několik slov o našem vyznání uměleckém a sociálním v prvním ročníku, dále manifest Literární skupiny Naše naděje, víra a práce, v úvodu k druhému ročníku.) V praxi byl však *Host* od počátku tribunou celé mladé generace; vedle autorů Literární skupiny tu publikuje i většina příslušníků Devětsilu, kteří přechodně (v letech 1923–1924), na základě dohody o přeměně *Hosta* ve společný generační orgán, získávají nejen spoluúčast v redakci (Teige a Seifert), ale dokonce rozhodující vliv na orientaci listu. Toto období, v němž vycházejí v *Hostu* základní programové manifesty poetismu (Teigova stať *Poetismus* a Nezvalův *Papoušek na motocyklu*), uzavírá vydání zvláštního čísla věnovaného sovětskému umění (red. Teige a Seifert, uvádí je Teigova stať *Umění soudobého Ruska*). Úzkým skupinovým orgánem se *Host* nestává ani potom; naopak postupně opouští původní orientaci (za red. V. Černého v posledních ročnících), ale ztrácí i svůj význam generační tribuny. Vlastní skupinovou publikací byl *Sborník Literární skupiny* (1923).



Devětsil nemá zprvu vlastní časopisecký orgán; jeho vzniku předchází roku 1922 vydání *Revolučního sborníku Devětsil* (red. J. Seifert a K. Teige) a sborníku *Život II* (2. sv. v řadě vydávané výtvarným odborem Umělecké besedy, red. J. Krejcar). Výrazem nové poetistické orientace Devětsilu se stává „internacionální revue“ *Disk* (1923–1925), vycházející jako „neperiodický sborník“; v rozmezí dvou let vyšla dvě čísla (za red. J. Krejcara, J. Seiferta a K. Teiga, k nimž v 2. čísle přistupuje A. Černík). Z hlediska formování poetistické koncepce se *Disk* orientuje na konstruktivismus a na moderní výtvarné a básnické techniky; teoreticky ji formulovali Teige (Malířství a poezie, Konstruktivismus a likvidace „umění“) a Václavek (Nové techniky v básnickém řemesle). Hlavním záměrem sborníku bylo navázat mezinárodní kontakty a představit českou avantgardu mezinárodnímu fóru; proto řada příspěvků vyšla ve francouzském nebo německém překladu. Prvním časopisem Devětsilu bylo vlastně teprve *Pásmo* (1924–1926), založené brněnským Devětsilem, který se ustavil jako samostatná organizace v prosinci 1923; v redakci se vystřídali A. Černík, F. Halas, B. Václavek, K. Teige, J. Seifert a J. Krejcar. *Pásmo* bylo programovým a teoretickým orgánem, který v duchu poetistického programu věnoval pozornost širokému okruhu otázek moderního umění, estetiky a životního slohu (vedle literatury zejména oblasti filmu a architektury) a informoval o mezinárodním avantgardním hnutí. Vychází tu řada zásadních studií Teigových, Honzlových, Václavkových (zahrnutých většinou později do jejich knih) i mnoho příspěvků zahraničních autorů.

Od roku 1927 pak vychází nová Revue Devětsilu — ReD (1927–1931, red. K. Teige), která odráží vrcholné období poetismu a v níž se zároveň už projevují nové tendence ve vývoji avantgardy, směřující k revizi dosavadního poetistického programu. Na rozdíl od ostatních skupinových publikací dává tomuto časopisu profil především osobnost Teigova, jeho cílevědomé úsilí o vytvoření stmelující a inspirující báze avantgardy, procházející diferenciacním procesem. ReD zprvu usiluje o udržení kontinuity poetistické koncepce; v této souvislosti vycházejí ve zvláštním čísle jeho prvního ročníku Teigovy a Nezvalovy Manifesty poetismu.

K hlavním spolupracovníkům Teigovým v ReDu patřili vedle Nezvala Václavek, Honzl, Vančura, Fučík ad. Oba časopisy Devětsilu charakterizuje výrazná moderní výtvarná a typografická úprava. V mezidobí mezi *Pásmem* a ReDem vychází Václavkův „mezinárodní sborník soudobé aktivity“ *Fronta* (1927, red. F. Halas, V. Průša, Z. Rossmann, B. Václavek), který podává průřez aktuální tvorbou Devětsilu a přehled její souvislosti s mezinárodním avantgardním uměním a myšlením. Také *Fronta* má těžiisko v momentu teoretickém, zejména v konfrontaci poetistické koncepce s paralelními proudy evropskými.

K literárním časopisům, které byly výrazem určitých směrůvých nebo generačních seskupení, přibývá ve druhé polovině dvacátých let *Sever a Východ* (1925–1930, red. J. Knap), orientovaný — v programovém protikladu k avantgardě — na realistické tendence a na příklad literatur severských a slovanských a připravující cestu ruralistickému hnutí. Má poměrně široký okruh přispěvatelů, mezi nimiž převažují autoři vycházející z předválečné realistické tradice a z krajinářského impresionismu, a zejména nově se formující okruh autorů „literatury české půdy“ (J. Knap, F. Křelina, J. Knob, V. Prokůpek, J. Čarek ad.). Literární kritiku tu zastupují vedle redaktora A. M. Píša, P. Fraenkl, A. C. Nor, J. B. Čapek, B. Polan aj.

Mezi tribuny určitých literárních seskupení patří i časopisy katolické. Vedle starší *Archy* (1913–1941, red. K. Dostál-Lutinov, E. Masák), v níž doznávalo ještě ovzduší předválečné katolické moderny, jsou to časopisy redigované Jaroslavem Durychem, *Rozmach* (1923–1927) a později *Akord* (1928–1933), jež signalizují nástup výbojného katolicismu, usilujícího o obnovu tradiční náboženské hierarchie hodnot v kontaktu s moderními proudy katolické kultury (Berďajev, Bloy, Mauriac aj.) a v polemice se všemi „rozkladnými“ poválečnými tendencemi, zejména s relativistickým a pragmatistickým humanismem. (V *Rozmachu* publikoval Durych například své pamfletické polemiky s čapkovskou generací, Haškovým Švejkem a tradicemi českého realismu, shrnuté roku 1928 do knížky *Ejhle, člověku!*) Proti časopisům Durychovým, jež jsou především výrazem redaktorovy individuality a jeho politickou a myšlenkovou (spíše než literární) tribunou, soustřeďuje *Tvar*



(1927–1932, red. B. Fučík) širší skupinu formující se katolické kritiky, zaměřené už k specifice literární analýzy, i mladší generaci katolických básníků (Miloš Dvořák, Albert Vyskočil, Jan Čep, Jan Zahradníček aj.); od druhého ročníku uvádí hojně překladů moderní literatury, zvláště katolicky orientované, a neuzavírá se ani tvorbě domácí avantgardy.

Vedle těchto časopisů vychází zejména v druhé polovině dvacátých let řada listů kulturně informativních, nakladatelských apod. Vedle starších *Literárních rozhledů* (1923–1931), obnoveného listu Svazu knihkupců a nakladatelů československých, který je převážně informativním a propagačním časopisem staršího typu, vychází *Kmen* (1926–1929), orgán stejnojmenného Klubu moderních nakladatelů, z něhož se za redakce Julia Fučíka (od roku 1927) stala levicově orientovaná literární revue. Dále sem náleží *Rozpravy Aventina* (1925–1934), vydávané a redigované nakladatelem O. Štorchem-Mariemem, *Panorama* (zprvu jako *Kulturní zpravodaj*, 1923–1942, red. M. Novotný a V. Poláček), orgán nakladatelství Družstevní práce, aj. Jediným odborným listem divadelním bylo krátce vydávané *Jeviště* (1920–1922, red. J. Vodák a O. Fischer). Z časopisů výtvarných si tradiční vztah k literatuře i širším problémům estetickým zachovávají *Volné směry*, orgán SVU Mánes; blízkost avantgardě se projevila v nově založeném výtvarném sborníku *Umělecké besedy Život* (1921–1948), jehož druhé číslo připravil Devětsil jako svou publikaci.

Důležitým spoluvůrcem literárního života byly i kulturní rubriky některých novin a politických revuí. Kulturní rubriku *Rudého práva* (od září 1920 orgán levice sociální demokracie, od května 1921 orgán KSČ) vedl Josef Hora (1920–1929) a spoluvytvářeli (jako redaktori nebo spolupracovníci) I. Olbracht, M. Majerová, H. Malířová, A. Macek, Z. Nejedlý, St. K. Neumann, J. Seifert aj.; většina z nich sem přešla ze sociálně demokratického Práva lidu. Významná je tu zejména činnost Horova, citlivě a pozorně sledující především tvorbu mladé generace a analyzující i širší koncepční a programové otázky kolem proletářské literatury a poetismu. Do diskuse o orientaci literární levice zasahuje *Rudé právo* i příspěvky dalších autorů, například St. K. Neumanna aj. Kulturní rubrika brněnské *Rovnosti* (od roku 1921 orgán KSČ) byla zprvu orientována převážně na divadlo (Vlad. Burian, J. B. Svrček); její význam (i úroveň beletristické přílohy *Dělníkova neděle*) stoupl za vedení A. Černíka (1920–1922), jehož prostřednictvím se dostává do kontaktu s moderním uměním a získává ke spolupráci další autory Devětsilu, především J. Seiferta a F. Halase. V roce 1925 pracuje v *Rovnosti* přechodně I. Olbracht (jako politický redaktor). V letech 1926–1928 řídí její kulturní rubriku B. Václavek, s nímž znovu přicházejí autoři Devětsilu, jmenovitě F. Halas a jako divadelní referent Jan Krejčí. K významnějším regionálními orgánům komunistické strany patřila plzeňská *Pravda*, založená roku 1920 jako orgán levice sociální demokracie; od roku 1922 sem přispíval literárními kritikami Julius Fučík. Z politických a teoretických revuí komunistické strany se literárního života účastnil studentský časopis *Avantgarda* (1925–1930, red. mj. V. Clementis, J. Fučík, I. Sekanina, J. Šverma, J. Weil, F. C. Weiskopf, Z. Ančík, Z. Kalandra), zejména jeho první dva ročníky. V Avantgardě podobně jako v teoretické Komunistické revui se formuje skupina marxistických kritiků a teoretiků (V. Procházka, J. Procházka, J. Kabeš, J. Šverma, K. Kreibich, Z. Kalandra, B. Jelínek aj.). Její literární rubriku vyplňují hlavně J. Fučík a F. C. Weiskopf, kteří polemizují s poetismem a kriticky komentují tvorbu Devětsilu.

Přechod většiny redaktorů a spolupracovníků do *Rudého práva* značně oslabil kulturní rubriku sociálnědemokratického *Práva lidu*. Z někdejších redaktorů a spolupracovníků (Olbracht, Majerová, Hora) s ním po roce 1920 nadále spolupracuje F. V. Krejčí, který po léta udával charakter jeho kulturní rubricy. Později (od roku 1925, jako redaktor od roku 1927) jej vystřídal A. M. Piša, za jehož vedení úroveň rubriky opět výrazně stoupla; v letech 1924–1930 je tu divadelním referentem též O. Fischer. Naproti tomu literární rubrika sociálně demokratické revue *Akademie*, vedená v letech 1919–1920 J. Horou, ztrácí po roce 1920 svůj význam. Z ostatních deníků politické levice a demokratického středu měly kulturní závažnost učitelské *Československé noviny* (1922–1924), jejichž kulturní rubriku řídil B. Václavek, a zejména *Národní osvobození* (1924–1939), levicově orientovaný list čs. legionářů. Vedle J. Kopty (1925–1931) v nich po celou dobu jejich existence působil jako



literární referent F. Götz, zprvu rovněž za spolupráce Václavkovy (1924–1926), jako divadelní referenti Pavel Fraenkl a Edmond Konrád. V kulturní rubrice *Českého slova*, orgánu strany národněsocialistické, spolupracoval jako divadelní referent J. Vodák, přispívali sem i F. X. Šalda, M. Pujmanová ad.; jako soudničkář tu od roku 1923 působil F. Němec. Kulturněpolitická revue *Národní kultura* (1922–1925), vydávaná národněsocialistickou Ústřední školou dělnickou, byla zaměřena převážně osvětově a kromě druhého ročníku neměla větší literární význam. Její druhý ročník redigoval R. I. Malý, který do redakčního kruhu a mezi přispěvatele získal Šaldu a další autory z jeho okruhu a z Literární skupiny (A. Sova, O. Fischer, J. V. Sedlák, J. Bartoš, F. Götz, Z. Kalista, L. Blatný ad.). Pro zásadní rozpory s vydavatelem, vyvolané hlavně Šaldovým kritickým článkem Pět let republiky, tato skupina časopis opustila. Podobně i kulturní rubrice liberální *Tribuny* (1922–1928), v níž se začala formovat žurnalistická skupina Ferdinanda Peroutky, dodávala váhu zejména spolupráce F. X. Šaldy a některých dalších spisovatelů (B. Benešová, M. Pujmanová); z autorů čapkovské generace s ní spolupracovali K. Poláček jako fejetonista a soudničkář, J. Kodíček a E. Konrád jako divadelní referenti. Mezi regionálními deníky zaujímá svou kulturní hlídkou významnější místo *Moravskoslezský deník* (navazující od r. 1918 na Ostravský deník), jehož stálým kulturním referentem byl V. Martínek, současně literární spolupracovník kraje osvětové revue *Černá země* (1924–1938).

Důležité postavení získávají v této době *Lidové noviny*, jejichž těžiště se přenáší z Brna do Prahy a které se stávají jedním z nejdůležitějších meziválečných kulturněpolitických orgánů. Stranicky nezávislé, jsou blízké oficiální politice, T. G. Masarykovi a pozici „demokratického středu“; na tomto základě sdružují značně široký autorský kolektiv, k němuž patří i autoři levicově orientovaní. Generaci šrámkovskou, která vtiskla charakter předválečným *Lidovým novinám* a z níž v jejich brněnské redakci setrvává Rudolf Těšnohlídek, vystřídává po válce (zhruba od roku 1921, kdy do redakce vstupují bratři Čapkové) generace čapkovská. K těm, kteří vytvářejí poválečnou podobu *Lidových novin* a kteří zároveň výrazně ovlivňují poválečný charakter české žurnalistiky, její jazykový styl, vznik nových novinářských forem i sblížení žurnalistiky s oblastí umělecké prózy, patří zejména bratři Čapkové, Eduard Bass (pozdější šéfredaktor po A. Heinrichovi) a později Karel Poláček, kteří působili v *Lidových novinách* hlavně jako fejetonisté a soudničkáři, vyplňovali však i další jejich rubriky a otiskovali tu i své beletristické práce. Literárním referentem *Lidových novin* byl od roku 1921 po celou dobu první republiky Arne Novák, divadelními referenty J. Kodíček a E. Konrád, spolupůsobili tu i další kritici a beletristé, například F. Götz, J. John, M. Pujmanová ad. Základní politickou a světonázorovou orientaci i výběrem spolupracovníků, patřících — včetně vydavatele — převážně do okruhu „pragmatistické“ čapkovské generace, je *Lidovým novinám* blízký „nezávislý týdeník“ *Přítomnost* (1924–1938, red. Ferdinand Peroutka). Její orientaci na „praktickou“ politiku v duchu pozitivního státotvorného programu spoluvytvářel vedle Peroutky zejména Karel Čapek (vycházejí tu mj. jeho politické stati shrnuté později do knihy *Zóon politikon*). Značný ohlas a polemiku vzbudila například anketa Proč nejsem komunistou (1924–1925), v níž vyložili své stanovisko spisovatelé hlásící se k politice „středu“ (K. Čapek, J. Čapek, J. Kopta, F. Langer, F. Šrámek, R. Weiner). Polemika s komunistickým programem se v kulturní oblasti promítla do vztahu k programu proletářské literatury a Devětsilu (F. Kocourek v seriálu *Proletkult u nás*, 1924, F. Peroutka, J. Kodíček, K. Čapek aj.). O otázkách literatury a umění a do rubriky fejetonu psali v *Přítomnosti* vedle redaktora zprvu zejména J. Kodíček, později J. Klepetář, dále K. Čapek, E. Konrád, F. Langer, R. Weiner, M. Pujmanová, K. Poláček, E. Bass, výtvarníci předválečné moderny J. Čapek, R. Kremlíčka, V. Špála aj.

V orgánech politické pravice působí vcelku jen malá část spisovatelů. S *Národními listy*, orgánem národnědemokratické strany, úzce spolupracuje od roku 1918 Viktor Dyk, nejen jako spisovatel, ale i jako politik a politický novinář. Dočasně, za války a v prvních letech popřevratových, pracují v jejich kulturní redakci i někteří autoři čapkovské generace (bratři Čapkové, Otokar Fischer), z nichž Miroslav Rutte se stal trvalým spolupracovníkem jako literární a divadelní referent spolu s Miloslavem Hýskem. V redakci *Venkova*, orgánu agrární strany, pracuje od roku 1919 jako divadelní kritik Jaroslav Hilbert, který byl už dříve jeho



spolupracovníkem, a později také Josef Knap a další autoři formujícího se ruralistického směru, kteří přispívají také do politické a osvětové „revue československého venkova“ *Brázda* (1920–1940). Do Venkova přispíval dočasně (v letech 1919–1921) také F. X. Šalda, dále V. Tille, B. Benešová, M. Hýsek aj.

Zvláštní postavení na pomezí politické žurnalistiky a literatury mají humoristické a satirické časopisy, převážně politicky zaměřené, z nichž si literární význam získávají ty, na nichž se podílejí přední spisovatelé. V těsně poválečných letech náležejí k nejvýznamnějším satirickým listům Bassovy *Šibeničky* (1919–1921), navazující na obnovené neperiodické *Letáky* (1917–1919). Na Letácích i Šibeničkách se s E. Bassem podíleli hlavně výtvarníci Z. Kratochvíl, V. H. Brunner a J. Lada. Také literární spolupracovníci Šibeniček patřili z větší části do okruhu předválečné anarchistické bohémy; vedle St. K. Neumanna, F. Šrámka, J. Opolského, A. Sovy, V. Dyka sem přispívali R. Weiner, J. John, z mladých J. Haussmann aj. Z dočasného sblížení bratří Čapků s Dykem v Národních listech na podkladě formujícího se státotvorného programu vznikl satirický týdeník *Nebojsa* (1918–1920, red. K. a J. Čapek, V. Dyk, J. Herben, J. S. Machar); k výtvarné spolupráci získali Čapkové řadu autorů blízkých někdejší Skupině výtvarných umělců (V. Špála, V. Hofman, R. Kremlíčková aj.) a další přední malíře. *Nebojsa* podobně jako *Šibeničky* vychází z tradice předválečné a válečné protirakouské a protirakušácké satiry, namířené nyní proti rakušáctví vlastenecky přebarvenému, proti politickému chameleonství a kariérismu, přizivujícímu se na mladém státu; v *Nebojsovi* — na rozdíl od *Šibeniček* — se popřevratová atmosféra odráží v silném akcentu nacionálním, který se nezhídka obrací proti formující se politické levici. Na pokrokovou tradici Bassových časopisů navázal koncem let dvacátých *Dobry den* (1927–1930), redigovaný Karlem Poláčkem a vydávaný legionářským Činem. Jednoznačná demokratická orientace, zaměřená zejména v posledním ročníku proti vzrůstající agresivitě politické pravice, soustředila kolem Poláčkova časopisu řadu umělců nejen z redaktorova okruhu, ale i z kulturní levice. Z výtvarníků s ním spolupracovali Z. Kratochvíl, J. Čapek, V. Rada, Desiderius, F. Muzika, O. Mrkvička, A. Moravec, A. Pelc, ze spisovatelů K. Čapek, J. Kopta, F. Langer, J. Hašková, V. Lacina, V. Řezáč, J. Voskovec a J. Werich aj.; Poláček tu vedle židovských anekdot (které spolu s lékařskými historkami Alarichovými patřily k specialitám časopisu) a *Žurnalistického slovníku* publikoval i první verze svých humoristických próz *Hráči*, *Hedvika* a *Ludvík a Muži* v ofsajdu.

V druhé polovině dvacátých let se objevují politicko-satirické časopisy komunisticky orientované; vedle *Sršatce* a *Šlehů*, jež po rozkolu uvnitř sociálně demokratické strany nahradily zaniknuvší *Kopřivy* (v Praze) a *Rašpli* (v Brně), jmenujme v této souvislosti měsíčník (později čtrnáctideník) *Trn* (1924–1932; na redakci se podíleli Josef Dubský, Břetislav Mencák, Karel Konrád, Zdena Ančík ad.). *Trn* vznikl zprvu jako hektografovaný časopis studentů hradčanské koleje (v letech 1921–1922), který postupně získal ke spolupráci významné autory poválečné generace, zejména z okruhu Devětsilu (J. Seifert, F. Halas, V. Nezval, J. Hora, K. Biebl, K. Konrád, V. Lacina, B. Klička aj.), i avantgardní výtvarníky. Z humoristických časopisů dvacátých let je *Trn* nejliterárnější a obsahově nejpestřejší; vedle politické satiry a žurnalistických příspěvků charakterizuje jeho první ročníky svérázný dada humor, parodie a slovní hříčka, poetistické texty; později se — podobně jako souběžný *Tramp* (1929–1930) — soustřeďuje k anekdotě. Na rozdíl od *Trnu* byl komunistický týdeník *Sršatec* (1920–1925, red. B. Šafář, V. Košvanec, od roku 1922 J. Seifert), redakčně spojený s *Rudým právem* (obdobně jako brněnské *Šlehy* s *Rovností*), orientován na politickou satiru, jež zprvu nepřesahovala běžnou žurnalistickou úroveň. K zvýšení literární úrovně přispěla od roku 1922 účast mladé literární generace, J. Hory, V. Nezvala, K. Biebla, F. Halase, K. Konráda, K. Schulze, Z. Kalisty aj., jejíž příspěvky rozšiřují žánrové zaměření časopisu. Podobně i brněnský politickosatirický čtrnáctideník *Šlehy* (1921–1927) zvyšuje svou literární úroveň za spoluredaktorství Halasova a Václavkova v letech 1926–1927, do vlastního literárního dění však podstatněji nezasahuje.

V přehledu institucí spoluvytvářejících literární život dvacátých let je třeba zmínit se také alespoň o některých nakladatelstvích a jmenovat významnější knižní sbírky. Po válce vzniká řada nových nakla-



datelství, která na sebe soustřeďují vydávání současné literární produkce a postupně zatlačují tradiční předválečná vydavatelství do pozadí. Nejvýznamnější z nich (Borový, Aventinum, Symposion aj.) usilují o realizaci moderních edičních hledisek, a to jak po stránce textové, tak výtvarné; výrazného uplatnění dochází úsilí o moderní grafickou a výtvarnou úpravu knihy, jehož průkopníkem byl už před válkou Spolek českých bibliofilů a jež tehdy souviselo s dobovým hnutím uměleckoprůmyslovým.

Z tradičních nakladatelských podniků si svoje místo udržují nakladatelství *Jana Otty* a *Františka Topiče*. První pokračuje ve vydávání základních edičních řad, jako byly Ruská knihovna, Světová knihovna, Sborník světové poezie a Ottova laciná knihovna národní; pokračuje rovněž ve vydávání sebraných spisů autorů starších literárních generací (A. Heyduk, A. Jirásek, E. Krásnohorská, bratři Mrštíkovi, J. Vrchlický, Z. Winter, z mladších J. Vrba). Podobně je orientováno i nakladatelství Topičovo (sebrané spisy I. Herrmanna, J. Holečka, K. Legera, V. Dyka). Vedle výběrových beletristických řad z domácí i světové produkce (Topičovy dobré knihy přeložené, 1916–1927, poř. J. Guth, Topičovy dobré knihy původní, 1916–1926, poř. A. Wenig) pokouší se navázat na tradici Ottových edicí založením Americké knihovny (1926–1929) a Francouzské knihovny (1923–1924). K naučné edici *Duch a svět* připojuje po válce sbírku populárních monografií *České hlavy* (1918–1926), v níž vyšla i řada prací literárněhistorických.

Na svou předválečnou ediční praxi navazují i další nakladatelství. *Jan Laichter* nadále vydává ze svých speciálně zaměřených naučných edic mj. průkopnickou knižnici *Dějiny literatur* a zajímavou edici statí a úvah domácích i cizích *Otázky a názory*; vedle toho pokračují i jeho výběrové beletristické řady, *Laichtrova Sběrka krásného písemnictví*, zaměřená hlavně na literaturu anglo-americkou, a *Žeň z literatur*. Na Ruskou knihovnu a předválečnou *Knihovnu slovanských autorů* navazuje edice *Knihy země* (1919–1928), založená *Stanislavem Minaříkem*; vycházela v ní hlavně klasická díla ruské prózy vedle dalších autorů slovanských. K těmto speciálním knihovnám národních literatur přistupuje nově i *Antická knihovna* (Symposion, 1924–1933) a edice *Klasikové antičtí* (1920–1938), kterou vydává *Česká grafická Unie*; jinak se toto nakladatelství zaměřuje především na generaci osmdesátých a devadesátých let, z níž kromě autorů Vrchlického školy vydává například spisy Raisovy, Šimáčkovy a Svobodové. V tradiční orientaci, přihlížející především k širokým čtenářským vrstvám, pokračují nejstarší nakladatelství *J. R. Vilímka* a *Bedřicha Kočího*, a to jak ve vydávání edičních řad (Vilímkova knihovna, Kočího Nejlacinější česká knihovna), tak sebraných spisů starších, hlavně „lidových“ autorů (Vilímek vydává mezi nimi spisy Terézy Novákové v redakci Arne Nováka).

Z nových nakladatelských podniků patřilo po celou dobu první republiky k nejvýznamnějším nakladatelství *Františka Borového* (zal. 1913, od roku 1925 hospodářsky spojené s *Lidovými novinami*). V prvních poválečných letech je charakterizuje spolupráce s F. X. Šaldou a St. K. Neumannem. Vedle *Kmene* a *Června* vydává Borový Neumannem redigovanou *Edici Června*, zaměřenou na autory Neumannova okruhu a na aktuální díla politická (např. *Stát a revoluce V. I. Lenina*). Orientace na generaci z počátku století charakterizuje i celkovou poválečnou vydavatelskou praxi Borového, po spojení s *Lidovými novinami* pak převažuje zaměření na okruh čapkovský (spisy St. K. Neumanna, F. Šrámka, K. Tomana, I. Olbrachta, dále K. M. Čapka Choda, A. M. Tilschové, J. Hory, od roku 1929 pak bratří Čapků ad.). Souborná vydání českých a světových autorů řadil Borový také do knižnice *Pantheon* (1924–1946), záslužné jak po stránce výběru, tak přípravy textu. (Zde vyšlo například souborné vydání Gellnerova díla, připravené M. Hýskem.) Vedle ní vydával Borový edici prózy *Žatva* (1919–1927, obnovena 1933), v jejíž české řadě vyšlo mnoho významných původních prací, podobně jako v bibliofilském *Zlatokvětu*, zaměřeném hlavně na poezii.

Z celé řady dalších nakladatelství, která vznikla vesměs v prvních poválečných letech, měla pro původní literaturu význam zejména nakladatelství *Aventinum* (Otakar Štorch-Marien), *Václav Petr*, *Sfinx* (Bohumil Janda), *Symposion* (Rudolf Škeřík), *Odeon* (Jan Fromek) a *Družstevní práce* (první nakladatelský podnik u nás založený na družstevní základně). Soudobá původní díla tu vycházela vesměs v základních edičních řadách, do nichž byly souběžně zařazovány i knihy přeložené a jež zahrnovaly prakticky většinu produkce každého



z těchto nakladatelství. K těmto řadám patřily Edice Aventina (1919–1928), Nové cíle (Sfinx, 1920–1949), Živé knihy (základní románový soubor Družstevní práce, 1923–1952), Odeon (1925–1940), orientovaný především na avantgardu domácí i zahraniční a zařazující i práce teoretické (R. Jakobson, J. Honzl, K. Teige), Edice Atom (Petr, 1921–1949), uvádějící vedle nových jmen zahraničních i řadu mladých autorů domácích. (Petr vydal mimo jiné poprvé i souborné dílo Wolkrovo a vydával rovněž Knihovnu Hosta, redigovanou F. Götzem, 1925–1929.) První knížky poválečné generace vycházely rovněž v Knihovně Mladí autoři (1923–1927), vydávané *Františkem Svobodou*. K základním řadám patří také bibliofilská edice Hyperion (1913–1937, pův. red. V. H. Brunner) nakladatele *Karla Janského* a Románová knihovna Proud (1923–1937), vydávaná legionářským nakladatelstvím *Čin* a uvádějící vedle domácí prózy, zejména s válečnou a legionářskou tematikou, i významné překlady. Zvláštní místo mezi edičními řadami mají Edícia mladých slovenských autorů (1925–1938, red. J. Smrek) a Slovenská knižnica (1927–1933) nakladatele *Leopolda Mazáče*, který vedle jiných edičních řad jako jediný u nás soustavně uváděl do českého kontextu díla starších i soudobých slovenských autorů. Katolickou literaturu domácí i cizí soustřeďuje nakladatelství *Ladislava Kunciče* (edice *Knihy nové doby*, 1923–1933, spisy M. Martena, později J. Durycha); navazuje v tom na tradici katolického *Studia ve Staré Říši*, jehož organizátor *Josef Florian* pokračuje ve vydávání překladové edice *Dobré dílo*, reprezentující katolický svět od středověké mystiky po soudobé náboženské myslitele. Většina nových nakladatelství se sdružuje v Klubu moderních nakladatelů *Kmen*, který je ustaven roku 1926 vedle staršího Svazu knihkupců a nakladatelů československých.

Nakladatelství vzniklá při velkých politických stranách (národněsocialistické, komunistické, sociálnědemokratické, agrární, lidové) neměla ve dvacátých letech závažnější literární úlohu. Omezovala se převážně na oblast politické propagandy a osvěty, ev. na populární lidovou četbu, mnohdy podprůměrné úrovně. Národněsocialistické nakladatelství *Melantrich*, jež se v následujícím desetiletí dostává do popředí vydavatelské práce, získává výraznější literární profil teprve koncem dvacátých let, kdy začíná vydávat podle Šaldova programu edici domácích i cizích klasiků *Melantrichova knižnice* (1928–1934), dále *Novou ruskou knihovnu* (1928–1935, red. B. Mathesius) a *Sbírku krásné prózy Úroda* (1928–1948). Rovněž *Komunistické knihkupectví a nakladatelství* (uváděné též pod jménem *Rudolf Rejman*, později *Karel Borecký*) vydává beletrii soustavněji až ve třicátých letech; v této době se orientuje na pomoc propagační, ev. vzdělávací činnosti (vlastní beletrii zastupuje edice *Lidové romány*, 1921–1930). Agrární *Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské* (později *Novina*) se z domácí beletrie soustřeďují na populární lidové autory (vydávají například dílo *Baarovo*, ale také *Zahradníka Brodského*, později především *ruralisty*), z překladů uvádějí soustavněji skandinávské autory v *Severské knihovně* (1920–1925) a *Severských perlách* (1920–1921). Další nakladatelství politických stran (sociálnědemokratické *Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství*, jinak *Antonín Svěcený*, a nakladatelství lidové strany *Československá akciová tiskárna*, později *Vyšehrad*) neměla výraznější literární profil.

V souvislosti s vydavatelskou činností je třeba celkově charakterizovat zaměření překladatelské činnosti a uvést hlavní představitele básnického překladu u nás. Základní vývojové tendence v české literatuře dvacátých let měly rozhodující vliv také na její vztah k cizím literaturám; při rostoucí kvantitě a kvalitě překladatelské práce postavily do popředí zájmu jednak literaturu francouzskou, jednak mladou literaturu sovětského Ruska. Proti předchozímu období roste zájem o literaturu anglickou a zejména americkou, jenž se projevuje zvýšeným čtenářským ohlasem a množstvím překladů; naproti tomu ustupuje literatura skandinávská, jejíž vliv byl příznačný pro předchozí období impresionistické, i německá, kromě poválečné vlny expresionistické.

Od dvacátých let se postupně uplatňuje v překladatelství nová moderní tendence, kladoucí proti starší škole lumírovské důraz na to, aby překlad přiblížil cizího autora soudobému čtenáři, domácímu kulturnímu i jazykovému kontextu, v němž má působit stejně živě jako v kontextu původním. Proto dává přednost postižení



základního stylového charakteru díla před dodržováním přesných formálních shod. Průkopníkem tohoto přístupu a zakladatelem nové překladatelské školy byl OTOKAR FISCHER (O překládání básnických děl, v souboru Duše a slovo), sám nejméně významnější překladatel z němčiny, z níž nově tlumočil vedle Heina (výbor Heinův pasionál, 1925) ad. zejména básnické dílo Goethovo (jako redaktor jeho spisů v letech 1927–1932); vedle němčiny překládal také z francouzštiny (Villon, 1927), angličtiny a španělštiny. Jedním z prvních praktických podnětů nového přístupu byl soubor francouzských překladů Fischerova přítele a spolupracovníka Karla Čapka. Bilanci desetiletí tlumočnické práce a zároveň dokladem o zformování nové překladatelské školy a metody je *Anketa o překládání* (Kmen 1928), v níž vyložili své názory na to, co a jak překládat, Otokar Fischer, Jindřich Hořejší, Bohumil Mathesius, Vítězslav Nezval, Bohumil Štěpánek, František Bíbl, Arnošt Vaněček, Jiří Weil, Jaroslav Zaorálek.

Tradiční vztah k francouzské literatuře je znovu posílen už tendencemi, které vnesla do českého kontextu předválečná moderna a které znovu ožívají po válce s nástupem mladé generace a s formováním avantgardy. Z kolektivní antologie francouzské poezie, chystané širokým okruhem překladatelů kolem Almanachu na rok 1914, se realizuje po válce soubor Francouzská poezie nové doby (1920) připravený KARLEM ČAPKEM a soubor HANUŠE JELÍNKA (1878–1944) Ze současné poezie francouzské (1925); v aktuální jazykové podobě představily nejvýraznější autory novodobého francouzského básnictví od symbolismu po Apollinaira a dadaisty. Zvláště podnětně zapůsobily na nastupující mladou generaci překlady Čapkovy, v první řadě přebásnění Apollinairova Pásma. Hanuš Jelínek patří k předním představitelům moderní české překladatelské školy; vedle řady děl básnických, prozaických i dramatických (na padesát svazků) osobitě adaptoval starou francouzskou poezii lidovou a zlidovělou, která se stala živou součástí českého literárního povědomí (Zpěvy sladké Francie, 1925, rozš. jako Nové zpěvy sladké Francie, 1930). Uvedl také do francouzštiny ukázky z české literatury (například výbor z českých lidových písní) a k vzájemnému kulturnímu poznání přispěly jeho studie o francouzské literatuře i jeho francouzské přednášky a studie o literatuře české. Kolektivně vznikla antologie Ozvěny (1927), redigovaná JINDŘICHEM HOŘEJŠÍM (1886–1941) a zahrnující vedle francouzských překladů i ukázky z poezie anglické a německé. Hořejší je vedle Jelínka předním meziválečným tlumočnickem francouzské literatury u nás. Jeho překladatelské dílo, zahrnující rovněž na padesát titulů, má nanejvýš hodnotu původní tvorby (Jehan Rictus, 1929). Zvýšený zájem o moderní francouzskou poezii a o její tradice, zejména o takzvané prokleté básníky (edice Prokletí básníci, Symposion, 1927–1947), jenž se projevil i v překladech Hořejšího, byl podnícen básnickou praxí poetismu i jeho teoretickým a historickým zájmem (Teige). Z řad představitelů poetismu vychází také v následujících letech několik podnětných básnických překladů (VÍTĚZSLAV NEZVAL, Dílo J. A. Rimbauda, 1930, S. Mallarmé, 1931). V polovině dvacátých let nastupuje překladatelskou dráhu JAROSLAV ZAORÁLEK (1896–1947), který se postupně stává předním a nejplodnějším našim překladatelem prakticky ze všech západoevropských jazyků, hlavně z oblastí románské. Soustavně překládal především literaturu francouzskou od klasiků po současnost (ve dvacátých letech například G. Apollinaira, M. Prousta, R. Rollanda).

Druhým významným okruhem překladatelského zájmu byla nová literatura ruská. K soustavnému vydávání sovětských autorů v antologiích a edičních řadách (první z nich byla zmíněná edice Melantrichu) dochází až ve třicátých letech, především zásluhou Bohumila Mathesia. Ve dvacátých letech patří k neaktivnějším tlumočnickům a propagátorům sovětské literatury JIŘÍ WEIL, autor prvních překladů V. Majakovského (od roku 1920) a dalších sovětských básníků a prozaiků a zprostředkovatel prvních informací o sovětské literatuře. Soustavností i literární úroveň vynikají překlady BOHUMILA MATHESIA (1888–1952), který vedle sovětské poezie (A. Blok, V. Majakovskij ad.) a prózy překládal ruské a německé klasiky; literárním činem byly také jeho převody a parafráze staré čínské poezie (Černá věž a zelený džbán, 1925). Vedle PETRA KŘÍČKY, orientovaného už před válkou na ruské symbolisty (V. Brjusov, K. Balmont, D. Merežkovskij), zasáhl do této oblasti výrazně také JOSEF HORA, v této době především jako tlumočnick S. Jesenina (soubor Jiná země, 1927).



Z literatury anglické a americké je v popředí zájmu dílo výrazných představitelů moderní prózy (Galsworthy, Lawrence, Chesterton, Lewis, Sinclair, Dreiser ad.), soustavně uváděných zejména v aventinské Standard Library (1926–1933, red. Otakar Vočadlo; později v nakladatelství Máj). Další významnou překladovou řadou byla edice Symposion (1921–1947), vydávaná stejnojmenným nakladatelstvím (Rudolf Škeřík) a uvádějící rovněž hlavně anglické a francouzské autory starší i soudobé. První antologii z americké poezie Američtí básníci (1929), jež byla podobně jako předtím francouzská antologie Čapkova objevem i podnětem pro českou poezii, připravil ARNOŠT VANĚČEK (1900–1983).



# POEZIE

Česká poezie prochází v samostatné republice prudkým vývojem. Objevuje se velké množství nových tvůrčích osobností, které od počátku vytvářejí její nebyvalou stylovou i směrovou rozvětvenost. Současně se začala česká poezie hned na prahu dvacátých let vyrovnávat se všemi osnovnými soudobými evropskými tendencemi — expresionismem, poezií křesťanské pokory, jak ji představovali básníci opatství créteilského, právě tak jako s avantgardními snahami Západu i Východu, vyvolanými novými sociálními skutečnostmi i vnitřním vývojem samotného evropského básnictví. Tak se česká poezie dále konfrontuje s futurismem i kubofuturismem, nově pak s tvorbou ruského LEFu, s dadaismem a později i se surrealismem. Přitom byla s to sama tomuto vývoji přinášet své specifické podněty. Tak se zásadní strukturní proměnou, kterou procházelo evropské básnictví počínaje desátými léty tohoto století, se v této době výrazně proměňuje i ráz české poezie.

Její profil vytvářejí hlavně tři básnické generace. Zatímco ještě doznívá tvorba básníků devadesátých let, zejména A. Sovy, J. S. Machara a J. Karáska, popřípadě autorů ještě starších (A. Heyduk, E. Krásnohorská, J. Holeček), připadá na samém sklonku desátých let iniciativní role autorům předválečných generací (St. K. Neumann, F. Šrámek aj.), jejichž stěžejní díla právě tehdy vycházejí a do značné míry formují východiska mladých, kteří teprve vstupují do literárního dění. Tito mladí však velmi záhy sami přejímají vůdčí úlohu a vtiskují charakteristický ráz celému období.

Rozlohu české poezie v této době určuje několik základních postojů. Jestliže první bezprostřední reakci na válku představoval počátkem dvacátých let senzualismus, vyznávání elementárních hodnot života, pak velmi záhy dochází k vydělování výrazných obecnějších tendencí stylových a směrových (expresionismus, poezie křesťanské pokory, poetický naivismus aj.). Souběžně s tím nad individuálními styly a směrovacími tendencemi probíhá ještě jiný diferenciační proces, proces světonázorový, který jako důsledek společenského vývoje v samostatné republice vede zvláště v mladé generaci k vyhraňování dvou základních proudů: autorů seskupených v Devětsilu a v moravské Literární skupině. Jestliže však toto druhé seskupení je sjednocováno i programem uměleckým (expresionismus — J. Chaloupka, B. Vlček, D. Chalupa), v prvotním hnutí Devětsilu opírajícím se o koncepci proletářské literatury existuje především pojetí světonázorové. Proletářskou poezii vytvářejí autoři rozličných uměleckých východisek, stylů i generací (St. K. Neumann, J. Wolker, J. Hora, J. Hořejší, J. Seifert, K. Biebl). I v samotném Devětsilu od jeho založení působilo napětí různorodých uměleckých složek. Jakmile pak docházelo k jejich vyhraňování, vyústilo toto napětí ve vnitřní přeměnu Devětsilu v útvar avantgardní levice, přihlašující se k rodícím se evropským avantgardám a současně vytvářející jednu z jejich svébytných součástí, nacházející přitom i specifické směrové označení: poetismus (V. Nezval, J. Seifert, K. Biebl, F. Halas, V. Závada aj.). Poetismus se v průběhu dvacátých let stal hegemonním proudem české poezie, který také nejvýrazněji přetvořil její dosavadní charakter. Avšak také poetismus podléhal vývoji. Na sklonku dvacátých let je poetistický program v tvůrčí praxi revidován autory, kteří sice své prvotiny tiskli v jeho znamení, ale kteří — za podstatného přispění nových sociálních skutečností, důrazem na elementární otázky lidského bytí — poetismus prakticky opouštějí (F. Halas, V. Závada, V. Holan). Spolu s tvůrčími osobnostmi, které stály stranou poetistického programu (J. Hora, R. Weiner),



nastolují pak zcela novou existenciální problematiku, jejíž směřování je protichůdné tomu, co do středu svého zájmu kladla tvorba poetistická. Vůdčí představitelé poetismu pak vytvářejí svou novou uměleckou základnu na principech surrealismu.

Toto schéma naznačuje pouze hrubé vnější obrysy vývoje české poezie ve dvacátých letech. Mnohem podstatnější je však její vývoj vnitřní, celková proměna její struktury i jejích funkcí. Na začátku této proměny stojí překlady francouzské poezie Karla Čapka. Čapek v nich integroval všechno podstatné, k čemu dospěla česká poezie ve svém vývoji od devadesátých let, a tím vytvořil osnovu pro její další vývoj. Zvláště zřetelné je to v rovině jazykové, kde výrazně podpořil tendenci poezie k sblížení s jazykem mluveným. Toto oproštění od básnických licencí, vytváření plynulého toku jazyka zároveň aktualizovalo jinou jeho složku, složku obraznou. Zde navázala tato poezie na obraznost symbolistické tvorby devadesátých let, zejména na Březinovu poezii, v níž již tehdy docházelo ke spojování významově vzdálených představ a k napětí mezi přímou a obraznou rovinou básně.

Nové možnosti významových vztahů v rovině obrazného pojmenování se staly již v poezii Wolkrově jednou ze zakládajících složek struktury soudobé poezie a později jsou ještě dále rozvíjeny a obohacovány v poetismu objevením principu asociace. Jeho dosah je dalekosáhlý: umožňuje na novém stupni vtělení nejrozmanitějších navzájem vzdálených skutečností do básně, a to na základě volného vybavování představ. Rozpojuje ustálená spojení, ustrnulá v klišé bez emocionálního dosahu, a nastoluje nová, prudce překvapivá a podněcující fantazii. Vlivem básnické obraznosti dochází v poezii tohoto období k setření hranic mezi jednotlivými žánry, právě tak jako k míšení lyriky a epiky. Tato tendence překračuje dokonce rámeček poezie a proniká i do ostatních literárních druhů, do prózy i dramatu, kde všude básnická obraznost a s ní i další postupy lyriky se načas stávají dominantním prvkem vnitřní výstavby díla. Princip asociace konečně podstatně uvolňuje i myšlenkovou výstavbu básně, ruší její monotematickou osnovu a vytváří možnost simultaneity dějů, prolínání vnější a vnitřní reality, střídání rozmanitých stylistických i pocitových rovin. Od těchto postupů je odvislý i zrod nového básnického žánru, polytematické básně — pásma, jež u nás tehdy vzniká pod bezprostředním vlivem stejnojmenné Apollinairovy skladby a jež znamená podstatné přetvoření zejména poezie výpravné, neboť báseň — pásmo supluje zejména ve druhé polovině dvacátých let veškerou novodobou epiku.

Tento nový žánr vyvolává zároveň po symbolismu a předválečné moderně nový rozmach volného verše, jenž značně využívá možností, které mu skýtá plynulost jazyka a jeho hovorový ráz pro rozvinutí veršové intonační linie osvobozující se od vázanosti intonací syntaktickou a pro uplatnění bohatého rejstříku veršových kadencí (Nezval). Příznakem toho je i opuštění interpunkce, a to jak ve verši volném, tak ve verši pravidelném, pro něž je ostatně tendence k hovorovosti rovněž symptomatická. Kadencovaný volný verš představoval jeden pól dobové veršové struktury; od něho existují jednotlivé přechody k verši pravidelnému, z nichž pozoruhodný je zejména volný verš Wolkrův, místy s tendencí k verši tónickému. Také pravidelný verš směřuje v této době především k výraznosti rytmické, která sahá až k básnickým variantám říkadel a popěvek. Ve struktuře verše tohoto období připadá významná úloha i vzájemné konfrontaci rytmické osnovy několika veršů, zejména tam, kde jsou navzájem spjaty obdobnou kadencí nebo také rýmem. Sám rým přitom rovněž doznal změny. Stále častějším jevem, vědomě využívaným, se stává systém lomených rýmů a zejména asonance.

Konečně je třeba zmínit se o roli funkcí v poezii této doby. Vývoj české poezie od symbolismu devadesátých let minulého století bývá z funkčního hlediska zpravidla charakterizován jako proces vydělování a osamostatňování estetické funkce, na rozdíl od původní nerozlišenosti v převážné části literatury 19. století, kdy poezie suplovala některé chybějící nebo neuspokojivě působící funkce mimoestetické. Tento proces emancipace estetické funkce se stal také jedním ze zdrojů horizontální i vertikální diferenciací moderní tvorby. Zároveň však tato diferenciací tím, že poezie začala uspokojovat mnohem rozrůzněnější nároky čtenářské obce, paradoxně vedla k rozvinutí moderní polyfunkčnosti tvorby, jež je jedním z konstitutivních znaků soudo-



bé světové poezie. A právě dovršování tohoto procesu můžeme sledovat v české poezii dvacátých let. Dochází v ní totiž k pozoruhodnému jevu: uprostřed polyfunkčnosti světové poezie rodí se v Čechách básnické programy, jejichž ideálem se stává maximální působivost jediné funkce. Vztahuje se to na proletářskou poezii, která kladla svému působení jediný cíl: proměnit vědomí vnímatele k revolučnímu uvědomění; zdůraznila tak vlastně v české poezii nikdy zcela nepřerušené tradiční sepětí estetické funkce s aktivní rolí politickou, společensky přetvářející. Platí to však i o poetismu, který poezii a přes ni všemu umění přisuzoval jedinou úlohu: být zdrojem emocí, citového vyžití uprostřed racionalisticky účelně budované nové společnosti. Tato zdůrazněná monofunkčnost ve skutečnosti však znamenala rozšíření obzoru české poezie o trvalou funkci novou, jí dosud neznámou, o funkci poezie jako hry, což se stalo zvláště patrným po překonání poetistického dualismu a nastolení nové mnohotvárnosti básnické tvorby na začátku třicátých let. Monofunkční výtěžek poetismu se vlastně stal východiskem ke komplementarizaci moderní polyfunkčnosti i v české poezii.

## VÝCHODISKA A TRADICE

I když světová válka a události s ní spjaté výrazně proměnily dobové myšlení i citění, ani ony nezrušily zcela kontinuitu vývoje české poezie. A tak na prahu dvacátých let vystupují jako stále podnětné dvě základní předválečné tendence, nutící k reagování, ke kladnému nebo i zápornému vyrovnávání: vitálně senzualistické pojetí světa, jak se zkoncentrovalo především ve Šrámkově Splavu, a pak civilizační poezie, jak se utvářela v okruhu autorů soustředěných kolem Almanachu na rok 1914. Jejím reprezentativním dílem se staly Neumannovy Nové zpěvy, souhrnně publikované až v roce 1918. Ve srovnání s oběma těmito proudy se mnohem méně aktualizovala těsně předcházející válečná poezie Sovova a Dykova s jejím příklonem k tradici a domovu, s mytizací země a národního kolektivu. Poezie nyní hledá nové, širší svazky mezi lidmi, než jaké může vytvořit uzavřený národní kolektiv, hledá obecnější hodnoty lidství a hledá i cesty, jak tyto hodnoty plně uplatnit i v životě.

Z tohoto směru vybočuje jen bezprostřední reakce na válku, jak se odrazila v legionářské poezii, která se pohybovala v úzce nacionálním rámci a která patetickými verši oslavovala činnost ruských legií. Zvláště tam, kde se bezprostředně podílela na genezi prvorepublikánské legionářské ideologie, zůstala bez hlubší básnické hodnoty, což především platí o verších RUDOLFA MEDKA (1890–1940) ve sbírce *Lví srdce* (1919) a v širše koncipovaném *Živém kruhu* (1923). Avšak ani JOSEF KOPTA (1894–1962) nedospěl ve válečných výjevech ani v meditacích sbírky *Cestou k osvobození* (1920) k závažnějšímu uměleckému tvaru. Teprve časový odstup mu umožnil v tradicionalistických verších *Nejvěrnější hlas* (1928) umělecky výrazněji naznačit vnitřní drama legionářů vracejících se do vlasti i projevy deziluze po návratu. V *Písni o ledoborcích* (1928), hrdinském eposu o Amundsenovi a o záchranné akci sovětského ledoborce, pokusil se zachytit i smysl Říjnové revoluce. S touto poezií korespondují i ojedinělé hlasy z mimolegionářských řad, které patetickým veršem usilují oslavit zahraniční odboj a národní osvobození (například EMANUEL LEŠEHRAD, *Bratrství*, 1920, verše RUDOLFA KRUPÍČKY aj.).

Hlavní proud poválečné lyriky se však ubíral jinými cestami. I v něm se odráží reakce na válku, je však pevněji spjat s celým dosavadním literárním vývojem, na nějž ústrojně navazuje. Dědictví předválečné moderny kolem Almanachu na rok 1914 vedle Neumanna rozvíjí a zároveň dále dotváří ve sbírce *Strom v květu* (1920) JOSEF HORA. V duchu verhaerenovského a neumannovského civilismu je i Hora uchvácen světem moderní civilizace, chová obdiv pro jeho proudění a proměny, vřazuje i sama sebe, svou citovou a smyslovou sféru do jeho rytmu — bergsonovsky pojatého proudu. Zároveň všestranně rozšiřuje vlastní básnický prostor tím, že v proudění moderního života nachází rovněž místo pro meditaci, nostalgické pocity a milostné citové zaujetí, stejně jako pro opojení smysly, a také pro bipolaritu samého vidění moderního světa a jeho



civilizace. Město je mu láskou i vraždící silou, jež spotřebovává jedince a nivelizuje ho v dav, a proto rodí i touhy uniknout z něho, nechat, řečeno s Neumannem, město za zády. Hlubší poznání proudu moderního života a ideál harmonického člověka přivádí Horu k vidění rubu moderní civilizace a přes něj i k sociální tematice, která se v následujících sbírkách rozroste a přinese i odpověď na dosavadní dichotomii. Pojetí života jako proudu nebrání tomu, aby uvnitř tohoto proudu nevznikalo mezi jeho jednotlivými složkami ostré napětí, které ho zvrstvuje, vytváří simultaneitu dějů a pocitů. Osobitost tohoto pojetí spočívá také v tom, že na rozdíl od básnické tvorby předválečné moderny Hora volí rytmicky členěný verš zpravidla s daktylskou tendencí a jen zřídka se uchyluje k verši volnému.

Horův Strom v květu představuje jedno z východisek poezie dvacátých let, které zároveň spojuje tuto tvorbu se situací předválečnou. Nebylo však jediné. Jinou spojnicí představuje poezie vyrůstající z válečné atmosféry, a přitom protichůdná civilizačnímu patosu, poezie, jejímž středem je lidské srdce a jeho vroucí zaujetí, poezie základních citových poloh a vědomě zpřimitivňujícího a zpokorňujícího vidění, jak ji za války psal PETR KŘÍČKA ve sbírce *Špkový keř*. Na ni básník i nyní navazuje sbírkou lyrickoepických veršů *Bílý štít* (1919), v nichž se vrací od rodného kraje na Českomoravskou vysočinu a v nichž přináší několik příběhů z dětství, jednotlivě zvýrazněných i horáckým dialektem. Tato sbírka, stejně jako následující tradičnější *Hoch s lukem* (1924), neměla již tak zřetelný dosah pro vývoj české poezie dvacátých let jako Kříčkova poezie válečná. Básník v ní opouští jednoznačnou idyličnost a vedle rozmarných veršů přináší i tragické válečné balady i několik osobních zpovědí, v nichž citové zklamání a pocit trpkosti života jsou stále vyvažovány křesťanskou pokorou a láskou k lidem. Obdobně je tomu i v poválečné poezii JAKUBA DEMLA, v jeho *Šlěpějích V* (1919), jediné básnické sbírce v řadě sborníků stejného jména. Je v ní typický Demlův svět, směřující náznakovitě symbolistické lyriky s výraznými detaily naturalistické proveniencí, františkánskou pokorou s milostným roztoužením a takřka individualistickou vzdorností, křesťanskou symboliku a mystiku s kalambúry a slovním vtípem, s tím, co Demla předznamenalo jako anticípátora poezie založené především na básnické obraznosti.

A konečně na prahu dvacátých let značně působí i ŠRÁMKŮV Splav, jehož podněty se nyní u několika méně významných, většinou nejmladších autorů proměňují v rozdychtěné přilnutí k životu osvobozenému od hranic a zábran nakladených válkou, v čiré opojení smyslu a radostné přitakání skutečnosti. Zůstane jistě paradoxem, že sám Šrámek v nové redakci Splavu (zejména z roku 1926) podstatně korigoval toto jednoznačné senzualistické vyznění sbírky novým oddílem (Splav II), v němž zejména válečné motivy napovídají, že nastává výrazný předěl mezi básníkovou předválečnou i válečnou poezií a tvorbou poválečnou. Tento předěl se stává již zcela zjevným ve sbírkách *Nové básně* (1928) a *Ještě zní* (1933). Vztah mezi vitalistickou oslavou života a deziluzí, který vytvářel trvalé napětí dosavadní Šrámkovy tvorby, se v těchto verších stále zřetelněji kloní k jednomu z pólů, k trpké melancholii, která zaznívá z básníkových smyslových motivů erotických i z meditativní lyriky. Také motiv návratu k domovu (nejsilněji v básni *Sobotecký hřbitov*), který ať přímo, ať nepřímo ovládl tematickou rovinu této poezie, nabývá postupně jediný význam: usmíření se životem a rezignaci na jeho výboje.

Jestliže naznačená východiska ukazují na silné sepětí poezie dvacátých let s těsně předcházející tradicí, neznamená to, že by bylo možné tuto poezii redukovat na jednotlivé vlivy. Naopak, pro hlavní představitele soudobé poezie je příznačné, že vliv předchůdců nepůsobí odděleně, ale splývá, stává se společným odrazovým můstkem k novým osobitým hodnotám.

Kontinuitu poezie s obdobími předcházejícími nevytvářejí jen autoři, jejichž tvorba bezprostředně ovlivnila výchozí podobu české poezie dvacátých let. Živou součástí tohoto vývoje se stávají i díla autorů starších generací, která vznikají v této době a zpravidla také reagují na její dění. Neboť i tyto autoři byli více či méně zasaženi proměnami, které přinášely poválečná doba a vývoj literatury, i když zdánlivě jen pokračují v uplatnění oněch uměleckých cílů, které si vytkli před válkou.



Vedle St. K. Neumanna, který prokázal největší adaptabilitu ve vztahu k novým společenským a literárním tendencím a který se ostatně Novými zpěvy načas ocitl v čele avantgardy tehdejší poezie, zůstala nejvíce kontinuitní, nehomogennější a zároveň svým tvarem nejvíce vpjatá do kontextu soudobé poezie poválečná tvorba KARLA TOMANA ve sbírkách *Hlas ticha* (1923) a *Stoletý kalendář* (1926). V obou sbírkách se objevuje nový rys, řada příležitostných básní reagujících na jednotlivé události z války i po válce, doma i v cizině, ale tato bezprostřední reakce je takřka pravidelně zapojena do širšího reflexivního kontextu, dodávajícího této poezii obecněji platný ráz: zážitky z války v cizí zemi dorůstají do představy bratrství bědného lidu, zprávy o hladu v Rusku ústí v zamyšlení nad charakterem ruské revoluce, jež je zprvu zdrženlivá a později, zejména v básni *Lenin*, chápatější, atd. S výjimkou erotiky se přitom vrací všechny základní motivy Tomanovy dosavadní poezie: protiklad domova a světa, spříznění s životem chudých, rodinné verše i tulácké motivy. Ve Stoletém kalendáři k nim se značnou erupitivností přistupuje i znovu obnovený prvek anarchisticky zabarvené společenské revolty, přítomný sice i v *Hlasu ticha*, ale tam přece jen poněkud tlumený tím, že je pojímán neosobně jako věčně vznikající a nikdy neukončený ústrojný rys samé skutečnosti, kdežto zde je znovu traktován s účastným osobním patosem básníka samého. I to nepochybně přispělo k Tomanovu úzkému sblížení se soudobou poezií, zejména s tvorbou J. Hory a J. Hořejšího.

Politicky nejaktivnější ze starších autorů zůstal i za republiky ve své básnické tvorbě VIKTOR DYK. Podobně jako poslední části tetralogie je též sbírka *Podél cesty* (1922) politickým komentářem událostí z prvních let republiky. Dyk se ocitl na nacionalistické politické pravici a toto stanovisko prostupuje celou sbírku. Zároveň se v ní však projevuje řada rysů příznačných pro Dykovu dosavadní tvorbu. Básník dobrovolně na sebe přejímá odpovědnost za osudy republiky, vystupuje jako strážce čistého ohně, který je připraven dovést svůj nadosobní úkol až do konce. Výchozím motivem je tu takřka nereálná, apodiktická víra, která nepřipouští pochybnosti o nastoupené cestě a která se ve své absolutnosti stává morálním soudcem vši skutečnosti. Je přirozené, že básník tu ustupuje horliteli a kazateli, což ještě ve stupňované míře platí o politické satirě ze sbírky *Zpěvy v bouři* (1928); Dyk tu shromáždil verše z časopisu *Nebojsa a Národních listů*, v nichž vedle útoků na politickou levicu napadal egoismus politických stran i jednotlivců.

Avšak Dykova poválečná básnická tvorba se nerozplynula cele v politických zápasech. O tom svědčí jak reflexivní znělková lyrika ve sbírce *Domy* (1926), kde básník prosvěcuje lidská obydlí a vyjevuje jejich skrytá dramata a zároveň marně hledá kladné životní hodnoty, tak zejména sbírka *Devátá vlna* (1930), v níž se ozývá předtucha vlastní tragédie a jež bezděky vyznívá jako závěrečné účtování vlastního života i osudu národa. Také sem zaléhá ohlas básnickových politických stanovisek, ale Dykova idea národa je tu pojímána natolik nadosobně, že nabývá obecnější platnosti v podobě kategorií povinností a služby a zejména odpovědnosti živých za oběti mrtvých i odpovědnosti přítomného dění za budoucnost. *Devátá vlna*, jež v mnohém navazuje na tetralogii, představuje širší životních záběrů i zmuďfelow obzíravosti jeden z vrcholů Dykovy gnómičké reflexivní lyriky.

Důslednou introverzí je v kontextu začátku dvacátých let ojedinelá básnická tvorba literárního teoretika a kritika, účastníka předválečné moderny OTOKARA FISCHERA ve sbírkách *Léto* (1919), *Kruhy* (1921) a *Hlasy* (1923). V sebezkmných sondách usiluje Fischer identifikovat vlastní postavení uprostřed proudícího času, v dualismu ducha a hmoty, jedince a společnosti i v kontextu rasové vykořeněnosti. Novoromantické založení této reflexivní lyriky, inspirované německými romantiky a O. Theerem, našlo na rozdíl od patetických veršů Theerových svůj výraz v kultivovaném, tradičním, pravidelném melodickém verši.

Také soudobá tvorba básníků generace devadesátých let je plná časové poezie, v níž se staré napětí individua a kolektivu, člověka a světa, aktualizované v jejich předcházející tvorbě, promítá do meditací nad živými dobovými otázkami. ANTONÍN SOVA, stále ještě jeden z nejpłodnějších, vydává hned několik sbírek časové lyriky (*Krvácející bratrství*, 1920, *Jasná vidění*, 1922, *Naděje i bolesti*, 1924). Vrací se v nich starý humanitní ideál sbratřeného lidstva, který těžce nemocnému básníkovi dodává víru v budoucnost a dostatek



tvůrčích sil a dovoluje také, aby Sovovy meditace o smyslu nového vývoje v republice se vychylovaly jednou na tu, podruhé na onu stranu: od revolučně patetických *Slok spisovatelům* a ostrého vidění sociálního napětí až k veršům proti revoluci doma i v Rusku. Sovova víra vede také v meditativní a reflexivní složce jeho poezie (*Básníkovo jaro*, 1921, *Báseň nesobeckého srdce*, 1922, *Drsná láska*, 1927) k radostnému smíření se životem i světem, k stále novým návratům k venkovskému domovu a k čistým, smyslově stále bohatým, šrámkovsky vitálním tónům pozdní přírodní lyriky.

Také Sovův básnický druh z devadesátých let J. S. MACHAR je literárně stále velmi činný. Především dokončuje cyklus historické poezie *Svědomím věků*, který za války dospěl k francouzské revoluci a k Napoleonovi dvěma sbírkami *Oni a On* (souhrnně *Roky za století*, 1921). Tváří v tvář vrcholnému historickému období, k jakému podle Machara lidstvo dospělo, hledá tu básník hlubší hnací síly dějinného vývoje, než je jednotlivá osobnost, a nalézá je v samotném revolučním pohybu a v silách, které mu slouží. Celý cyklus pak ukončuje dvěma sbírkami *Kručky dějin a Kam to spěje?* (obě 1926), které jsou příznačně jednak chaosem postav a výjevů, jejichž prostřednictvím se autor snaží interpretovat poslední století dějinného vývoje, jednak hlubokým pesimismem, v nějž vyúsťuje jeho historická epepa. Nejvěrnějším obrazem Macharových vztahů k poválečnému dění se však stala sbírka *Tristium Praga I — C* (1926). Její dvě části *Sny a naděje* a *Vyplnění* jsou svědectvím i o autoru samotném, o jeho vývoji od nadšeného opojení svobodou k bezvýchodnému pesimismu, v němž se ocitl po vystřízlivění z prvotního nadšení republikou a po osobním rozchodu s prezidentem Masarykem.

Verše vydává i vůdčí literární kritik generace devadesátých let F. X. ŠALDA. Ve sbírce *Strom bolesti* (1920) vyvolal příležitostný podnět — úmrtí Růženy Svobodové — elegické verše, mířící k obecnějším otázkám lidského života, jeho tragiky, osudovosti a vztahu k Bohu. Svou tradičnější fakturou i svou reflexivností ani ony nemohly zapřít inspirační podnět lyriky devadesátých let.

## EXPRESIONISMUS

Jestliže si autoři starších generací, ač nezdávka reagují na zcela aktuální společenské dění, většinou uchovávají tradičnější tvarovou podobu svých východisek z devadesátých let nebo z let před světovou válkou a nezačleňují se patrněji do dobových směrových tendencí, pak mladá básnická tvorba vystupuje zpravidla zaštitěna programovými snahami.

Ráz poválečné poezie podstatně ovlivnil expresionismus, i když jako program ho přijali jen příslušníci brněnské Literární skupiny. Jeho prvky však zasáhly několik dalších proudů poválečné básnické tvorby, zejména poezii křesťanské pokory a proletářskou poezii, a zapůsobily i na autory, kteří se nikdy k němu nehlásili (Halas). A právě v této neprogramové expresionistické tvorbě, v dílech básníků, jako je J. Wolker aj., dozrává tento směr výraznou proměnou ve srovnání se svými předválečnými rysy, jak se uplatňovaly hlavně v dílech autorů předválečné moderny. Naproti tomu u básníků Literární skupiny expresionismus vystupuje ve své nejvýraznější podobě jako odvrát od předmětného vidění světa k duchovní sféře člověka. Tento odvrát je provázen obrazem destrukce světa a deformací jeho tvarů. Reálné vztahy jsou nahrazovány snovými představami a halucinačními vizemi. Vzniká tak silně stylizovaná, záměrně křečovitá poezie, často s metafyzickým zabarvením. Jako nový rys pak přistupuje zesílené sociální vědomí, vyvolané válečnými otřesy.

To jsou také příznačné rysy tvorby předčasně zemřelého JOSEFA CHALOUPKY (1898–1930) v lyrických sbírkách *Vzplanutí* (1920) a *Hlas a mlčení* (1923), nořících se do tajemství noci a vesmírných záhad, i v pokusech o epiku, ať už symbolicky naznačují básníkovy sympatie s revolučním zápasem (*Před vítězstvím*, 1922), nebo hledají skrze motivy smrti kontakty s lidmi i sebe sama (*Kamarád mrtvých*, 1922). Místy silná obraznost dodává zvláště oběma Chaloupkovým lyrickým sbírkám dramaticitost, ale ani ona nemůže zastít abstraktnost



a tezovitost básnických kosmických představ a snových vidin. Chaloupkova záliba zahalovat tajemnosti drobné děje, naznačená už v Hlase a mlčení, nakonec degeneruje v poslední sbírce vydané za jeho života *Tvůj bližní* (1927) v nehluboký romantizující a sentimentální žánr. Ač se zde Chaloupka nejvíce projevuje také jako citlivý senzitiv, vnímavý pro přírodní náladu, ani tato sbírka, ani verše posmrtně vydané z pozůstalosti (*Poslední melodie*, 1938) nepřinášejí náznak východiska z tematicky i tvárně uzavřeného kruhu básnickovy poezie, naopak ještě zesilují její tvarovou rozkolísanost.

Niternější, k vnitřním dramatům zaměřená zůstala poezie dalšího předčasně zemřelého básníka Literární skupiny, valašského učitele BARTOŠE VLČKA (1897–1926) v jeho stylizovaných zpovědích i objektivizujících, romanticky laděných baladách sbírek *Slavnosti večerní* (1923) a *Vzpoua samoty* (1923) i v expresionisticky ztvárněných milostných příbězích *Milenci* (1924). Pocit tragiky života se v těchto sbírkách jevil spíše jako básnická stylizace než vyjádření vlastního nitra, a teprve posmrtně vydaná sbírka *Jenom srdce* (1926) prokázala jeho opravdovost i motivaci. Vyvěral z osamění nezařazeného člověka, jehož romantické touhy nenalézají rezonanci uprostřed doby tíhnoucí ke kolektivitě; z osamění milence, trpícího smutkem z erotiky a ironií stíhajícího smyslové opojení; z osamění básníka ocitnuvšího se stranou výbojů moderní poezie a nenačázejícího pro ně porozumění. Je to poezie subjektu zmítaného vnitřním neklidem a zároveň poezie pevného, určitého tvaru, tíhnoucí k písni.

Ve srovnání se svěbytným projevem Vlčkovým jeví se poezie brněnského básníka DALIBORA CHALUPY (1900–1983) v prvotině *Brázda v duši* (1920) i v opožděném vydání souboru veršů z počátků dvacátých let *Promlčené výzvy* (1940) mnohem odvozenější. Měkký, poddajný lyrik podléhá svým osobitějším druhům, zejména Chaloupkovi, tam, kde chce úzký pramen své citové poezie obohatit meditativním prvkem a navazovat kontakty s vesmírným děním. Přesvědčivější je hlavně tam, kde naplňuje dobové tíhnutí poezie k pokornému prožívání blízkých a důvěrně známých věcí.

Prvky expresionismu se projevují i v tvorbě některých katolických básníků. Styčné body, které ve svých esejích *Gotická růže* (1923) nalézá JAROSLAV DURYCH (1886–1962) s programem proletářské tvorby, se v jeho rané poezii projevují jako sociální motivy, v nichž je adorována chudoba a prostý život. Sbíрка *Panenky* (1923), kde se tyto motivy projevují nejvýrazněji, navazuje svou stylizovanou veršovou primitivností na písňovost lidové poezie a na odkaz Erbenův. Oslava chudoby v nich splývá s vyzváním křehké dívčí krásy; v obojím zároveň Durych shledává transpozici božího principu na zemi. Odtud harmonická vyrovnanost, která se však záhy rozpadá. Přes erbenovskými tragické *Balady* (1925), jejichž koncepce je staršího data (obsahují i sbírku *Cikánčina smrt* z roku 1916), dospívá Durych v *Žebráckých písních* (1925) k rozpojení pozemského života a absolutna, které se hlásí zvláště v podobě smrti a nedovoluje prožít krásu světa, nejčastěji ukryvanou v chudobě a v erotickém životě. Tento rozpor se Durychovi promítá do pocitu vydědění, který mezi chudými tuláky a žebráky hledá životní druhy a v individualistické vzpouře ducha nalézá naplnění životní pouti. Podobně se základní napětí Durychovy poezie objevuje i v přírodní lyrice ve sbírce *Beskydy* (1926), zejména v podobě kontrastně kladených motivů přírody a smrti, nalézá však svůj výraz i v rovině stylu jako kontrast písňového rázu veršů a naturalistických, ojedinele až morbidních představ. Ostatní Durychova poezie této doby (*Eva*, 1928, *Tě nejkrásnější*, 1931) již nepřinášejí nové výrazné rysy; jeho apoteózy Panny Marie jsou prostoupeny barokně pojatým katolicstvím, bez hlubšího uměleckého úsilí.

Nejvýrazněji pak expresionismus poznamenal venkovské přírodní nálady a náboženské motivy BOHUSLAVA REYNKA (1892–1971), a to jak ve verších, tak v básních v próze. Po prvotině *Žízň* (1921) obsahující soubor předválečných a válečných veršů z let 1912–1916, značně zabarvených ještě symbolistickou poetikou, vydal Reynek v první polovině dvacátých let krátce za sebou čtyři knížky a pak se na delší dobu odmlčel. Jeho poválečné verše ve sbírce *Smutek země* (1924) směřují k františkánsky pokorně primitivně, inspirované zejména francouzskou katolickou lyrikou (F. Jammes). Do jejího zdůvěrnějšího tónu vyvolaného jednak silně citově exponovaným prožíváním světa, jednak tíhnutím k melodickému verši, však stále důrazněji, zřejmě pod



vlivem prožitků války, proniká expresionisticky deformovaný obraz reality jako nicoty a zmaru. Představování světa jako negativního produktu ďábelských mocností je provázeno silně stylizovaným, knižním jazykem plným inverzí a překypujícím přirovnáními, jejichž prostřednictvím dochází k inverzi přírodních dojmů i reálných dějů v jejich negativní protiklad (*Rty a zuby*, 1925). Také Reynkovy básně v próze (*Rybí šupiny*, 1922, *Had ve sněhu*, 1924) mají expresionistické ladění, vyznačují se žánrovou pestrostí (krajinné nálady, vzpomínky na venkovské dětství, subjektivně zpracované biblické motivy, bajky aj.), fantaskním přetvářením skutečnosti a směřováním k epičnosti. Barevné vidění je přitom zřejmě podníceno Reynkovým výtvarným citěním (byl významný grafik spolupracující s novoříšskou dílnou J. Floriany). V době, kdy Reynkovy verše a prózy vycházely, však jeho původní tvorbu překrývala jeho činnost překladatelská (francouzští a němečtí katoličtí básníci). Českou poezii, konkrétně ranou tvorbu F. Halase, V. Závady i J. Zahradníčka ovlivnily zejména jeho překlady rakouského expresionisty G. Trakla.

## SENZUALISMUS, POEZIE KŘEŠŤANSKÉ POKORY, POETICKÝ NAIIVISMUS

Lze říci, že expresionistické tendence v brněnské Literární skupině nepřinesly české poezii trvalejší hodnoty a také poměrně málo anticipovaly její další směřování. Obdobně můžeme toto konstatování vztáhnout i na zmíněnou senzualistickou reakci na válku. Zde první impuls znamenala poezie MIROSLAVA RUTTEHO, který se ve sbírce *Zjasněné oči* (1918) spontánní smyslovostí osvobodil od melancholie své předválečné pozdně dekadentní lyriky a ve sbírce *Ohnivá vlna* (1922) podal několik intenzivních erotických nálad. Méně výrazný zůstal MILOŠ JIRKO (1900–1961) ve své neproblematické poezii radosti z mládí a přímočarého nadšení z mírového života (*Duben*, 1919). A to jak tam, kde se vrací k reminiscencím na válku a kde se vedle milostného zaujetí vyznává z trvajících vztahu k rodnému kraji (*Cesta*, 1920), tak i tam, kde jeho senzualismus začínají podbarvovat tóny melancholie z nemožnosti plného smyslového vyžití (*Znící svět*, 1922). Konzervativnost myšlenková i tvárná se pak naplno vyjevila ve sbírce *K staré vlajce* (1925). Absolutizace domova, jak se projevila v několika tvarově nezvládnutých baladách, se stává štítem, jímž se básník chrání před vnějším světem. Tito autoři a spolu s nimi i někteří další (například RICHARD BROJ, 1893–1954, ve sbírce *Podivné jtro*, 1921) zůstali v podstatě v zajetí jednostranného, úzce vymezeného okruhu motivů, v nichž rozvíjeli Šrámkův podnět.

Mnohem iniciativněji působili na utváření podoby české poezie mladí autoři, kteří vycházeli rovněž z této tradice (jejich spontánní odpověď na válku nebyla vzdálena antiproblémovému senzualismu, radujícímu se z prostého mírového žití), ale nesetřvali jen na ní. Živelně kladný vztah k životu doplňovali snahou proměnit válkou zpustošený svět znovu k obrazu člověka, přispět k jeho polidštění. Proti ničivosti války a proti zneužitě technické civilizaci postavili důvěru v člověka a jeho srdce, proti kultu válečné síly kult pokory a prostoty, proti askezi minulých let nadšené vyznávání plnosti života. V této poezii je svět přizpůsobován subjektu, stavu nitra, které je naplněno láskou a důvěřivě věří, že jí skutečně mění svět v cosi blízkého a srozumitelného, v čem vládne družnost a harmonie. V tomto humanistickém antropomorfismu, který chce podle F. Götze „zákony lásky nadiktovati zvrhlé realitě“, je ovšem uložen silný prvek stylizační a deformační, pro který také dobová kritika řadila tuto poezii k expresionismu. Je v ní však průkaznější souvislost se soudobou poezií francouzskou, nesenou duchem křesťanského humanismu, zejména s básníky opatství créteilského, zvanými také abbayisty (G. Duhamel, Ch. Vildrac, R. Arcos), než s ortodoxním expresionismem německým. Pokud pak jde o umělecký tvar, už zde je objevena iniciativní úloha poezie Guillauma Apollinaira, i když k jejímu plnému uplatnění v české poezii dojde teprve o něco později.

Jádro tohoto proudu tvoří přátelský čtyřlístek Jiří Wolker, Svata Kadlec, A. M. Piša a Zdeněk Kalista, avšak dosah této poezie je mnohem širší, zasáhl i ranou poezii Konstantina Biebla a řadu dalších začínajících



autorů. Na jejím počátku se doslova jen míhl zřídka publikující ARNOŠT RÁŽ (1884–1925) několika verši otištěnými hlavně v Červnu a v Hostu; vydal je v roce 1923 ve své jediné poválečné sbírce *Cesta k lidem*, o jejíž obsah se ještě rozdělil se svým synovcem Konstantinem Bieblem. Přes tuto publikační sporadicitu Ráž silně zaujal generaci opravdovostí prožitku vojáka, který nalézal vykoupení z válečných hrůz a z psychologie bezcílného žoldněře světové války v elementárních citových polohách, v lásce a lidské družnosti, v cestě k lidem.

Jiný typ v tomto proudu poezie představuje sbírka *Nesrozumitelný svatý* (1922) ANTONÍNA MATĚJE PÍŠI. Je to již básnickova druhá knížka po sbírce *Dnem a nocí* (1921), ještě cele poplatné první poválečné senzualistické vlně. Od převažující bezkrevnosti této poezie se však Píšova prvotina liší svou intenzitou, tím, že vír smyslů, antropomorfozující všechno kolem, je ve sbírce vystupňován až do závratí, a také tím, že je v ní přítomen vědomý prvek přetvářející. Ani ten nezůstává ve středních polohách, nýbrž je vybičován až k theatrovskému titanismu, k antifatalistické myšlence o tvořivé síle člověka, jenž je s to vůlí a láskou stvořit si nový úděl. Sbírkou *Dnem a nocí* je proto dosti ojedinělým zjevem v soudobé poezii, neboť v ní dochází k symbióze dvou krajně protikladných tvůrčích principů: senzualismus se spájí s přetvářejícím úsilím expresionistickým.

Nesrozumitelný svatý, nejvýznamnější Píšova sbírka, pak znamená zřetelný obrat, který je třeba přičíst na vrub objevení principů apollinairovské poezie. Odtud úsilí o zachycení světa v jeho pohybu a z několika úhlů, volné navazování představ, někdy jen osamocených obrazů nebo útržků myšlenek, v ostře členěném sledu veršů, řízeném nikoliv logikou myšlenky, nýbrž snahou o intenzitu dojmů. Jednotlivým prvkem se přitom stává Píšův polidšťující vztah k světu, obsahující jak dobové rysy křesťanské pokory, tak hravost, předjímající místy svou nápaditostí pozdější poetismus. Je to poezie ryze předmětného vidění, bezprostředního vitalistického zmocnění se světa básnickým obrazem, poezie zbavená meditace, introspekce a také popisu.

Vyvrcholením tohoto typu poezie se stává první sbírka JIŘÍHO WOLKRA *Host do domu* (1921). V ní došlo k nejdůslednějšímu a básnicky nejsilnějšímu vyjádření proměny světa na věc důvěrně známou, pochopitelnou a blízkou, věc, kterou lze nejlépe uchopit vnímavým srdcem, prostým, téměř dětským, láskyplným viděním. Nástrojem této proměny se u Wolkra rozhodněji než kdekoli jinde stává metafora, přesněji personifikace. Jejím prostřednictvím si Wolker přizpůsobuje svět, neboť všechny věci, které ho obklopují a které existují samy o sobě, bez vztahu k lidem i mezi sebou, staví na roveň sobě tím, že je antropomorfozuje, dělá z nich věci pro člověka. Slunce se stává velkým básníkem, který napsal báseň zlatým perem na zem, a lidé o žních ji čtou, měsíc si sedá do velké lenošky, lucerny jektají skleněnými zuby atd. Nezřídka se také metafora stala výchozím bodem, na jehož rozvíjení básník vystavěl celou báseň.

Wolker velmi často užívá obrazů z religiozní oblasti. Jejich užití je motivováno tím, že celá tato poválečná vlna pokory a lásky byla nesena křesťanským názorem, u Wolkra navíc pak tím, že právě tyto obrazy odkazující na obecně známé děje pomáhají podstatně zdůvěrnit svět. I svět křesťanské symboliky je tak proměněn na cosi blízkého, ztrácejícího svůj původní význam a ponechávajícího si jen nejobecnější znaky: františkánskou pokoru a všesbratřující lásku. Základním rysem Wolkrovy poetiky není tedy odhalování skrytých rysů věcí, nýbrž jejich zdůvěrňování. Rozhodující je přitom nová funkce metafory, v té podobě dosud u nás neuplatněná, jež se znovu od devadesátých let stává ústřední složkou výstavby básně.

Jiří Wolker se ještě jinak podílel na utváření moderní české poezie. Do sbírky *Host do domu* bylo po jeho smrti zařazeno několik básní, mezi nimi i *Svatý Kopeček*, skladba, v níž Wolker podobně jako Píša v *Nesrozumitelném svatém* uplatnil podnět, kterým celou generaci zaujal Apollinaire, zejména svou polytematickou básní *Pásmo*. Ve *Svatém Kopečku* Wolker ještě neusiluje o tento apollinairovsky polyfonní obraz proměnlivosti světa; jeho báseň je přísně monotematická, avšak už zde Wolker vytváří volně plynoucí pásmo dějů, reminiscencí, prožitků a konfesí, jimiž postihuje atmosféru svých návštěv u babičky na známém poutním místě. Zároveň básně přihlášením se k sociální revolučnosti tvoří přechod od *Hosta do domu* k následující Wolkově poezii.



Opožděným debutem je jediná sbírka SVATY KADLECE (1898–1971), později známého především jako překladatele francouzské poezie (Baudelaire aj.). Sbíрка z tohoto období *Svatá rodina* vyšla až v roce 1927, ač zahrnuje převážně verše z let 1920–1922. Kadlec se v ní jeví jako tvůrce sugestivní imaginativní poezie, vycházející z dobového primitivismu a křesťanské pokory se silným sociálním zabarvením. Jeho rozlehlá skladba *Svatba* je volným pásmem reminiscencí na mládí a na zážitky frontového vojáka. Patří k prvním pokusům o uplatnění apollinairovské polytematičnosti, jež se důsledněji než u ostatních současníků rozvíjí k rozložení monotematické statičnosti dosavadní poezie.

Pojetí poezie uskutečněné ve sbírce Host do domu nebylo jen Wolkrovou záležitostí. Lze říci, že Host do domu představuje umělecky nejvyhraněnější, avšak dobově typickou reakcí na válku. Zvláště motiv anděla jako symbolu čistoty a pokory ovládl tehdejší poezii od Wolkra přes Píšu až ke ZDEŇKU KALISTOVI (1900–1982), který sehrál podstatnější roli spíše jako překladatel a informátor mladých o soudobé francouzské poezii než jako původní básník. Také jeho prvotina *Ráj srdce* (1922) se opírá o předpoklad světa ve věc pro člověka, a právě zde je tato transpozice dovedena nejdále, až k odvratu do vnitřního světa ryze citových poloh, kde vládne Bůh, křesťanská pokora a láska, do světa, jenž nechce vědět nic o reálných vztazích. Tento důvěřivý pohled ustoupil jen načas melancholii a smutku ve druhé sbírce *Zápasníci* (1922), avšak záhy se objevuje přetvořen znovu, ne bez vlivu soudobých tendencí poetistických, v podobě zájmu o folklorní útvar říkadla (*Jediný svět*, 1923) či pokusů zintenzivnit poezii pomocí asociativní obraznosti (*Vlajky, Barevná romance*, 1925). Kalista tu zůstává citlivým epigonem především poezie Nezvalovy. Teprve sbírka *Smuteční kytičky* (1929) a bibliofilský *Druhý zpěv* (1930) přinášejí v příklonu ke koncizním formám klasicistické poezie náznaky osobitějšího vlastního vyjádření, které ovšem Kalistu odvádí stranou dobového směřování poezie.

Vedle Kalisty psal poezii křesťanské pokory a lásky také IVAN SUK (1901–1958), zejména ve druhé sbírce *Sluneční lásky* (1923), vydané po senzualistické prvotině s náznaky sociálních motivů *Lesy a ulice* (1920).

V řadě projevů splývá s poezií křesťanské pokory i jiná výrazná tendence poezie dvacátých let, kterou můžeme označit jako poetický naivismus, která však má poněkud odlišné inspirační zdroje i jiné pojetí světa. Společné východisko celé mladé generace, senzualismus, vůli zdůvěrnit si svět a přetvořit ho k obrazu člověka, doplňovali tito autoři aktivnějším vztahem ke světu, a zejména záměrným primitivismem ve výstavbě básně a naivismem v rovině myšlenkové. Tento posun od pokorného zdůvěřování světu k jeho naivnímu vidění a primitivnímu vyjádření se neudál bez souvislosti s orientací českého poválečného výtvarného umění, které v té době nacházelo zálibu v naivním malířství (Muzika, Hoffmeister, Piskač, Mrkvíčka aj.) a našlo svůj inspirační zdroj v tvorbě francouzského malíře Henri Rousseaua, jenž tehdy slavil světové úspěchy. Naivní poezie objevovala silné podněty ve všedním životě lidových vrstev i v jejich zábavách a ztvárňovala je nezřídka se sociální tendencí. Jejím nejvýznamnějším představitelem se stal Jaroslav Seifert, u něhož je naivismus spjat s vytvářením jedné z podob české proletářské poezie; na jejím počátku však stojí dva autoři, jejichž básnická úloha byla takřka zapomenuta, ale v jejich tvorbě je již anticipováno mnohé, co později tvořilo osнову mladé poezie.

Bez hlubšího tvárného úsilí zůstala spontánní vitalistická poezie FRANTIŠKA NĚMCE (1902–1963), autora dvou sbírek, *Sebe i vás* (1920) a *Zelené demonstrace* (1921). Setkává se v nich sociální patos a vyznávání revoluční kolektivity pod bezprostředním vlivem předválečné poezie St. K. Neumanna s všedností, s prostými věcmi, které autor vnímá vědomě naivním, takřka dětským zrakem, které personifikuje a tak polidšťuje, nezřídka také s pomocí transmutace citátů z bible nebo celých náboženských motivů. Je tu i kus gellnerovského dandismu, užívajícího ironie i sebeironie, a konečně i zaujetí novodobými formami lidové zábavy, jako je pouť, biograf, cirkus nebo fotbal.

Ještě spontánnější je poezie JOSEFA FRIČE (1900–1973), jehož jméno se občas mihlo tehdejšími literárními časopisy, ale který svou jedinou předválečnou sbírku *Umělé květiny* vydal až v roce 1937. Fričova poezie těží ve své imaginativní představivosti nejvíce ze zpřimitivňujícího výtvarného projevu básnickových



malířských přátel z okruhu raného Devětsilu. Vytváří se v ní napětí mezi soucitným, citlivým vztahem k lidskému utrpení a k bídě a mezi bohémským gestem, jež nalézá svou látku v prostředí nočních lokálů, dále napětí mezi depatetizací vznešeného a poetizací všedního, mezi tradičními poetismy i prozaismy a lidovou hovorovou řečí, přecházející nezřídka v obecnou češtinu. I když se poezie Fričova stejně jako verše Němcovy a třeba i Kadlecovy — vedle básnický cílevědomější a umělecky zralejší tvorby generačních druhů Wolkra, Seiferta, Nezvala, Biebla — ocitla v ústraní, svou poetičností je významným svědectvím o kořenech moderní české poezie, o jednotné duchovní atmosféře i jednotě principů, z nichž ústrojně vyrůstaly a později se vyhranily obě základní tendence poezie dvacátých let: proletářská tvorba a poetismus.

Jak bohatě rozvětvený byl proud zprimitivňující tvorby, naznačuje i prvotina JANA ČARKA (1898–1966), básníka vyrůstajícího zcela mimo umělecké snažení kolem Června i kolem Wolkrovy družiny. Ve sbírce *Vojna* (1920) přinesl Čarek jeden z nejvýraznějších pohledů na světovou válku, kterou vnímá očima elementárního venkovana, násilně vytrženého z domova a navlečeného do rakouské uniformy. Odtud jeho měkký, bezhraničný stesk po domovu i po matce, jediné hlubině bezpečnosti a zdroji lásky uprostřed válečného běsnění, odtud však také prudké impulzivní výbuchy hněvu, ne bez spodního sociálního tónu. Tato spontánní, nestrojená poezie takřka bez obraznosti a se sklonem k prozaizaci se vyžívá v několika základních citových polohách. Dovede však z tohoto omezení, které je zároveň vymezením okruhu životních zážitků, vytěžit maximum poetična, jež spočívá v zkratkovitě hutném, věcně přímém vyjádření básníkova zprimitivňujícího vidění.

## PROLETÁŘSKÁ POEZIE

Vitalistické opojení životem právě tak jako kult srdce, ideál láskou sbratřeného lidstva, křesťansky pokorné přijímání života a básnické vytržení nad prostotou věcí se nemohly stát trvalejší osnovou básnické tvorby ve chvílích vyhocených poválečných sociálních konfliktů, které vyvracely jednu mladistvou iluzi za druhou. Tehdy dochází v řadách mladé básnické generace k ostrému rozrůznění. Vyhraňuje se profil brněnské Literární skupiny, jejíž příslušníci hájí představu evolučního socialismu, a zároveň se názorově stmelují a sjednocují ti, kdo se ztotožňují s nadějemi vkládanými do proletářské revoluce. Wolker a Píša odcházejí z Literární skupiny a vstupují do Devětsilu, z okruhu básníků kolem Neumannova Června a z Devětsilu odpadají autoři, kteří nesouhlasí s jejich komunistickou orientací. Politická solidarita s revolučním proletariátem si hledá svůj adekvátní výraz také v literatuře, promítá se do snah vytvořit nový životní sloh, který by odpovídal perspektivě socialistické revoluce. Hnutí proletářské literatury, které se bohatě rozžilo především v básnické tvorbě, našlo na krátký čas svou základnu v Devětsilu, ale jeho působnost byla mnohem širší, zdaleka se neomezovala jen na jádro mladé devětsilské generace. Vedle základních politických stanovisek spojovalo různorodé autory přesvědčení, že v proletariátu spočívá zdroj nové tvořivosti. Poezie se měla stát nástrojem činně pomáhajícím přetvořit společnost v duchu revolučních ideálů tím, že bude přístupná a srozumitelná, že najde takové vyjadřovací prostředky, s jejichž pomocí pronikne v nejširší lidové vrstvy, zejména mezi proletariát. Kolektivismus a s ním i nový realismus, který by se — podle Wolkra — vyznačoval ani ne tak novými tématy, jako novým viděním světa ze zorného úhlu pracujícího člověka, se měly stát základním dělítkem mezi novou proletářskou tvorbou a starou kulturou individualistickou. Konečně k jistým společným znakům patřila i počáteční negace předválečných civilizačních snah. V rozvoji moderní techniky byli jednotliví autoři nakloněni vidět právě jednu z příčin ničivé války. V praxi tvorby se však tento rys uplatňuje jen minimálně, je záhy opuštěn, jistě také proto, že vyznačavá civilizační poezie St. K. Neumann se stal jedním z aktivních teoretických průkopníků koncepce proletářské literatury a že někteří autoři, zvláště Josef Hora, přicházeli k proletářské poezii od poezie civilizační.



JOSEF HORA také patří k iniciátorům proletářské poezie. Krátce po sbírce *Strom v květu*, ještě roku 1920 vydává sbírku *Pracující den*, která je prvním výrazným projevem nového směřování v poezii. Není to ovšem sbírka budovaná s vědomou programovostí, v níž by došlo k radikální proměně Horovy dosavadní tvorby. Naopak, Hora všechny její složky (civilismus, senzualismus; protiklad města a venkova, obrodné působení přírody) uchovává a organicky dotváří až k onomu klíčovému bodu — protikladu chudoby a bohatství a potřeby stvořit lepší lidský svět. Toto ústrojně narůstání nové kvality mu dovoluje přenést do proletářské poezie všechny elementy jeho dosavadního tvárného úsilí, dovoluje mu také vělnit obraz protikladného světa do proudu stále se renovujícího života jako základní zdroj jeho obrody, a tím i zdůraznit přesvědčení o humanizující roli vzývané revoluce. Plným právem se proto dobová kritika shodla na tom, že Hora právě svým *Pracujícím dnem* tvoří spojující článek mezi poezií civilizační a proletářskou.

Byla-li znakem *Pracujícího dne* předmětnost, dochází v následující sbírce *Srdce a vřava světa* (1922) k rozděvojení Horova jednotného proudu života na subjekt a objekt, lépe řečeno na citovou intimní stránku a na stránku společensky revoluční. I když obě stránky stojí vedle sebe, jsou stále spjaty jednotným básnickým viděním. Sbírkou *Srdce a vřava světa* je dokonce ucelenější a jednotnější než předcházející *Pracující den*, neboť byly-li tam ještě jednotlivé složky, od nichž Hora dospěl k proletářské poezii, výrazně patrný, dochází tu k jejich sjednocení; zároveň se Hora snaží v době, kdy „revoluce spí a nepřichází“, prohloubit revoluční ideál některými elementárními lidskými hodnotami, jako je potřeba lidské něhy, lásky, vědomí domova a vztahu k přírodě. Tak je tato sbírka i pokusem najít v praxi určité konstanty, které by proletářské poezii zajistily trvalejší platnost a zbavily ji nebezpečí, že zůstane spjata jen s chvílí, kdy se rýsovala okamžitá perspektiva uskutečnění revoluce.

Avšak syntézu všech složek se Horovi nepodařilo zachovat déle než v této knížce. V následující sbírce *Bouřlivé jaro* (1923) dochází opět k rozpadu jednotlivých složek a její verše začíná silně prostupovat apostrofizující didaxe a s ní i rétorický prvek. I zde ovšem zůstává Hora strážcem „všelidského smyslu revoluce“ (B. Václavek), i zde dokázal vrhnout z tohoto zorného úhlu neobvyklý pohled na společnost, nicméně se mu tu nepodařilo najít dostatečně nosnou základnu pro proletářskou poezii. Hledá proto již mimo ni nové zdroje, z nichž by rozvíjel svou poezii.

Také poezie JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO, básníka, který proletářské poezii zůstal věren i v době, kdy už byla většinou básníků dvacátých let opuštěna, má své kořeny v předchozím literárním vývoji, v neumannovském a verhaerenovském civilismu, a pokud jde o strukturu verše v sovovské a tomanovské linii české poezie. Avšak vlivy civilismu, stejně jako poválečné podněty francouzského unanimismu a poezie Jehana Rictuse, již k nám Hořejší uváděl, přetvořil básník v jednu z nejosobitějších podob naší proletářské poezie. Prvky tradiční symbolistické poetiky se v ní spájejí s úsilím o novodobý výraz. Výchozím bodem Hořejšího první sbírky *Hudba na náměstí* (1921) je velkoměsto s proudícími davy i s nervozitou, velkoměsto jako produkt moderní civilizace i jako vzrušující sociální fakt, místo lidské depersonalizace a odcizujícího osamocení, ale zároveň i místo sdružující k revoltě, kde se nejlépe daří sociálnímu vzdoru. Toto dvojí vidění moderního města je provázáno vztahem k přírodě jako obroditelce člověka i soucítěním se sociálně deptanými, jejichž osud Hořejší nejčastěji zachycuje v jednotlivých žánrových výjevech, krátkých scénách, v nichž se snaží zkoncentrovat co nejvíce z napětí moderního života. Hořejšího výrazová úspornost a jeho autokritické vážení slova vtiskuje — podobně jako tomu je v poezii Karla Tomana — i těmto žánrům, stejně jako veršům ryze příležitostným, trvalou básnickou hodnotu.

Nejvlastnější přínos Hořejšího proletářské poezii je uložen ve sbírce *Korálový náhrdelník* (1923), zejména v pojetí milostného vztahu. I v této sbírce trvá dosavadní napětí z protikladů města, přistupuje k němu však i napětí nové, mezi láskou chudých a společností. Přitom obě sféry, intimní a společenská, nejsou postaveny do protikladu, jedna také nevyklučuje druhou; láska se stává prostředkem zcitlivění vůči světu, zdrojem ještě intenzivnějšího vnímání jeho bezpráví. Intimní život je pevně vklíněn do sociálního dramatu, stává se jeho



součástí. V tomto novém vztahu subjektivně silně prožívaném a zároveň objektivizovaném spočívá novum Hořejšího proletářské poezie, tíhnoucí v této sbírce jednak k písňovosti, jednak k odlice hovorové řeči.

Jestliže z příslušníků starší, předdevětsilské generace Hora a Hořejší stáli u zrodu proletářské poezie, třetí z nich, ST. K. NEUMANN, razil jí cestu zejména svými teoretickými úvahami. Nicméně i on má v této době ojedinělý pokus o verše v revolučně proletářském duchu — *Rudé zpěvy* (1923). Strukturou verše i patosem v nich navazuje na Nové zpěvy a civilismus, záměrně však zužuje jejich rozpětí na jediný, třídně agitační zřetel, usilující vyvolat jedinou reakci: nenávisť ke starému světu buržoazie a vůli k revolučnímu činu; všechno ostatní dobrovolně potlačuje jako „hudbu soukromou“. Tato redukce, proměňující hymnický volný verš Nových zpěvů na rétorický patos výzev, skládající se z řečnických gest, exklamací a apostrof, evokuje některé stránky Neumannovy poezie z přelomu století. Připomínají ji nejen četné inverze, perifráze, racionalistická poetika, ale i emocionálně zabarvená slova, jaká rovněž známe z tehdejšího Neumanna a především z pamfletických veršů Sovových.

Podobně A. M. PÍŠA ve sbírce *Pozdravy* (1923) podstatně zúžil jak tematickou, tak obrazovou strukturu svých veršů na rétoriku a na několik různě obměňovaných témat: na protiklad města, jež fyzicky i duševně ubíjí síly člověka, a města jako kolébky nového života, zdroje lidské soudržnosti, na protiklad městské civilizace a obrozujícího venkova, na napětí mezi službou revoluci a intimním citovým životem. Rudé zpěvy i Pozdravy, ač navzájem značně odlišné, signalizovaly svou reduktivností, která koneckonců oběma básníkům znemožnila pokračovat ve zvoleném tónu, nebezpečí časové omezenosti proletářské poezie, omezenosti, již se Hora i Hořejší, ale i mladí básníci, snažili překonat novým viděním celé škály života, které by této tvorbě uchovalo patřičnou šíři a uvedlo ji v soulad s obecnějšími tendencemi novodobé poezie.

Vyhraněná politická situace za války i po ní, kdy se zrodil nový stát, v nějž vyústily po desítky let živěné tužby národa, jenž však svým politickým a sociálním životem velmi záhy také přinášel řadu rozčarování, to všechno byla úrodná půda pro vznik politické satiry. Z této půdy vyrostla intelektuálně břitká tvorba předčasně zemřelého JIRÍHO HAUSSMANNNA (1898–1923) v posmrtně vydané sbírce *Občanská válka* (1923). Haussmann, syn z dobře situované rodiny vysokého státního úředníka, k ní dospěl po své prvotině *Zpěvy hanlivé* (1919), obsahující protirakouské epigramy ještě ze světové války, pamfletické parodie básníků generace devadesátých let, karikatury tuctové přiležitostné poezie i satiry na poválečný politický život. Autor ve sbírce zaujal nadstranické stanovisko nacionalisticky orientovaného intelektuála, ze kterého napadal všechny vůdčí politické strany od agrárníků až po sociální demokraty a v macharovsky koncipovaném pamfletu *Karmínová garda* i svazky českých sociálních demokratů s ruskou revolucí. Haussmann se však záhy s představou nadstranickosti a s nacionalismem rozešel, o čemž svědčí nejen další jeho dílo, ale také poznámka — u politické satiry zcela neobvyklá — v závěru *Zpěvů hanlivých*, v níž prosí čtenáře „aby kniha byla posuzována především z hlediska literárního a co nejméně z politického“: „... přiznám otevřeně, že jsem sám mnohé v ní pronesené názory, například o ruské revoluci, zásadně změnil“.

Občanská válka je již výrazem básníkova nového postoje. Haussmannova satira tu jednoznačně míří do tábora politické pravice, proti antibolševismu, nacionalismu a konzervativismu všeho druhu, nevyhýbajíc se ani osobním invektivám (Kramář, Rašín aj.). V titulní básni *Občanská válka* pak básník obrátil naruby motivy uplatněné v *Karmínové gardě* a ironicky líčí pochod Kramářových „božích bojovníků“ proti bolševikům. Ve své satirě se Haussmann opíral o Havlíčka, což je zvláště patrné na epigramech. Ve větších skladbách uplatnil i smysl pro jazykový vtíp, zvláště ve vynalézavých rýmech, i když jinak jeho verše ještě úzce souvisejí se starší tradicí satiry Macharovy, Dykovy, a zejména Gellnerovy. Užívá tradiční struktury verše a archaizujícího jazyka, zpravidla ovšem s parodickým záměrem, a prokládá ho vulgarismy a lidovými obraty.

Haussmann byl nejvýznamnějším satirikem poválečné generace. Na rozdíl od něho mají pokusy o politickou i literární satiru a epigramy JOSEFA HORY, shrnuté do knížky *Z politické svatyně* (1924), ráz příležitostný, vznikly jako glosy na okraj událostí, jež přinesl den.



Ve srovnání s básníky starší generace, Horou, Hořejším a Neumannem, vnesli výrazně nové rysy do proudu proletářské poezie mladí básníci z okruhu Devětsilu, Jaroslav Seifert, Jiří Wolker a Konstantin Biebl. Sbírkou JAROSLAVA SEIFERTA (1901–1986) *Město v slzách* (1921) a *Samá láska* (1923) rostou z atmosféry spontánní poetičnosti, jak už o ní byla řeč zejména v souvislosti s poezií Josefa Friče. Tato poetičnost nalezla oporu v básnickově vitálním, ryze smyslovém vztahu ke světu a v jeho zprimitivňujícím zdůvěřňování světa. Věcí blízkou se stávají nejen radosti a požitky, které skýtá obdivovaná moderní civilizace, ale i sama proletářská revoluce, jejíž cíle básník přijímá se samozřejmostí a jež se v jeho interpretaci stává něčím intimně blízkým, zbaveným všeho patosu, co je s to zajistit lidskou radost a štěstí a zároveň poskytnout ty nejelementárnější požitky těm, kterým se jich nedostává. I revoluce v této naivně poetizující a záměrně zprimitivňující autostylizaci patří ke všem krásám světa. Tato představa, podnětně využívající značné rozlohy zobrazovacích prostředků od transformace biblických látek až po motivy kramářské písně, je realizována zpravidla široce rozpjatým prozaizujícím veršem, řidčeji i pouličním popěvkem. Základním principem výstavby sbírky se stává hyperbola, která zbavuje naivní představy, silácká gesta, banality i bizarnosti přímého významu a činí z nich spolu s básnickovou motivickou nápaditostí, fantazií a vtípem účinně ozvláštňující poetizační prvky, které Seifertově proletářské poezii vtiskují výraznou stylovou jednotu.

To, co bylo pro Seiferta spontánní záležitostí, stalo se u JIRÍHO WOLKRA výsledkem usilovného myšlenkového procesu. Jeho *Těžká hodina* (1922), představující přechod k poezii proletářské, si podržuje některé rysy tvorby z období Hosta do domu, především touhu po změně světa. Pojetí této přeměny je však v obou sbírkách rozdílné. Zatímco v první je středem básníkův cit a jeho představám je svět přizpůsobován, v *Těžké hodině* Wolker došel k poznání, že je třeba vyjít od světa a jemu přizpůsobit vlastní cítění, neboť svět nezlidští osamělé lidské srdce, nýbrž lidské ruce družně spojené k společnému cíli. S tím je spjata nutnost vnitřní kázně a plné oddání se nadosobnímu cíli.

V *Těžké hodině* — v souvislosti s přechodem od srdce ke světu — Wolker především rozšiřuje tematicky okruh své poezie, zabírá širší společenské souvislosti. Smysl pro všední život nabývá nyní podoby zájmu o svět moderního velkoměsta s jeho chudými předměstími a s proletariátem. Ten však je zobrazen nejen ve svém utrpení, ale i ve své síle, zejména jako zdroj lidské družnosti; v družnosti, kolektivismu nalézá nyní také Wolker základní myšlenkový prvek svých veršů, sem směřuje i básnickovo úsilí o vlastní přerod. Kolektivita a spolu s ní i vzájemná odpovědnost a závislost lidí se stávají ústředním tématem Wolkrovy *Těžké hodiny*. Není jistě nesnadné v tom rozpoznat určitou modifikaci Wolkrova zdůvěřňování světa z Hosta do domu. Štěstí jedněch je vykupováno utrpením druhých, smrt vojáků z první světové války se stává mravním závazkem života živých, měšťáci užívající v kavárně svůj blahobyt nesou odpovědnost za umírající děti v Rusku, práce je nesmrtelná a stává se prostředkem mezi jednotlivcem a širokým kolektivem lidí; vzájemné sepětí lidských životů a dělnost jsou smyslem vši skutečnosti, která lidi obklopuje, jsou také nástrojem její změny. V tomto poznání je uložen smysl Wolkrova nového kolektivismu. Odtud i jeho příklon k sociální baladě, která může nejlépe demonstrovat tuto závislost a která může také naplnit básnickovo nadosobní poslání. Látka balad vyrůstá Wolkrovi ze srážky člověka s nespravedlivým sociálním řádem. V tom také spočívá vysvětlení, proč se v této etapě stal básníkovi tolik blízkým Erben. Osnova Erbenových balad byla založena na konfliktu s osudem, který leží mimo moc člověka a na nějž proto nemůže mít člověk vliv. U Wolkra však tento osud není nazasažitelný, konstantní, neměnný. Lze ho přemoci spojenými silami. V tom také spočívá základní rozdíl mezi pojetím balady u obou básníků.

Wolkrovo pojetí proletářské poezie prokázalo svou životnost i v tom, že výrazně zapůsobilo na několik mladých básníků, kteří si uprostřed dvacátých let kladou za cíl dále rozvíjet intence této poezie. Rané verše KONSTANTINA BIEBLA (1898–1951) ve sbírce *Cesta k lidem* ovlivnil ještě Host do domu a také později se Bieblovo pojetí proletářské poezie ocitá nejbliže Wolkrovi. Jeho památce je také první samostatná Bieblova sbírka *Věrný hlas* (1924) věnována. Na rozdíl od Wolkra si však Biebl přináší navíc jednu neblahou zkušenost:



přímou účast ve světové válce. Její ohlas se ve Věrném hlasu projevuje nejen v tematice, ale i v melancholickém ladění sbírky a v jejím citovém ovzduší. Byla-li antropomorfizující tendence, proces polidšťování a zdůvěřňování věci obecným znakem mladé poezie bezprostředně reagující na válku, pak u Biebla se setkala s nezvykle vnímavým rezonérem, zasáhla podstatu jeho naturelu, patřila k jeho nejvlastnějšímu ustrojení. Stala se zde také trvalejší záležitostí. Jemný, takřka romantický, vnější podněty ryze citově prožívající lyrik se sklonem k pasivitě a k naivně důvěřivému vidění světa našel jejím prostřednictvím způsob, jak naplnit každou, i sociální zkušenost snovou poetičností a jak najít pro každé téma jeho vlastní melodickou intonaci, jež se u Biebla více než u jiných stává nositelem významu. Tato melodie se rodí spontánně z bezprostředních smyslových prožitků věci, právě tak jako spontánně z nich tryská Bieblova křehká sugestivní obraznost, užívaná sice se střídou cudností, zato však s neobyčejnou průbojností hyperboly. Tato metafora-hyperbola, další spojující článek s wolkrovskou generací, přechází nezřídka, zvláště v pointě, až v hořkou anekdotičnost. Tyto vlastnosti ukazují, že Bieblova nejvlastnější doména a jeho osobitý vklad v poezii proletářskou spočívá ve snovém lyrismu, který ve Věrném hlasu prostupuje jak lyriku intimní, tak revoluční sociální žánr i zkušenost z války.

Všechny tyto rysy si uchovává i lyrika následující sbírky *Zlom* (1925), jen s tím rozdílem, že v ní Biebl v souhlase s dobovým kritickým přesvědčením, že epika může svým směřováním k nadosobnímu řádu lépe odpovídat cílům proletářské poezie než lyrika (Píša), stupňuje své úsilí o sociální epiku. Ve dvou větších skladbách — v pokusu o baladu ve wolkrovském duchu *Továrna* a v snovém obrazu *Zlom* — se však ukázalo, že epika je příliš vzdálena Bieblu naturelu, její tok se i tu skládá z jednotlivých ostře ohraničených lyrických scén. Proto básník od epiky záhy upouští a vrací se v monotematické sbírce *Zloděj z Bagdadu* (1925) k lyrice a s ní ke všem osnovným rysům své poezie: k zlidšťování a zdůvěřňování světa, k melodičnosti a obraznosti. S tímto návratem však také opouští i striktně pojatou základnu proletářské poezie. Sbíрка je vlastně neníi za zemřelou milou; tato jednostrunnost odhalila básníkuv dětsky důvěřivý vnitřní citový život a dala mu možnost rozvinout naplno fantazijní obraznost, drženou dosud v březích kázně. Ta slouží nyní k vyslovení jediné představy, nevíry v existenci smrti; proto každá věc, která je spjata s mileniným životem, znovu vyvolává mrtvou zpátky k životu. Parte se Bieblu proměňuje v okénko s černým rámem, odkud čeká, že se na něho mrtvá usměje; na jaře u hrobu má strach, aby se v hlíně milá nenastudila; krajinka s potokem na obraze je místem, kde si s ní dává dostaveníčko, a přes zlatý rám mu z potůčku teče voda do pokoje, atd. S tímto naivně dětským viděním smrti souvisí i příklon k písňové intonaci a přímo k lidové písni, k jejím parafrázím a citacím. Biebl tak vytváří kontrast ke stesku nad bolestnou ztrátou, ke stesku, který tvoří spodní proud tohoto ryze smyslového, zdůvěrnělého, a tím jistým způsobem i odtragizovaného pojetí smrti. Je jisté, že se v tom již hlásí ke slovu poetistický názor, který uvolnil již stěží zadržovaný proud Bieblovy lyrické obraznosti.

Jiřímu Wolkrovi je věnována a z jeho poezie vychází také prvotina FRANTIŠKA BRANISLAVA (1900–1968) *Bílý kruh* (1924). Básník tíhnoucí k idyle venkovské přírody a k intimním citům v ní melodickými verši, v nichž je oslabena a zabstraktněna významová stránka, vyjadřuje svůj citový vztah k proletariátu a k trpícím. Ve sbírce *Na rozcestí* (1927) pak sociální téma slábne; je zatlačováno převahou milostných motivů a přírodních nálad, k nimž Branislav nacházel inspiraci nejen v rodném kraji, ale i na skandinávském severu, který tehdy navštívil. V této knize se ještě stupňuje melodičnost, ale také sklon k vytváření tradičních poetických klíšé v podobě konvenčních symbolů, které dále zabstraktňují jeho poezii.

Wolkrovskou poezií pokory, spojenou s poetizací přírody, vstoupil do literárního života JAN ALDA (1901–1970) ve sbírce *Na promenádě* (1926). V jeho pozdějších spontánně neproblematických verších, poznamenaných i zkušeností z dosavadní poetistické tvorby (*Od noci k ránu*, 1929), se ozývá soucit s trpícími, prožitky vlastní bída i chudých lásek. Zpravidla je provází ironické a sebeironické bohémské gesto, zacházející místy až k triviálnosti, jímž Alda nadlehčuje tíživost sociální skutečnosti.



V letech 1921–1924 zaujímal proletářská poezie vůdčí postavení v české básnické tvorbě. Sociální zkušenost, která ji vyvolala k životu, ovlivnila i autory, kteří bezprostředně nevyznávají ideály proletářské poezie, ale v jejich tvorbě se objevují výrazné sociální motivy, v nichž tito básníci nacházejí styčné body s poezií proletářskou.

JAROSLAVA BEDNÁŘE (1898–1976) ve sbírkách *Lidská tvář* (1923) a *Proud světla* (1926) s ní sblíží sociální soucit, a zejména humanistický patos, jenž je reakcí na základní prožitek prostupující celé jeho dílo — na odlidšťující charakter světové války. Poloepické, někdy i baladické verše z války i z revolučního chaosu v Rusku, v druhé sbírce pak i z mírového života, prostupuje bolest nad utrpením člověka. Zpravidla ve vyhocených pointách v podobě burcujících gnóm, kontrastujících s široce rozpjatým, ale pracně utvářeným veršem, vyslovuje Bednář své humanistické krédo o potřebě lidských vztahů mezi jednotlivci i celými národy a víru v možnost dosažení štěstí člověka.

Naproti tomu poezie JANA ČARKA ve sbírkách *Chudá rodina z Heřmaně* (1924), *Temno v chalupách* (1926) a *Smutný život* (1929) se většinou nepohybuje v tak vyhocených ideových polohách. Čarkova poezie je spontánně věcná, přitom však značně emotivní, citově zainteresovaná. Právě tak spontánní a ryze citový je i jeho sociální vzdor: vzdor člověka pevně vklíněného v jihočeskou krajinu, v osudy její rolnické chudiny, který trpí, je-li z ní vytržen, a který stále znovu shledává v tomto příkře vymezeném životním okruhu a v jeho naturálně pojímaném koloběhu života a smrti zdroj zvláštní a zpočátku stále ještě zpřimitivňující lyričnosti. Tato lyričnost a přímo poetičnost však nevězí v obraznosti, která je naopak dosti chudá, ani v básnické technice (příznačným Čarkovým postupem v těchto sbírkách je enumerační patos), nýbrž v syté konkrétnosti vidění vesnického života, který básník dovede objevovat stále v nových situacích a z různých zorných úhlů. Čarek je vůbec nejsilnější tam, kde splývá se svým domovem, kde ho přijímá bezprostředně a bez výhrad, v jeho chudobě a vzdoru, náboženské víře i vědomí lidových revolučních tradic, které platně podpírají jeho rustikální sebevědomí. Těmito představami se vyznačuje zejména *Chudá rodina z Heřmaně*, již se Čarek ocitl v samé blízkosti proletářské poezie, trvají však i v *Temnu v chalupách*, kde už básník opouští výrazovou drsnost zpřimitivňujícího pojmání světa i dosavadní spontaneitu, kde sílí obraznost a také až artistní cizelérství, ale zároveň s tím se začíná ohlašovat i určitá monotónnost. Konečně ve *Smutném životě* se básník vrací k původní struktuře své poezie. Sbíрка má převážně konfesijní ráz, je to hořká zповěd z domova vytrženého, ve světě osamělého, vykořeněného člověka, který nalézá útěchu v Bohu.

## POETISMUS

Kolem roku 1924 dochází ke krizi dosud hegemonního proudu — proletářské poezie. Z jejich protagonistů Jiří Wolker umírá, Jindřich Hořejší na několik let umlká a věnuje se plně překladům, Josef Hora a St. K. Neumann každý po svém hledají východisko z úskalí, v němž se ocitli svými posledními sbírkami. Jaroslav Seifert a po něm i Konstantin Biebl opouštějí striktně pojatou proletářskou poezii a začínají rozvíjet jen určité stránky své dosavadní tvorby, k nimž měli již dříve vnitřní dispozice. Krizí proletářské literatury nelze ovšem vysvětlit jakoukoliv shodou okolností, které zastihly její tvůrce. Jakkoliv se někteří básníci, zejména Wolker, Hořejší a Hora, snažili nezužovat akční rádius proletářské poezie a usilovali o to, aby znamenala především nové vidění, které by pojalo celou rozlohu lidského života a společnosti, přece jen nezabránili tomu, že se tato poezie soustřeďovala jen na určitý víceméně stabilní okruh témat a postupů. A tak se její potenciál, přes počáteční objevnost a průbojnost, postupně vyčerpá. Svým podílem k tomu přispěly i vnitřní vývojové tendence poezie samé, která v té době v Evropě procházela prudkými proměnami, jež začaly před první světovou válkou futurismem a kubofuturismem a jež nyní pokračovaly na Západě dadaismem a surrealismem, v sovětském Rusku pak hlavně tvorbou příslušníků LEFu. K těmto zdánlivě jen formálním výbojům, které však ve skuteč-



nosti vedly k zásadní strukturální proměně poezie, ke konstituování její nové, moderní podoby, nemohla ani česká poezie zůstat netečná. Některé z těchto objevů našly své uplatnění i v rámci proletářské poezie, zejména v díle Wolkrově, její základna však nedovolovala, aby byly uskutečněny v plném rozsahu.

V této situaci se plně uvolňuje aktivita ukrytá v Teigově koncepci proletářské literatury. Z její osnovy se postupně v rámci U. S. Devětsil vyděluje a svou životnost začíná prokazovat poezie, která rozpracovává perspektivu sociální revoluce do plánu nového životního slohu. V rámci tohoto slohu je třeba pro novou společnost vytvořit i nové umění. Tak se v české poezii zrodil básnický směr — poetismus, kterým se zároveň česká poezie vřadila do proudu poválečných evropských avantgard.

Jeho předpokladem je potřeba navázat bezprostřední kontakt se životem proletariátu. Dělník však nežije klasickými druhy umění. Jeho zábavou je film, fotbal, cirkus, varieté. Chce-li se umění stát jeho záležitostí, musí opustit svou výlučnost a následovat ho v jeho zábavách. Tak se zrodí i nová funkce umění. Přestane být ornamentem a dekorací a stane se součástí života. Důsledkem této snahy vyrovnat se s proměnami lidské psychiky, jak ji přinesl vývoj společnosti i rozvoj techniky, byl dosud nejsoustavnější pokus o zrušení přehrad mezi uměním a lidovou zábavou. Do poezie naplno vtrhává humor, anekdota, lidový popěvek i dětská říkadla, jarmareční píseň. To všechno vede k popření privilegovaného postavení umění a uměleckého tvůrce. Umělec se stává jedním z nesčetných „dělníků krásy na zeměkouli“. V tomto smyslu je poetismus namířen nejen proti metafyzice a spiritualismu, ale i proti individualismu. Současně dochází i k sblížení rozmanitých druhů uměleckých projevů, poezie, filmu, divadla, výtvarného umění a tance. Vznikají obrazové básně, radiogenická poezie, knižní filmové scénáře apod. A konečně příznačným rysem poetismu je proklamace životní radosti, obracející se proti sentimentálnímu líčení lidského utrpení a zla. Poetisté věří v revoluci nejen proto, že odstraní sociální nerovnost, ale také a především proto, že jedině ona je podle jejich přesvědčení schopna uskutečnit odvěkou touhu lidstva po štěstí. Odtud nejen zájem o lidovou zábavu, ale i snaha představit svět jako moderní zázrak. Právě tato stránka poetismu dovedla dát tvůrčím umělcům pozitivní perspektivu a mohla se stát pevným tmelem různorodých umělců. Tím vším také poetismus přinesl svůj specifický vklad do úsilí evropských poválečných uměleckých avantgard, uchováváje si v jejich rámci zcela osobitý a samostatný charakter.

Vznik poetismu souvisí s evropskými moderními směry před první světovou válkou: s italským futurismem, jehož působení u nás bylo zároveň transformováno ruskými revolučními futuristy, zejména Vladimírem Majakovským, a hlavně s francouzským kubofuturismem, jehož nejvýznamnějším představitelem byl Guillaume Apollinaire.

V širším smyslu pak poetismus navazuje na řadu takzvaných prokletých básníků, která začíná hluboko v 19. století, u Poea, Baudelaira, Rimbauda, Lautréamonta. Pro poetisty bylo rozhodující zejména působení Rimbauda a Apollinaira (jeho uvolněného pohybu představ — pásma — i jeho obrazových básní, takzvaných kaligramů) a ovšem i ostatních Apollinairových současníků, pro českou poezii objevených Karlem Čapkem v jeho souboru překladů Francouzská poezie nové doby.

Pokud jde o domácí tradici, obraceli se budoucí poetisté zprvu zády k výtěžkům předválečné české moderny, k civilismu, jak ho představoval hlavně St. K. Neumann; tento nesouhlas se však záhy změnil v obdiv k civilizaci, jejíž projevy od technických zázraků 20. století až po formy moderní lidové zábavy se staly osnovou poetistické teorie a praxe. Přitom vyrůstala poetistická tvorba z poválečné základny proletářské poezie. Ještě ve sborníku Devětsil roku 1922 stojí obě tyto hlavní tendence vedle sebe, avšak tento symbiotický charakter má na začátku i tvorba budoucích poetistů samých, zejména V. Nezvala, J. Seiferta a K. Biebla.

Tvůrčím vyjádřením poetistických tendencí se stala především poezie VÍTĚZSLAVA NEZVALA, zejména jeho sbírka *Pantomima* (1924). Byla to již druhá Nezvalova kniha po prvotině *Most* (1922), která se dosti osobitě vydělovala z kontextu poezie té doby. *Most* totiž není poplatný ani oné programově vyvolané citové atmosféře zdůvěřňování věcí, ani nastupujícím tendencím proletářské poezie. Nejzřetelněji souvisí s Čapko-



vými překlady francouzské poezie, ale i tu je přímých ohlasů — na to, že jde o prvotinu — velice málo, omezují se v podstatě jen na jednotlivé básně (F. Jammes, P. Fort). Jinak je v Mostu už svěbytný Nezvalův svět; své zážitky z dětství a dospívání básník transformuje do nesouřadných, vnitřně nespojovaných pocitů, vyjádřených jen náznakem, přičemž se výrazně uplatňuje jeho fantazijní obraznost, zakotvená v podvědomém vybavování představ. Tyto postupy rozkládají dosavadní logickou stavbu básně, a to i tam, kde se například opírají o intonační strukturu popěvku; v náznakově epických verších pak odkrývají básníkův romantizující smysl pro tajemnost příběhu, která má zpravidla svůj původ v oblasti erotické. Vcelku se však v Mostu ještě tyto nové prvky mísí s prvky tradičních kompozičních postupů.

Programovou manifestaci nové poetiky představuje pak *Pantomima*, v české poezii zcela nový typ básnické sbírky. Skládá se z několika drobných cyklů básní, velké básnické skladby, vaudevillu, libreta pro pantomimu, fotogenické básně, veršovaných hříček asociativní poezie a kaligramů, básnického eseje a dále z programových citátů z Baudelaira, Rimbauda, Mallarméa, Apollinaira, Cocteaua, Tzary aj. Vybavena je bohatou výtvarnou a fotografickou složkou, především grafikou Jindřicha Štyrského. Na rozmanitých žánrech tu Nezval realizuje metodu, jež má zrodit nové umění a již vykládá v eseji *Papoušek na motocyklu*. Ústřední skladbou Pantomimy je apollinairovská báseň *Podivuhodný kouzelník*, jež vedle Wolkrova Svatého Kopečku a Kadlecovy Svatby znamená nejdůležitější popření syžetovosti, logičnosti, a tedy i monotematicnosti poezie, atributů, které ji až na výjimky provázely po celé 19. století a které jsou náhle pocíťovány jako krutá askeze poezie. Místo nich nastupuje nová představitost, nesyžetová, asociativní, překvapivá a spojující logikou nsvázané jevy, vytvářející tak rozklenutou moderní polytematicnost, v níž se spájí skutečnost, sen i výtvoř fantazie v jedinou, novou, smyslově konkrétní básnickou realitu. V české poezii je tak stvořena metoda umožňující v maximální zkratce zachytit proměnlivost moderního světa prostředky adekvátními této proměnlivosti i senzibilitě soudobého člověka. Tato metoda je také hned manifestována na velkolepém tématu, které zaznamenává nejen zrod poezie osvobozující se od askeze, ale i polyfonii moderního světa: v proměnách kouzelníkových se pokouší obsáhnout svět a zároveň ukazuje, že bohatství života spočívá v jeho proměnách.

Podivuhodný kouzelník představuje v Pantomimě jeden pól poetické tvorby, druhým je *Abeceda*. V ní se uplatňuje zejména hravá stránka poetismu. Inspirace ukazuje k Rimbaudovým Samohláskám. Tvar jednotlivých písmen bezprostředně vyvolává řetěz asociací; někde se s tím básník spokojí, jinde jde dál, rozvine počáteční představu v aforismus a ojedinele i v hutný příběh. Vedle Abecedy se v Pantomimě uplatňují i další experimentální formy, zvláště pokusy kombinovat několik druhů umění, vytvořit takzvanou univerzální poezii. V Pantomimě je to především fotogenická báseň *Raketa* a obrazová báseň *Adé*; k nim přistupují v dalších Nezvalových sbírkách radiogenické básně, filmové scénáře atd. Většina z nich, s výjimkou obrazových básní, měla jen pokusný ráz, zůstala knižní záležitostí.

Postupy využití v Abecedě představují ovšem jen část oné druhé stránky Pantomimy a poetismu. K ní je možné přiřadit i slovní hříčky, verše vycházející z dětského světa říkadél, z lidových popěvek a jarmarečních písní, ale i verše nesené obdivem k exotice a moderní civilizaci, všechno to, co tvoří osnovu lidovosti poetismu, jeho nevyůčnosti. Tuto složku poetismu podstatně rozvinul JAROSLAV SEIFERT ve sbírce *Na vlnách TSF* (1925). Paradoxní převrácení Máchova verše, travestické uplatnění biblického citátu, proměna dosavadní funkce obrazové básně, vtipné vyhocení pointy, to jsou prostředky, jimiž Seifert dosahuje spontánního veselí a jimiž do české poezie vstupuje lyrická anekdota jako rovnocenný druh ostatních básnických forem. Tu všude dochází svého plného uplatnění Seifertova bezprostřednost, neproblematizující hravost a radostnost, a konečně i jeho smyslově konkrétní představitost. Avšak i ve sbírce *Na vlnách TSF* jsou verše, kde Seifert usiluje na malých plochách o polytematicnost, která by proudem asociací zachytila svět v jeho pohybu a kráse. Tyto verše většinou zpracovávají zážitky z cesty do Francie a do popředí v nich vystupuje vážné tvárné úsilí, snaha o nalezení prostředku, jímž by bylo lze postihnout proměnlivost moderního světa.



Experimentální ráz poetistické poezie vystupuje i v další NEZVALOVĚ sbírce *Menší růžová zahrada* (1926), v níž se podstatnou součástí tvůrčího procesu stávají reminiscence z dětství, volně vyplývající z básníkovy podvědomí, a ovšem znovu i momenty z básníkovy citového a erotického života. Vazba jednotlivých motivů se tu ještě zřetelněji uvolňuje, takže některé verše nabývají rázu téměř nekontrolovatelného plynutí představ. Avšak i *Menší růžová zahrada* je sbírka komponovaná z různorodých prvků. Vedle experimentálních veršů a drobných hříček, féerického baletu na hudbu E. F. Buriana *Pan Fagot a Flétna* a synopse baletu *Kohout a Sapfó*, vedle jednoznačného přihlášení se k sociální revoluci z „osudné potřeby štěstí“ a vedle básnických manifestů o principech vlastní tvorby je v *Menší růžové zahradě* i nová polyfonická skladba *Premier plan*, úchvatná vidina proměnlivého světa a jeho zápasů, z nichž se rodí budoucnost, vidina, která ještě pronikavěji uskutečňuje simultaneitu představ a dějů.

V poetistické básnické tvorbě jsou tedy od samých počátků přítomny vlastně dvě výrazné tendence, dvě v podstatě dosti odlišné metody, jakými se básníci zmocňují „všech krás světa“. Přitom jen zdánlivě se může ve srovnání se skladbami Podivuhodný kouzelník a *Premier plan* nebo se Seifertovými verši inspirovanými Francií (*Apollinaire, Marseille* aj.) jevit pojetí poezie jako hry a zábavy méně básnický plodné, méně hodnototvorné. Ve skutečnosti se právě zde odehrávala ona alchymie slova, objevování jeho dosud netušených sémantických a zvukových možností, nehledě už k vlastní emotivní stránce hříček, které jsou v řadě případů drobnými básnickými skvosty. O tom svědčí Nezvalovy sbírky *Básně na pohlednice* (1926), *Nápisy na hroby* (1927) a *Blíženci* (1927), kde asociativní cestou dochází k poetizaci těch nejvěšednějších věcí a kde tato poetizace (zejména v *Nápisech na hroby*) přerůstá svůj asociativně improvizativní a anekdotický základ. Na druhé straně právě zde se anekdota stává základem Nezvalových malých básní v próze. Přitom zejména v *Nápisech na hroby* a v *Blížencích* se přes atomizaci jednotlivých postupů v drobné hříčky vytváří pro Nezvala příznačná harmonizující atmosféra, jejímiž složkami jsou právě tak asociativnost, znaivňující dětské vidění světa a s ním spojená pozemská hědoničnost, jako neobvyklá erotická senzibilita a intenzivní citění domova.

Jakkoliv měl poetismus ve svých počátcích autorsky velmi úzkou základnu — pokud jde o poezii, omezoval se vlastně na tvorbu V. Nezvala, J. Seiferta a časopisecky otiskované verše několika dalších, zejména F. Halase, J. Voskovce, A. Černíka aj. —, jakkoliv se jeho básnická tvorba setkala s relativně velmi malou kritikou podporou, což překvapuje zvláště u kulturní levice (výjimku tu tvořili právě nejvýznamnější kritici F. X. Šalda a Josef Hora), dosáhl během dvou tří let takového rozmachu, že se stal základní tendencí v české poezii druhé poloviny dvacátých let. Přelomem byla léta 1926–1927, kdy se k poetismu přes počáteční odstup přiklání Konstantin Biebl, do Devětsílu vstupuje Karel Konrád a kdy svoje prvotiny vydávají básníci František Halas, Vilém Závada a Vladimír Holan.

Příklon KONSTANTINA BIEBLA k poetismu se ve sbírce *Zlatými řetězy* (1926) projevil jednak uchováním prvků básníkovy dosavadního tematického okruhu, kterým je prožitek války, sociální motivy a milostná lyrika, jednak rozložením básní do složitější polytematické struktury, zálibou ve zvukových hříčkách, v onomatopoickém řazení slov a především plným rozvinutím básnického obrazu. Biebl ho konstruuje často na synonymitě slov a užívá ho sice střídavě, zato s neobyčejnou emotivní intenzitou. Právě tím se stává dominantou a je tak zvýrazněn, že se nezřídka osamostatňuje a nahrazuje, zvláště v anekdoticky laděných verších a žánrech, pointu. Jeho vědomá konstrukce (záměrně primitivní právě tak jako konstrukce rýmu) a jeho takřka racionální rozmístění v celku básně se ocitá v napětí s jinak spontánně znaivňujícím a zdůvěřňujícím viděním světa, které tu trvá z dřívějšíka. Ve sbírce veršů z cesty na Jávu *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927) k tomu přistupuje i exotičnost, přibližovaná a zdůvěřňovaná jednak viděním sociálních problémů tehdy koloniální země, jednak Bieblovým humorem. Konečně se tu nově objevuje i touha po domovu a některých jeho elementárních projevech, v daleké cizině nedostupných.

Také ADOLF HOFFMEISTER (1902–1973) v „básních, které lze psát na předměstské zdi“, jak sám charakterizoval směs svých lyrických střípků, hříček a bonmotů *Abeceda lásky* (1926), nezaprě své původní



východisko v poetickém naivismu, i když se v této knížce jeho prvky snoubí již s vlivy dadaismu a poetismu. Tyto vlivy se pak plně projeví v Hoffmeisterových epigramech, tvořících doprovod ke kresleným karikaturám a cestopisným fejetonům v knihách *Cambridge-Praha* (1926) a *Hors d'oeuvre* (1927). Převažuje v nich intelekt konstruující portréty umělců a teoretiků převážně z okruhu Devětsílu.

Smyslem pro hru, vtip a anekdotu poetismus významně zapůsobil i na vývoj veršované satiry. Jeho postupy zvláště silně ovlivnily příspěvky v levicovém satirickém časopise Trn, mezi jehož přední představitele patřil KAREL KONRÁD (1899–1971), jenž také s přestávkami Trn redigoval. Konrádovy spíše posměvačné než satiricky útočné verše se opírají o záměrný primitivismus ve své výstavbě, o parodii tradičních básnických schémat, o princip asociace s překvapivými spojeními a konečně o nápaditý slovní vtip.

Vlivem dadaismu a poetismu prošel, avšak k parodii jejich postupů tyto vlivy využil VÁCLAV LACINA (1906–1993) ve své veršované prvotině *Zjezení* (1925) i ve veršovaných pasážích převážně prozaických knih *Krysa na hřídéli* (1926) a *Ozubené okno* (1930). Parodie také vedle satir, namířených zejména proti českému maloměšťáctví a nevyhýbajících se ve svém vyjádření vulgarismům i záměrným trivialitám, představuje jednu z podstatných složek Lacinovy rané veršované tvorby. Autor v ní navázal na Haussmannovu ironii a dále rozvinul jeho smysl pro jazykový vtip ve slovních hříčkách, jak je tehdy přinášel dadaismus a poetismus.

S prvotinami Františka Halase, Viléma Závady a Vladimíra Holana vstupují do řad poetistických básníků nové mladé síly, které však vytvoří v průběhu třicátých let výraznou antitezi k tvorbě předcházejícího desetiletí a k její hegemonní poetistické tendenci. Je to znát již i na jejich poetistických verších.

FRANTIŠEK HALAS (1901–1949) byl ovšem s poetismem těsně svázán už takřka od jeho počátků, a to jako redaktor brněnského Pásma i jako básník. Převážná část jeho poetistické poezie, právě tak jako předcházejících veršů proletářských, zůstala však v časopisech a rukopisech, a tak opožděný debut, sbírka *Sépie* (1927), znamená již výrazné posunutí básníkovy východiska směrem k deziluzi a vnitřně konfliktnímu vidění světa. I v Sérii jsou patrné stopy rané tvorby a některé z nich jsou i trvalého rázu. Zatímco drobné, jednou anekdotické, jindy už myšlenkově silněji zatížené hříčky i prvky polytematičnosti, které jednotlivé verše člení do významově izolovaných celků, z Halasovy poezie záhy radikálně mizí, přežívá v ní především kult metafory, básnického obrazu. Jeho princip však nespočívá v extenzivní asociativnosti, nýbrž naopak v dostředivé vnitřní dramatickosti. Stává se nástrojem odhalování vnitřní protikladnosti jevů, jejím prostřednictvím je vyslovován tragický pocit života; na něm má svůj význačný podíl prožitek války, jejíž atmosféra je vyjádřena s drásavou expresivností. Tragický pocit života charakterizují zejména halasovské příznačné motivy, jako je smrt, skepse k poezii a k erotice i návraty do dětství, do světa prvotní blaženosti.

Ještě tíživěji doléhá tragický pocit života na VILÉMA ZÁVADU (1905–1982) v prvotině *Panychida* (1927). I tu je výchozím bodem válka, pramen skepse a příčina básníkovy nedůvěřivě trpkého pohledu, jenž prostupuje jak pojetí společenských jevů, tak pojetí intimního života. Pocit vykořeněnosti a izolace není vyvolán jen rozchodem s rodným krajem, ale též neschopností komunikace v elementárních životních pocitech, situacích, kdy „světobol je nemoderní“ a kdy básník je odsouzen nést zcela sám tíhu života, u jiných jakoby necítěnou. O to usilovněji hromadí projevy životní drsnosti, elementární fyziologické pocity, přerůstající až v temné apokalyptické vidiny kosmických rozměrů, jež nejsou vzdáleny barokní obrazností. Také Zavadův verš je nemelodický, přerývaný, nepravidelný. To vše básníka výrazně vzdaluje poetismu, s nímž však je spjat prostřednictvím suggestivní asociativní imaginace, uvolněnější než u Halase, která také tvoří páteř titulní básně knihy, monumentální polytematické skladby, v níž dochází ke konfrontaci vnějšího, katastroficky viděného světa a básníkových vnitřních stavů. Metoda pásma tu tedy poprvé slouží k odkrytí rozporuplného subjektu, a to je nepochybně příznačné pro nové stadium české poezie, jež Zavadova *Panychida* aktivně vytváří.



Nejméně problémová se jeví prvotina VLADIMÍRA HOLANA (1905–1980) *Blouznivý vějíř* (1926), která ostatně v době svého vydání vyvolala minimální pozornost. Její spojitost s poetismem je také nejvíce vnější; souhradná enumerativnost dějů a věcí, obrazné hříčky, travestie biblických citátů se v ní ocitají vedle mírně melancholických nálad, někdy až idylických, a jen jednotlivosti v závěru sbírky napovídají rysy Holanovy poezie třicátých let.

Šépie a Panychida zřetelně signalizovaly nové klima v české poezii, ostře protikladné prvotní radostnosti poetismu. Tato vznikající atmosféra nenechala netečné ani jeho vlastní tvůrce. V jistém smyslu ji dokonce předjala SEIFERTOVA sbírka *Slavík zpívá špatně* (1926). Také v ní Seifert zpočátku rozehrává svou asociativní obraznost, rozvíjí hru kalambúrů, avšak hned poté zazní zhořklý meditativní tón, který zprvu bere na sebe podobu reflexí o plynoucím času a smrti, pojatých ještě ryze osobně, jako pocit stárnutí; ale záhy prozrazuje, že jeho základní motivace je hlubší a nadosobní. Do Seifertovy poezie vtrhuje válka, která v podobě reminiscencí z Francie zcela převrátila pořadí jevů, jež básníka poutaly dříve, a která je zároveň citěna jako latentní hrozba ukrytá za „všemi krásami světa“. Takto se však neproblematizuje jen svět smyslových senzací, ale i sama básníkova prvotní přímočará a naivní víra v snadnost revoluce. Právě pobyt v Sovětském svazu, centru revoluce, dává nahlédnout blíže do úporného úsilí, v němž se revoluce konkretizuje, a toto konkrétní poznání oddaluje básníkovi její perspektivu tam, kde vládne smutek světa. Ve sbírce *Slavík zpívá špatně* se tak uskutečňuje symbióza proletářských začátků a poetistických výbojů. Tato nová kvalita Seifertovy poezie plně vykristalizovala ve sbírce *Poštovní holub* (1929). Lze ji charakterizovat jako tendenci k subjektivním zpovědím a meditacím, v nichž pomíjivost času vystupuje jako prvek vše proměňující, zrelativňující a ohraničující, jako pramen ztrpké rezignace, zasahující skepsí i básníkovu revoluční víru. S tím se objevuje i tíhnutí k sevřenému výrazu, k melodičnosti verše a nezřídka i k písňovosti. Silně tu působí i vliv soudobé poezie, zejména Josefa Hory, jehož pojetí plynoucího času Seifert zkonkrétňuje tím, že je vtěšnává do rozměrů lidského života; pokud jde o strukturu verše, projevuje se tu vliv Karla Tomana.

Již nad Seifertovou sbírkou *Slavík zpívá špatně* předpovídala dobová kritika konec poetistické poezie. Tvorba Seifertova jako by také tyto předpovědi potvrzovala. Proti tomu naopak mluví vývoj Konstantina Biebla, který se vlastně přiklání k poetismu ve chvíli, kdy se Seifert od něho oddaluje, a který ještě v roce 1928 přepracovává v poetistickém duchu dřívější sbírku *Zlom*. Mluví proti tomu i obhajoby protagonistů poetismu Teiga a Nezvala, kteří právě v roce 1928 vydávají nové manifesty poetismu. A konečně svědčí proti tomu samotný vliv poetistické poezie, která stále zůstává v čele básnického vývoje, proniká i na Slovensko a plodně působí zejména na poezii Laca Novomeského. Je přirozené, že zrodila také řadu epigonů, kteří dále rozmělnovali její základní postupy.

Všechny tyto průvodní znaky však přece jen nemohou zastřít posun, který se kolem roku 1927 v tvorbě básníků poetistů udál. Tento posun znamená rozvinutí dosud utajených možností, přenesení těžiště od hry na „velkolepou harmonii“ k důraznějšímu hledání této harmonie, aniž by se ztratilo vědomí, že také hra přispívá k plnosti života. Poetismus vstupuje do období svého dovršení, jehož znakem je směřování k velkým syntetickým dílům. Vzniká *Akrobat*, *Edison* a další skladby V. Nezvala; K. Biebl píše *Nového Ikara*.

Výrazem nové situace v poetistické tvorbě je především třídílná polyfonická báseň *Akrobat* (1927), vlastně báseň o tomto posunu. NEZVAL v ní volným veršem konfrontuje prvotní představy o poslání a dosahu poezie s realitou jejích skutečných možností; skepse, která z konfrontace vzhází, je především skepsí o světě, o životě v nudě a bez fantazie. Tato problematika poezie je pak dále konfrontována s básníkovou evokací vlastních zážitků, směrodatných pro utváření básníkovy senzibility, s vylíčením procesu zrodu básníka-akrobata. Ryze osobní, nejsubjektivnější zážitky jsou tu vpjaty do dramatu moderní poezie, a tak vlastně zbaveny subjektivnosti introspekce. V životním ztroskotání akrobata byl shledáván Nezvalův rozchod s poetismem, zatímco spíše tu šlo o revizi jedné sice základní, nicméně celou problematiku poetismu nevyčerpávající



iluze o životní moci poezie, o možnosti stvoření světa radosti a štěstí básnickou hrou. Akrobat je rozloučením s touto představou, přesto však nakonec zase zůstává výchozí protiklad, který zrodil poetistickou tvorbu, protiklad města zázraků a města nudy, a proto zůstávají i návraty do města zázraků. Podněty, které vyvolaly poetismus k životu, trvají tedy dále a jen se zkorigovaly jeho nejvíce utopické stránky.

Na Akrobata navazující *Edison* (1928) představuje dosavadní vyvrcholení Nezvalových velkých skladeb, a to zvláště širší životních záběrů, jež obsáhla Edisonova oslava, oslava dobrodružství poznávání a tvůrčího činu. Vstupují tu v novou vyšší pocitovou rovinu stavy radosti a smutku, odvahy a úzkosti, v běžném životě od sebe příkře oddělené. Nezval v tomto eposu opouští dosavadní symbolické pojetí svých větších skladeb, jež dosud vždy vytvářely dvojí rovinu — přímou a přenesenou, a vytváří myšlenkově přísně sevřenou strukturu, založenou na pravidelném rýmu i rytmu (šestistopý trochej), s výraznými kadencemi a vybavenou refrény, v nichž osciluje ona dvojí pocitová atmosféra skladby. Výtěžky poetismu se v Edisonovi vyhranily v myšlenkově i tvarově nejvýraznější Nezvalovo dílo, v němž dochází k vyvážení napětí mezi básnickou spontánností, vykouzlující stále nové paralely k obsáhnutí určitého životního pocitu, a tvůrčí kázní. Konečné dovršení Edisona představuje obdobně koncipovaný dovětek *Signál času* (1931), v němž znovu s naléhavou silou zaznívá i Nezvalova sociální víra.

Ostatní Nezvalovy menší skladby té doby, *Židovský hřbitov* (1928) a *Silvestrovská noc* (1929), jež se znovu vracejí k symbolickému pojetí tématu, jsou příznačné zejména tím, že ze záhybu jejich tajemství se vynořuje i u Nezvala motiv smrti, tak časté téma nové vlny poezie. Nerozevírá však novou problematiku, neznamená také výraznější proměnu tvorby. Je jen jedním z motivů, navíc traktovaným spíše metodou starých romantiků, než jak jej pojímá soudobá poezie. A jak naznačuje sbírka *Hra v kostky* (1929), stává se motiv smrti vlastně součástí Nezvalovy stupňující se záliby v náladové poezii, v tajemnosti náznaků a bizarních souvislostí.

Jak ukázal již Akrobat a ještě výrazněji Edison, odchyloval se vlastně Nezval od původní apollinairovské polytematičnosti a soustřeďoval se stále více k monotematickému traktování jádra básně, k němuž se ovšem připínají celé trsy Nezvalových obrazů v podobě enumeračního paralelismu, které vytvářejí dojem značné všeobsáhlosti. U KONSTANTINA BIEBLA je tomu naopak. Jeho *Nový Ikaros* (1929) je nejtěsněji spjat s původním apollinairovským východiskem těchto skladeb, i když i tu každý ze čtyř zpěvů má určité vnitřní monotéma, ztrácející se a znovu se vynořující v přívalu básnickových prožitků a dějů vnějšího světa. Má také základní proměňující se motiv polnice, kterou voják alarmuje padlé ze světové války; tento motiv přerůstá až v symbol anděla svolávajícího k poslednímu soudu. Avšak motiv není v básni rozváděn, vynořuje se jen na klíčových místech, aby pásmu vtiskl ráz básnického účtování, vyrovnávání se s dosavadním životem a světem. Konfesijní prvek tvoří však jen jednu ze složek skladby, v níž se prudece střídají tragické polohy s anekdotičností, subjektivní pocity a zážitky se snovými vidinami, minulost s přítomností, civilnost s patosem. Lze-li kde v české poezii mluvit o důsledném rozpadu monotématu, pak to platí o této Bieblově skladbě, v níž je celý vesmír dějů a prožitků (světová válka, exotismus Jávy, prostředí dětství a mládí i momenty intimně citové) povolán k tomu, aby se skrze ně vyjevil básníkův pocit melancholie a smutku, tíhy života, ale také vědomí o trvalé moci lásky. Velkolepou polytematickou skladbou tak Biebl završil svůj příklon k poetismu.

Zároveň však tragické motivy světové války, které v Novém Ikarovi znovu s neobyčejnou silou zaznívají — a které se objevují i v poezii Seifertově —, dotvrzují, že tvorba poetistů spěje k přelomu, který zcela vylučuje možnost návratu do světa poezie jako radostné hry; posun, který se v poetistické tvorbě kolem roku 1927 udál, dále pokračuje. Dá se říci, že ve chvíli, kdy básníci poetisté vytvářejí svá vrcholná díla, vyvolávají stále zřetelněji i moment krize ortodoxně pojatého poetismu. I když jeho vůdčí představitelé, teoretik Teige a básník Nezval, budou tento směr — dokud neakceptují surrealistické postupy — i nadále hájit (a Teige dokonce v jeho prvotní podobě), je zřejmé, že se těmito díly končí první poválečná etapa české literární avantgardy, etapa, která stvořila novou obraznost, založenou na asociativnosti představ a uvolněné fantazii,



objevila nové netušené zdroje lyričnosti a vyvolala v život velkolepou moderní polytematičnost. Dále rozšířila funkce moderní poezie a podstatně přispěla ke sblížení české poezie s jejím vývojem ve světě. Další vývoj poezie už nebude zdaleka tak jednotný, jako byl v tomto desetiletí.

## POEZIE ČASU A OSUDOVOSTI

Přes obsáhlost záběru se ani poetismus nestal jediným reprezentantem poezie druhé poloviny dvacátých let. Stranou jeho snah zůstali zejména starší básníci, kteří se na začátku dvacátých let hlásili k proletářské poezii. Z nich JINDŘICH HOŘEJŠÍ se k poetistickým tendencím přiblížil svými překlady, zejména zájmem o francouzské takzvané prokleté básníky (Lautréamont aj.). Ostatní básníci více či méně zřetelně opouštějí striktně pojaté principy proletářské poezie, jak si je sami vytkli nebo jak je realizovali na začátku dvacátých let. Zvláště markantně se tato proměna projevuje ve sbírce ST. K. NEUMANNA *Písň o jediné věci* (1927), takže například B. Václavěk o ní mluví jako o antitezi k Rudým zpěvům. Jestliže v nich totiž Neumann zcela potlačil „hudbu soukromou“, v *Písňích o jediné věci* došlo téměř k opačnému jevu — subjektivní svět básníkův pohltil všechna ostatní témata, lépe řečeno tato témata jsou viděna jeho prismatem. Básník se tak navrácí k vnitřnímu řádu lyrické poezie. V jeho verších znovu zaznívá písňová intonace, jež již dříve posloužila renesanci básnickovy lyričnosti, znovu se vrací také intimní motivy, a to nejen erotické: zejména touha po vytvoření zdravého přirozeného života, nyní však již mírně podbarvená melancholií z uplynulého času, z promarněných možností a z všemoci osudu.

Osudovost se pak stala východiskem poezie i kritických stanovisek A. M. PÍŠI, který po smrti přítele Jiřího Wolkra nadále setrval v odstupu od poetismu; ve sbírce *Hvězdy na vlnách* (1924) silně zabstraktnil revoluční patos Pozdravů a soustředil se převážně na vnitřní konflikty zvolených hrdinů. Proces přenášení těžiště z předmětného světa na vnitřní stavy subjektu pokračuje pak i ve sbírce *Hořící dům* (1925), v níž romantická autostylizace vlastního osudu, procesu vykořenění a patetická dramaturgie vnitřních konfliktů je vyjadřována v neurčitých náznacích, které odvozují svou genezi od symbolistické poezie a od lyriky Otakara Theera a Otokara Fischera.

Fischerova poezie našla také ohlas v tvorbě mladého básníka FRANTIŠKA GOTTLIEBA (1903–1974), jehož kultivované melodické reflexivní verše (*Cesta do Kanaán*, 1924, *Proměny*, 1928) jsou vyvolány pocity osobní i rasové vykořeněnosti a osamocení. Na rozdíl od Fischerovy introverze si však Gottlieb utváří mnohem bezprostřednější vztah k vnějšímu světu, i když i jeho inspirace má často transcendentní ráz nebo je odvozena z jiných uměleckých projevů, zejména hudebních.

Konečně i JOSEF HORA patří k básníkům, kteří neakceptovali poetistickou poetiku, ale také ze všech nejlépe rozpoznal možnost oživení vlastní tvorby jejími podněty. Svědectvím toho je sbírka *Itálie* (1925), výsledek Horovy cesty na Apeninský poloostrov. Hora v ní zachycuje dojmy ze setkání s historicky slavnými místy i se současným životem, konfrontuje minulost se současností, neopomíjí zaujmout jednoznačné stanovisko i k politickému vývoji současné Itálie, konfrontuje také temperament jižního člověka se zvědavým typem severským. Setkání se slunnou Itálií probudilo znovu v Horovi jeho vitální smyslovost, která v Básníkově jaru začala ustupovat ztěžklé reflexivnosti a didaktičnosti, a co je nejvíce překvapující, také rozmar, který se nyní s jistou dávkou ironie a sebeironie obrací k oné severské reflexivnosti. S přispěním poetismu Hora obrodil i svou básnickou obraznost a jazyk, zvláště dřívější složitou větnou skladbu, jejíž projasňování a pročišťování je v Itálii markantní.

Tyto jednou vydobyté rysy již Horovu poezii neopustí. Ve sbírce *Struny ve větru* (1927) s verši z cesty do Sovětského svazu se vyhraňují v osobitý projev, který Horovu poezii staví jako nejzávažnější kontrast k poezii poetistické. Básník jako by se znovu rozpomněl na svou ranou poezii v Stromu v květu,



v níž usiloval zachytit proměny světa i vlastního nitra v jediném, celistvě pojatém proudu, a začíná znovu intenzivně pociťovat tok života. Jestliže však dříve tento proud uváděl celou skutečnost do pohybu, nyní se Horovi obraz reality zklidňuje. Básník objevil nový zorný úhel, z něhož pohlíží na svět: je to vědomí proudícího času, nejen měřítko vlastního života a skutečnosti, ale i záchytný bod jeho sociální víry, zdroj proměny světa. Oč silněji pak Hora pociťuje plynutí času, o to vyrovnaněji pohlíží na samotnou realitu. Vyhranění Horovy poezie znovu zesiluje její reflexivní ráz, ale tato reflexe si našla již i svůj specifický projev, nestává se didaxí a rétorikou, nýbrž je vyjadřována básnickým obrazem. Nadále trvá okouzlení poetistickou metaforikou a místy i poetistickým rozměrem. Přitom však Horova obraznost postrádá poetistickou výbušnost, je spíše harmonizující, aniž by cokoli v ztrácela na emotivnosti. Její užití je podřízeno cíli vytvořit jednotnou pocitovou atmosféru, k níž podstatně přispívá i melodičnost Horova pravidelného, sevřeného verše.

Problematika času se stává charakteristickým rysem Horovy poezie. Způsobuje i její rozdvoužení. Na jedné straně básník vydává pokusy o proletářskou poezii v bibliofilském tisku *Mít křídla* (1928), kde se mísí několik básnických rovin: přfležitostná reflexe na historické téma, žánr se sklonem k sentimentu i básně-příměry, jednou vidina osvobozené práce, podruhé velkolepá parabola ruské revoluce v básni *Ivan a Lenin*. Na druhé straně pak vzniká i rozsáhlá poema *Deset let* (1929), pandán Edisona a Nového Ikara, kde se problematika času zkonkrétňuje do podoby deseti let mírového života po čtyřech letech válečných hrůz. Jestliže sám čas se tu stává konkrétní realitou uplynulého dění, jestliže se takto zrealňuje, pak naopak sama realita se značně problematizuje. Vynořuje se neodbytná otázka po smyslu dění, a ta je stále z jiného úhlu konfrontována s uplynulými deseti lety: se sny a touhami mrtvých ze světové války, s ideály těch, kdo ji přežili, s Leninovou vidinou země spravedlnosti, s Leníní, s objevitelskou vášní odvážného jedince Amundsen a konečně i s tím, co čas lidstvu přinese. Tu se znovu rozevírá drastická perspektiva kruté budoucnosti, v níž ob stojí jen děti, „jež jediné zří pevně do očí zlatého času“. Skladba je mohutný obraz poválečného dění s jeho neklidem, sny a touhami jedinců i mas, je v ní i hluboká skepse k osudu lidstva, je v ní i hluboký otřes revoluční víry a nepochybně právě to vše je příčinou jejího bezvýhodného pesimismu. Jestliže pesimismus byl u Hory přechodný, pak odklon od komunismu měl trvalejší charakter. I ve vývoji poezie Josefa Hory je tak možno sledovat proměny, kterými procházela více či méně zřetelně česká poezie na sklonku dvacátých let a jež lze charakterizovat jako posun od pozemské smyslovosti, kolektivnosti a radostnosti k duchovosti, tragickému životnímu pocitu a vnitřním konfliktům jedince.

Příznačná pro tento proces je i poezie RICHARDA WEINERA ze sklonku dvacátých let; vedle Horovy tvorby tvoří druhý výrazný protiklad k poetismu, a to přesto, že Weiner zdaleka není básníkem introspekce a individuálních konfliktů. Jedině v tomto negativním vymezení navazuje nyní básníková tvorba na jeho předcházející přejemnělou impresionistickou lyriku z desátých let, od níž se jinak diametrálně liší. Ve třech sbírkách *Mnoho nocí* (1928), *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929) a *Mezopotámie* (1930) Weiner — poučen na francouzské poezii své doby — dovedl totiž do důsledků rozpad tradiční monotematicnosti poezie cestou absurdních snových vizí, vyjevování pochodů podvědomí a jazykových kreací a deformací v podobě archaismů, neologismů i slovní a rýmové hry, která však je značně vzdálena poetistické anekdotičnosti a předjímá spíše pozdně surrealistickou a postsurrealistickou alogičnost jazyka i celé básnické struktury. Přes jazykovou přetíženosť, tvořící ve sbírce *Mnoho nocí* složitý systém větných závislostí a bohatě se vyžívající v přechodnicích, což cílí k oddalování slova od věci a k jejímu perifrastickému opisu (J. Chaloupecký), je ve sbírce i jistá dávka spontánnosti, projevující se zpravidla paradoxy, oxymóry, překvapivými spojeními slov i celých obrazů. Tato spontánnost dále narůstá ve sbírce *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, soustřeďující se k vztahům člověka ke kosmu, smrti i snu. Weinerův složitý systém vyjadřování se pročištuje a také sílí kompoziční úsilí, zvláště v několika baladických skladbách a vůbec v básních s příběhem, více ovšem s děním vnitřním než faktickým. Dochází tu k simultaneitě dějů, k prolínání dvou svébytných rovin básně buď se záměrem konfrontačním, nebo směřujícím k obohacení základní roviny. Zároveň s tím vystupuje do popředí



úloha všednosti, zdůrazněná také titulem i stylizací básně jako zprávy; zvláště příznačná je pro několik Weinerových básní v próze.

Výraznou proměnu Weinerovy poezie pak představuje básnická skladba Mezopotámie. Básnická spontánnost se v ní sice stále projevuje na pozadí stylistické strojenosti, ale současně se tu výrazně uvolňuje asociativní obraznost, autor si pohrává s významovou i eufonickou stránkou slova, do veršů proniká i humor. Jazyk se více sblíží se soudobým básnickým projevem. Vzniká polyfonní proud představ, v němž se popis prostupuje s volnou slovní hrou, řízenou několikrát se opakujícími rýmovými shodami nebo asonancemi, a v němž dochází k fantaskním proměnám věcí. Není to však obraznost poetistická, mnohými rysy ukazuje spíše k poezii barokní nebo folklorní a není to také jen poetistická hra: smysl spočívá v reflexivní složce silně metafyzicky zabarvené, jejímž prostřednictvím básník usiluje o dosažení absolutna, jehož zdroj však paradoxně nachází v životě, v tom, že „neuposlechnuvše spasili děti své / Eva s Adamem“.

Náčrt vývoje české poezie let 1918–1929 názorně ukazuje, že je značný rozdíl v jejím rázu na začátku dvacátých let a na jejich konci. Tento rozdíl má své příčiny, které nelze zcela vysvětlit jen vnitřním pohybem poezie samé, proměnou její struktury, aktualizací rysů protichůdných etapě předcházející. Příčiny „zproblematizování“ poezie, ztráty radostnosti a optimismu tkví rovněž ve vývoji a proměnách samé společenské struktury na přelomu desetiletí. I tak je však z hlediska celých dvacátých let patrné, že poezie proletářská a poezie poetistická mají podstatně více společných rysů, než se obecně předpokládalo, a že skutečný obrat v české poezii nastává až s knižními prvotinami Františka Halase, Viléma Závady, s proměnou poezie Jaroslava Seiferta a Josefa Hory a s posledními sbírkami Richarda Weinaera.



---

# PRÓZA

Umělecké proměny, kterými prochází česká literatura po první světové válce, zasahují přirozeně také oblast prózy, i když ne v takovém rozsahu a v takovém tempu, jako je tomu u poezie. Podoba poválečné prózy je v mnohem větší míře spoluvytvářena i autory starších generací. Zejména v románové tvorbě se projevuje souvislost s předválečným naturalismem a psychologickým realismem, které za války a v letech bezprostředně předcházejících u nás vlastně teprve kulminují a po válce v díle většiny hlavních představitelů prakticky nepřerušně pokračují, i když jsou často modifikovány — hlavně v pokusech o moderní román sociální — novými prvky ideovými a tvárnými.

Do dvacátých let se prodlužuje také starší tradice realistické venkovské prózy 19. století, objevují se tendence k novým obměnám její tradiční tematiky a tvaru. Většina mladé generace je však realistické a naturalistické tradici značně vzdálena. Mnohem živější se tu jeví souvislost s druhou linií předválečné prózy, směřující naopak k rozložení tradičního epického tvaru: jednak s impresionismem a šrámkovským senzualismem, jednak s expresionismem, který do českého kontextu vstupuje za války s prvními prozaickými knížkami čapkovské generace. Nejmenší životnost prokázala v poválečných podmínkách linie dekadentní a novoromantické prózy, jejíž vývoj je v podstatě uzavřen.

V románové tvorbě snaha syntetizovat tradiční postupy s novými tvárnými principy zprvu převažuje nad radikálními pokusy o nový románový tvar; experimentální úsilí autorů vstoupivších do literatury těsně před válkou i představitelů nejmladší generace se uplatňuje na počátku především v povídce a v dalších malých prozaických formách. Mladá próza se rozvíjí v těsné souvislosti s lyrikou a často pod přímým vlivem jejich tvárných prostředků, který sílí zejména s nástupem a rozvojem poetismu. Druhým významným faktorem je rozvoj publicistických žánrů (fejeton, reportáž), který je natolik výrazný, že ovlivní i další oblasti prózy (například román). Obě tyto souvislosti — třebaže každá jiným způsobem — obohacují prózu o netradiční postupy a odhalují její nové umělecké možnosti; vedou však často nejen k proměnám tradičních prozaických útvarů a ke vzniku nových, ale zároveň i k dalšímu oslabování epičnosti, které brzy (zhruba v polovině dvacátých let) vyvolává opačnou reakci: úsilí o epickou obnovu. Část prózy realizuje návrat k epičnosti novým příklonem k předchozí tradici, zejména k tradici realistické vesnické a sociální prózy. Jiní hledají zdroje epičnosti v tradici starší a elementárnější, totiž v lidové epice — od jejích nejstarších projevů (pohádka, mýtus) až po její moderní přetváření do „pokleslých“ útvarů soudobé lidové četby a okrajových literárních žánrů (dobrodružný román, detektivka), jejichž specifickou obdobu si literatura vytváří zejména v utopickém a vědecko-fantastickém románu. To platí jak o čapkovské generaci, tak o meziválečné avantgardě: obě se v nejrůznějších oblastech tvorby inspiroují naivním a primitivním uměním.

Celkově tedy vytváří próza dvacátých let obraz značně nesourodý a proměnlivý, zejména v druhé polovině tohoto období, kdy dochází k značné diferenciaci i v poválečné generaci, spojené zprvu jednotným východiskem. Přesto lze říci, že pohyb, který je tu uskutečňován prostřednictvím různých tendencí, a ovšem i různých individuálních realizací, má jisté základní rysy společné.



Do popředí vystupuje úsilí nově si osvojit svět vcelku, zaujmout celistvé, základní stanovisko ke skutečnosti. Těžiště se přesouvá od jednotlivostí k celku, od individua ke světu, od úsilí postihnout složitost vnitřního života člověka v jeho jedinečnosti k úsilí postihnout člověka v jeho začlenění do společnosti, uchopit skutečnost v základních rysech. Tento postup souvisí přímo se situací v oblasti sociální a světónázorové, kde se naléhavě kladly i zodpovídaly základní otázky současné i budoucí existence světa. Znamená současně i nové řešení umělecké, hledání těch prostředků a postupů, které umožňují vyjádřit a zvýraznit celkovou koncepci skutečnosti.

V různých složkách (postavy, děj, vypravěč, popis, jazykové prostředky) ustupuje snaha o reprodukci skutečnosti (tj. o vytváření iluze „hodnověrnosti“ a „podobnosti“ prostřednictvím maximální reprodukce konkrétního, detailního životního materiálu) záměrně stylizaci, konstrukci obrazu skutečnosti a současně její interpretaci, hodnocení, bezprostřednímu vyjádření postoje k ní. Tak v koncepci postav se tyto nové momenty projevují jednak podtržením a zvýrazněním společenské typizace, jednak zatlačováním psychologické analýzy a motivace i zjednodušováním individuální charakteristiky nebo přímo oslabením individualizace vůbec, někdy až do podoby pouhého symbolu nebo nositele obecných společenských tendencí nebo idejí. Těmito prostředky je i individuální příběh povyšován k obecnější, často symbolické platnosti; tradiční forma monografického či „vývojového“ románu tak dostává novou podobu a funkci jako román — podobenství. Sama monografická forma románu je však modifikována nebo přímo vystřídána novými formami románu „davového“ nebo „hromadného“, který není soustředěn k individuálnímu hrdinovi, ale k davovému hnutí, v němž se i ústřední dějová linie tříští do řady dějových pásem a který využívá „nerománových“ prostředků, jako je reportáž, dokument, literatura faktu atd. S těmito prostředky, jejichž hlavní základnou je ovšem široká oblast publicistické, často bezprostředně agitačně zaměřené prózy, pracuje zejména nový typ sociálního románu, ať už buduje na starší tradici realistické, nebo vytváří novou formu časového románu publicistického, vyrůstajícího nejčastěji z půdy reportáže nebo fejetonu.

Vedle této tendence k „reportážnosti“ se však i v dějové složce uplatňuje jiná tendence, směřující k stylizaci a konstrukci. Fabulace se uvolňuje nejen v tom smyslu, že rozvíjení děje je oprošťováno od momentů retardačních, jako je statický detailní popis prostředí a realistická drobnokresba vůbec, ale že příběh je často vůbec vyvázán z bližšího místního i časového určení, z bezprostřední závislosti na určité reálné skutečnosti (opět s tím záměrem, aby byla podtržena jeho obecná platnost), že do fabulace často zasahují momenty fantazijní, pohádkové, utopické. Zejména rozšiřující se forma utopické a fantastické prózy se stává typickým výrazem potřeby dobrat se základního smyslu soudobého sociálního vývoje, syntetizovat určující rysy moderního světa do jakéhosi „obrysového modelu“ skutečnosti. Na druhé straně vstupují do epického plánu jiné složky rovněž nedějové, jež se však na ose analýza — syntéza, podobnost — stylizace, reprodukce — interpretace přiklánějí na druhý z obou pólů, působí opačným směrem než např. popis. Zvýrazňuje se úloha vypravěče jako činitele komentujícího a hodnotícího děj i postavy, jehož prostřednictvím autor vyjadřuje bezprostředně svůj postoj a přímo se obrací ke čtenáři, apeluje na jeho účast, vtahuje jej do děje. Podobnou funkci přejímají i stylistické prostředky v širším i užším smyslu, od básnického obrazu po jazykový styl; lyrismus dostává zejména v souvislosti s uplatněním moderní metafory jinou funkci, než měl například ve starší lyrické próze impresionistického typu: z prostředku vyjádření citovosti a náladovosti se stává nástrojem hodnocení.

Tato základní tendence, kterou lze zhruba označit jako směřování k syntéze, stylizaci a interpretaci, nevyčerpává ovšem celkový obraz prózy dvacátých let; projevuje se v jednotlivých dílech různou měrou a v různých složkách jejich výstavby. V některých dílech, zejména v těch, která přímo navazují na starší tradici předválečnou, není realizována vůbec nebo jen v náznaku. Přesto právě tato tendence udává směr vývoje, do něhož se nejvýrazněji promítl současný společenský a myšlenkový pohyb.



## TRADICE REALISTICKÉ A NATURALISTICKÉ PRÓZY V NOVÝCH PODMÍNKÁCH

O bohaté rozrůzněnosti české prózy v prvním poválečném desetiletí svědčí mimo jiné to, že tu vedle sebe tvoří příslušníci nejmladší generace s vrstevníky generace lumírovské, spolutvůrci české realistické školy 19. století, jejichž doyen — Antal Stašek — pamatuje ještě revoluci 1848. Tito nejstarší žijící prozatí, jejichž tvorba vesměs vrcholila v devadesátých letech minulého století a na počátku století nového, jsou i ve svých posledních dílech plně spjati s tradicí 19. století, s jeho atmosférou i společenskými ideály, a s uměleckou metodou, kterou si vypracovala realistická venkovská a sociální próza osmdesátých a devadesátých let.

Vcelku ojedinělý přístup k tradicím 19. století vyznačuje poslední tvorbu ANTALA STAŠKA. Po pokusech vyrovnat se s aktuálním tématem války jako katalyzátorem myšlenkových i mravních procesů v soudobé společnosti (*Stíny minulosti*, 1924; *Když hlad a válka zuřily*, 1924) vrací se Stašek do minulosti, dokonce v tom smyslu, že znovu zpracovává námět vlastní povídky půl století staré (*O ševci Matoušovi a jeho přátelích*, 1932, čas. 1927). Je to návrat k typickému staškovskému tématu sociálního buřičství, provázejícímu celé Staškovo dílo a nově aktualizovanému jeho příklonem k myšlence proletářské revoluce, do něhož vyúsťuje půlstoletý Staškův názorový vývoj. Stašek se tak, v neposlední řadě jistě i pod vlivem svého syna Ivana Olbrachta a jeho družky Heleny Malířové i osobního styku s levicovou inteligencí, dostává jako jediný ze své generace do bezprostředního kontaktu s radikálními myšlenkovými a literárními proudy dvacátých let.

Také ostatní autoři nejstarší generace těží náměty svých próz vesměs z minulosti, ať již ze sociálního a národnostního zápasu toho období, které ve svém vrcholném díle zobrazili jako živou současnost (K. V. RAIS, *O ztraceném ševci*, 1920, přeprac. 1924–1926 a 1929–1930), nebo z minulosti ještě vzdálenější. ALOIS JIRÁSEK vydává své poslední historické dílo, věnované období Jiřího z Poděbrad a jednoty bratrské, román *Husitský král* (2 sv., 1919, posmrtně 1930), jenž zůstává nedokončen. Obě románové práce, Raisova i Jiráskova, vznikající již za války, jsou inspirovány aktuálním zápasem o národní osud.

Široce založený historický obraz české vesnice z poloviny minulého století vytvářejí především dva kronikáři vesnického života, JOSEF HOLEČEK, který dokončuje svůj mnohádílný cyklus *Naši* (VIII. 1921, IX. 1923, X. 1930), a mladší JINDŘICH ŠIMON BAAR. Baar vydává vedle řady povídek a románů z chodské vesnice a vedle prací národopisných (sbírky pohádek) své ústřední dílo, chodskou trilogii *Paní komisarka* (1923), *Osmačtyřicátníci* (1924) a *Lásky* (1925), v níž zachytil postavu Boženy Němcové z doby jejího pobytu na Chodsku. Ve stopách starších realistických kronikářů (Herben, A. Mrštík, Jirásek) vytváří mnohostranný obraz svérázného kraje a lidu, v němž se prostupuje autorův zájem historický, folkloristický a sociální. Také Baar, třebaže generačně náleží k mladší realistické vlně 19. století, obrací se podobně jako Holeček k vesnici nezasažené ještě vlivem kapitalistických vztahů, evokuje její dávno zmizelou podobu a hledá v patriarchálním selství ztělesnění svého společenského i národního ideálu.

V tradicích své dosavadní tvorby pokračují i další autoři venkovské a maloměstské prózy staršího typu, vesměs regionálně zaměřené, jako KAREL KLOSTERMANN, OTAKAR BYSTRINA (1861–1931), z mladších JOSEF JAHODA (1872–1946) ad. FRANTIŠEK SOKOL-TŮMA vedle řady dalších prací uzavírá v této době své nejvýznamnější dílo, první sociální kroniku Ostravska *Černé království* (3 sv., *V září milionů*, *Na šachtě*, *Pan závodní*) úvodním dílem *V září milionů* (1922, 1923). Nezměněn zůstává i profil maloměstského kronikáře IGNÁTA HERRMANNNA, který pokračuje v sentimentálně a idylicky laděném „kondelíkovském“ žánru z přelomu století (*Vdávky Nanynky Kulichovy*, 1918; *Artur a Leontýna*, 1921; *Felíčkův román*, 1924–1925). Tvorba těchto autorů se dostává na okraj literárního vývoje; tvoří však dosud kmenový repertoár oblíbené lidové četby, figuruje zdramatizována na ochotnických jevištích (Sokol-Tůma) a stává se dokonce i v pozdějších letech předlohou filmových libret (Herrmann).



Zatímco dílo autorů starší realistické školy je v podstatě uzavřeno, vstupují mladší vývojové proudy předválečné realistické prózy, představované naturalismem a zejména psychologickým realismem, do poválečného období jako součást aktuálního literárního procesu. Není to jen proto, že tyto proudy se u nás konstituovaly a rozvinuly poměrně pozdě a byly tedy pocíťovány spíše jako literární přítomnost než jako tradice minulosti; ale zejména proto, že položily základ modernímu společenskému románu, zachycujícímu procesy a proměny probíhající v soudobé společnosti i postavení člověka ve světě 20. století. Přesunuly těžiště pozornosti z vesnice do města, sledující vytváření moderní velkoměstské společnosti, její postupující diferenciaci a narůstání hlubokých vnitřních protikladů; a především podrobily analýze měšťanskou vrstvu, kterou sotva po půl století od nastoupení cesty za hospodářskou a politickou mocí vidí na prahu rozkladu, neschopnou tvorby skutečných životních hodnot. Odtud typické příběhy lidí drčených společenským mechanismem a deformovaných neproduktivním životním stylem a prostředím, tragika marných či v grotesku obrácených vzpour i ztrát životní energie, neschopnosti vymknout se ze začarovaného kruhu sobectví, cizoty, skepse a rezignace.

Otřesná zkušenost války, hromadnost lidského utrpení a zároveň tušení dozrávající společenské proměny obrátily pozornost autorů tohoto zaměření na hledání cesty k ozdravení společenského organismu. První reakce, objevující se už v průběhu války a dozívající ještě v poválečných letech, se pohybuje v oblasti individuální morálky: dosavadní kritika individualismu tu vyúsťuje v obraz mravního přerodu člověka, procesu sebezpoznání a sebefetvávání, v němž někdejší egocentrici a slaboši, lidé tak či onak poznamenaní morálkou staré společnosti, dospívají k družnosti a sociální odpovědnosti a nacházejí smysl života v službě či oběti nadosobnímu cíli. Základní pojetí sociální problematiky, totiž mravní obroda osobnosti jako předpoklad obrody společenské, určilo i formu vývojového románu jednotlivce, soustředěného k vnitřnímu vývoji hlavní postavy, i když tu současně — zejména v souvislosti s obrazem války — sílí zřetel k širšímu společenskému dění.

Ústřední téma individuálního mravního zápasu, vyúsťujícího v obrodu osobnosti, vnáší nové prvky do tvorby KARLA MATĚJE ČAPKA CHODA, který zůstává po odchodu ostatních vůdčích představitelů naturalistické školy (J. K. Šlejhar, V. Mrštík, J. Merhaut, M. A. Šimáček) jejím nejvýraznějším reprezentantem. Pokusem o nové řešení jsou oba jeho poválečné romány *Jindrové* (1921) a *Vilém Rozkoč* (1923, druhý díl *Řešany*, 1927). Proti předchozím románovým dílům, v nichž dominoval proces rozkladu osobnosti pod náporem brutální vnější síly, osudová určenost člověka a groteskní bezmocnost jeho snažení, pokouší se tu Čapek Chod vytvořit aktivní typ, u něhož boj s vlastní determinovaností nevede k rozvrácení osobnosti, ale k vystupňovanému etickému úsilí. Pro oba romány je příznačný motiv války a osobní válečné zkušenosti, které mají podstatnou úlohu ve vnitřním vývoji ústředních hrdinů. (Poprvé se válečné motivy — i s příznačnými etickými důsledky pro osud hrdinů — objevují u Čapka Choda v jeho poválečné povídkové knížce *Ad hoc!*, 1919.)

V základní koncepci uplatnil autor svou typickou konfrontaci dvojího světa — „bosých a obutých“, periferie a bohatého měšťanstva, na níž je osnován příběh ústřední postavy, v *Jindrech* pak sama tato postava. Jindra mladší spojuje v sobě oba tyto světy: nelegitimní syn známého a bohatého vědce, vychovaný v prostředí pražské spodiny, usiluje o to, aby železnou sebekázní a cílevědomou prací překonal obojí své určení: tragický osud nešťastné matky, usmýkané k smrti, i morální slabošství otce. V Jindrovi mladším Čapek vytvořil svou první postavu vědomě formující svůj charakter i osud. Dá jí podstoupit nejtěžší zkoušku v tvrdém střetnutí s krutou osudovou silou, která obrátí v obvyklou čapkovskou grotesku její úsilí: válečný mrzák — slepec ztrácí současně vše, co dávalo jeho životu smysl, vědeckou práci i lásku; fatální, „dědické“ spojení syna s otcem je dovršeno synovým trestem za otcovy viny. Jindra mladší však nezopakuje morální krach otcův; nachází v sobě dost mravní síly k odpuštění a nesobecké lásce, která dává vykoupení a nový smysl jeho životu. (Jinou variantu osudového vztahu otce a syna i tragické spoluviny otcovy na synově osudu vytvořil Čapek Chod v povídce *Hunoreska*, 1924.)



Jako v ostatních románech, i v Jindrech uplatňuje autor příznačnou detailní znalost různých prostředí; živě evokuje zaniklou pražskou chudinskou čtvrť Na Františku, prostředí vědeckého světa a pražské bohémy a konečně drsné záběry z válečného bojiště. Proti ostatním románům mají však Jindrové sevřenější stavbu, nepřetříženou nadměrným množstvím epizod; více než kde jinde se zde uplatňuje prvek komponující a koncipující, jehož nepřítomnost je jinak v autorově románovém díle citelná. Ani tady ovšem Čapek Chod nevybočuje ze své deterministické sociální filozofie: válka je absolutním a neodvratným vítězstvím hmoty nad člověkem, který je potrestán za zneužití technické kultury. „Hmota“, podrobující člověka svým zákonům, tu není ničím jiným než zmaterializovaným „osudem“. Touto koncepcí je zastřeno sociální jádro příběhu i základní společenské souvislosti velké dějinné katastrofy. Deterministická koncepce je tu však korigována novým, totiž etickým momentem, který ponechává jistý prostor svobodné mravní aktivitě jedince, i když nese s sebou v tomto pojetí nebezpečí idealizace a moralizování, ostatně příznačné pro celou tuto „etickou“ vlnu válečné a poválečné prózy.

Neústrojnost i malá koncepcní síla nového prvku v naturalistické metodě se mnohem výrazněji projevila v dalším poválečném románu Čapka Choda, ve *Vilému Rozkočovi*, zejména v jeho druhém díle, *Řešanech*. I tu běží v podstatě o příběh charakterového růstu a zrání hrdiny, proletářského sochaře, který obětuje uměleckou čest i lidskou důstojnost pro zdánlivý úspěch a společenský vzestup a ocitne se na pokraji lidského i uměleckého pádu. Teprve válečná zkušenost znamená počátek nové cesty, vrátí Rozkoče poctivé práci a pomůže mu najít společenskou odpovědnost. Čapek Chod tu uplatnil své pojetí proletáře jako pudového, dravého živlu, který se bez morálních skrupulí dere za svým místem na slunci. V koncepci postavy i příběhu se projevil jeho sklon k trivialitě, která poznamenala i kladné „řešení“ mravního konfliktu. Improvizací vypravěčská metoda, rozvíjející se za každým atraktivním motivem, záliba v romantické, bizarní motivaci (která u Čapka Choda často ovlivnila i volbu a střídání různých sociálních prostředí), sklon k figurkaření a nenáročným zábavnostem se ukázaly málo nosné pro téma mravního přerodu. (Tyto rysy, jimiž se Čapek Chod dvacátých let často vrací ke svým žánrovým počátkům, se projeví i v některých dalších jeho poválečných pracích, jako jsou například *Čtyři odvážné povídky*, 1926, *Větrník*, 1923, próza, v níž se Čapek Chod pokusil o rozbití objektivní románové formy.)

Adekvátnější tomuto tématu se ukázala metoda psychologického realismu, který byl soustředěn k vnitřnímu vývoji postavy, už před válkou však prokázal více citlivosti pro sociální povahu těch sil, které formují i deformují lidský život, a proto i více sociální kritičnosti, jež tu měla především formu obžaloby měšťácké morálky a měšťáckého životního stylu. To se týká jak A. M. Tilschové a Boženy Benešové, dvou nejvýraznějších epiků české měšťanské společnosti, tak Ivana Olbrachta a Marie Majerové, autorů už před válkou socialisticky orientovaných i angažovaných.

Svět „starých rodin“, psychologie boháčů unavených životem, s deformovanými lidskými vztahy i morálkou, s neschopností skutečné lidské aktivity, zůstává ústředním tématem povídek ANNY MARIE TILSCHOVÉ — *Hříšnice a jiná próza* (1918), *Město* (1919), *Hoře z lásky* (1921), *Černá dáma a tři povídky* (1924). Manželství bez lásky, rozbité rodiny, city zrazované i cynicky zneužité, vztahy pokřivené až do zrůdnosti, kontrast společenského pozlátka a vnitřní prázdnoty, marné a zmařené životy — to jsou základní situace, do nichž se Tilschové soustřeďuje kritický obraz měšťanské vrstvy a celé epochy poznamenané jejím životním stylem, jejími mravními kritérii, jejím pojetím hodnot. Zároveň však svědčí tyto povídky o rozšiřování autorčina zorného úhlu, o rostoucím zájmu o širší sociální problematiku; poprvé tu těží své psychologické studie — většinou žen a jejich tragických osudů — také ze světa chudiny (*Lojzka*). Problematika ženského osudu, plnost životů uzavřených v bludném kruhu touhy a zklamání, sobecké lásky a zrady, je společným tématem také čtyř válečných povídek MARIE MAJEROVÉ *Mučenky* (1921). Válka tu tvoří pouhé pozadí, z něhož vychází podnět dokonávající a odhalující latentní životní krizi hrdinek. V soustředění k prohloubené psychologické kresbě a k vnitřnímu dramatu postav navazuje tu Majerová na své předchozí povídkové knížky *Plané milování* a *Deery země*.



Také povídková tvorba BOŽENY BENEŠOVÉ (*Tiché dívky*, 1922; *Oblouzení*, 1923, společně se souborem *Není člověku dovoleno*, 1931, jako *Rouhači a oblouzení*, 1933) setrvává v dosavadním tematickém okruhu. Je to atmosféra maloměsta, svět sevřený konvencemi a předsudky, svět životního mechanismu vyúsťujícího v citovou chudobu a duchovní nevolnictví. Nejkrutěji doléhá na mladé lidi, na jejich životní opravdovost a nepřizpůsobivost a mravní čistotu: jsou nejčastěji obětí, ale zároveň i soudcem svého prostředí, proti němuž se bouří a které demaskují tragikou svého osudu (*Nesplacený dluh*, *Není člověku dovoleno*). Tímto pojetím konfliktu jedince a společnosti a zároveň i odklonem od analytické popisnosti k sugestivní dramatické zkratce byla Benešová už od prvních povídek blízká básnické generaci z počátku století; s ní sdílí i pesimistické vidění výslednice tohoto konfliktu jako tragické osamocení a nesdělitelnost individua.

Po zkušenostech války vyústil tento konflikt individua a společnosti u Benešové v kritiku individualismu a ve zpodobení zápasu o jeho překonání. V románu *Člověk* (1919–1920) volí Benešová za nositele tohoto zápasu typ intelektuála — umělce, který je po tragických životních zkušenostech cílevědomě a bezohledně soustředěn ke své tvorbě — k tvorbě umělecké i k tvorbě vlastního života, vlastního šťastného milostného osudu; nakonec však obětuje všechno, i život, pro záchranu dlouho nenáviděného dítěte jiného otce. Dramatický děj vnitřního mravního přerodu není tu osnován jen na protikladu individuálního sobectví a nadosobní oběti; je v něm obsažena i polemika s oním pojetím tvůrčího činu, jak je vypracovala předchozí epocha individualismu, s kultem umění jako nejvyšší, nedotknutelné hodnoty: proti ní je tu postaven prostý čin účinné lidské lásky, akt záchranu obyčejného lidského života, který je tím nově zhodnocován. Nejen volba ústředního hrdiny-umělce, ale i základní pojetí konfliktu a jeho řešení spojuje román Benešové s *Podivným přátelstvím herce Jesenia* (1919) IVANA OLBRACHTA. I tu vyúsťuje vývoj hrdiny v jeho začlenění do širších, nadsobních souvislostí a ve vědomí odpovědnosti za osud nejen svůj: u Olbrachta jde o osud národa, na jehož formování se hrdina aktivně podílí jako účastník odboje. Rámec monografického románu — se silně romantickými prvky — je tu rozšiřován záběry z pražského divadelního života i širším obrazem české společnosti před válkou a během ní. V Olbrachtově románu — třeba jen v náznaku a schematicky — je poprvé obsažen prvek nového řešení „mravní krize“ individualistického životního postoje, totiž pozitivní sociální aktivita hrdiny; rozvinutí tohoto prvku však bude v dalším vývoji znamenat i rozklad psychologického románu — jako vývojového románu jednotlivce — novými prvky románu společenského.

Problém individualismu, specifikovaný na oblast umělecké tvorby a spojený s hledáním jejího lidského smyslu a s požadavkem společenské odpovědnosti umělce, zpodobuje Olbracht konfrontací dvojího vyhraněného typu umělce a zároveň i dvojí strany umělecké tvorby i dvojího pólu lidství vůbec: typu vitálního a pudového na jedné a intelektuálního a kultivovaného na druhé straně. První z nich představuje kult života, druhý kult ducha a vědomé tvorby; oba teprve v jednotě a rovnováze znamenají plnost umění i života. První z těchto typů, umělce v podstatě instinktivního, anarchistické dítě přírody, hluboce nedůvěřující nejen estetství, ale „teoriím“ vůbec, člověka vášnivě milujícího život a zároveň rozkolísaného a tragicky oslabovaného nedůvěrou ve své schopnosti i citovou osamělostí ve chvílích krize, zobrazila A. M. TILSCHOVÁ v románu *Vykoupení* (1923). Uvedla jím k nám jako jedna z prvních žánr životopisné prózy; předlohou k románu jí byl — i když ne vnějšími životopisnými fakty — umělecký typ a tragický životní osud malíře impresionisty Antonína Slavička. Etické poslání, které vřazuje román Tilschové do skupiny děl negujících individualistický životní postoj, je obsaženo v základním dějovém plánu: umělcova žena, nejbližší bytost, které individualistická pýcha bránila v porozumění a pomoci a která se tak přes svou lásku podílela na umělcově tragédii, nalézá posléze cestu k mravnímu vykoupení v bolesti, pokoře a chápavé a všeodpuštějící lásce.

Ústřední postavou však mívá autorka jinam: vytvořila v ní svůj první silný a životný typ plebejce a bytostného nonkonformisty, jehož životní a tvůrčí opravdovost vede k trvalému konfliktu se společenskými a uměleckými konvencemi a který i po oficiálním uznání zůstává „rebelem proti uhlazené společnosti“. Tento nový typ Tilschová programově dotváří v hlavní postavě svého dalšího románu *Dědicové* (1924), v němž se opět



vrací do prostředí „starých rodin“. Vzpouira je tentokrát vedena přímo zevnitř měšťanské společnosti a přerůstá z živelného odporu k planému životu a nemorálním vztahům v uvědomělý rozchod hrdiny s bohatou rodinou i s celou společenskou vrstvou, z níž vyšel. Myšlenkově i situačně tu autorka navazuje na závěr románu Synové (1918): týž hospodářský i lidský rozklad přední pražské rodiny, z níž jediný syn pod vlivem těžkých zkušeností vojáka poznává celou bídu sobectví a marnosti života, kterým žije jeho třída. Ale zatímco první hrdina (Karel z románů Stará rodina a Synové) se vymyká svému prostředí právě jen tímto poznáním a nemá dost síly je uplatnit ve vlastním životě, druhý překonává osudné dědictví slabosti a osamělosti: silný milostný vztah a nalezená radost z práce mu umožňují navázat nové sociální kontakty a proměňují také jeho vztah ke světu. Román se odehrává na pozadí sociálně a politicky rozjitřené atmosféry poválečné, jež se promítá i do ideového vyhocení konfliktu, jen epizodicky však zasahuje do vlastního děje, který zůstává soustředěn k vnitřnímu přerodu hrdiny. Úsilí o vytvoření kladného typu a o nalezení pozitivního východiska vede tu — jako ostatně i u jiných děl tohoto okruhu — k převaze výchovného, mravně nabádatvého momentu.

Jako vývojový román jednotlivce je koncipován i příběh citové a myšlenkové výchovy ženy, která se vymkla své rodině a své třídě, *Nejkrásnější svět* (1923) MARIE MAJEROVÉ. Na této osnově buduje autorka první poválečný sociální román socialisticky orientovaný. Od obrazu předválečného venkovského světa, z něhož hrdinka vyšla, přechází k zachycení válečného života a bouřlivého politického procesu po válce, vrcholícího událostmi kolem prosince 1920. Široká sociální kresba, kterou Majerová dotváří tradiční románový typ, tu netvoří jen pozadí hrdinčina osudu, ale její osobní společenskou zkušenost, která ji formuje a z jejího příběhu činí typický dobový osud. Majerová tu spojuje tradici venkovského románu, kterou prohlubuje větší kritičností i přesností sociální analýzy, s linií psychologické ženské prózy, kterou sama spoluvytvářela a kterou v jistém smyslu uzavírá vytvořením nového typu hrdinky, dorůstající přes dychtivou pudovou touhu po citové svobodě a plném smyslovém vyžití ke společenskému poznání a k bytostnému splynutí s novým společenstvím.

Nejkrásnější svět Marie Majerové naznačil nejen možnosti, ale také meze monografického psychologického románu při jeho snaze o spojení vnitřní psychologické kresby s širší kresbou sociální, která u většiny autorů tohoto zaměření začíná převažovat. V souvislosti se snahou vyrovnat se s tématy převratných společenských procesů a událostí, jako byla válka a poválečný sociální zápas, opouštějí tuto autoři formu monografického románu, nebo ji modifikují a korigují novými postupy. Zejména od poloviny dvacátých let se objevuje řada rozsáhlých, často několikadílných románových prací, zaměřených převážně k obrazu války, jak ji prožívali čeští lidé doma i na frontě, i k postižení sociálních, psychických a morálních proměn v životě národa na prahu nové historické epochy. Individuální osud je tu překrýván osudem sociálního nebo národního společenství, psychologický ponor ustupuje snaze o rekonstrukci objektivního dějinného pohybu, monografická osnova je vystřídána řadou paralelních dějových pásem, která většinou směřují k zachycení co největší sociální rozlohy. V této souvislosti aktualizuje sociální próza formu románové kroniky bez ústředního hrdiny, typickou pro starší tradici venkovské realistické prózy, naplňuje ji však novým obsahem. V obraze bouřlivých společenských procesů se dostává ke slovu — vedle tradiční sociálně kritické analýzy měšťanské třídy — společenské a světonázorové formování proletariátu; autoři často pracují se skutečnými událostmi a historickými fakty, spojující fabulaci s dokumentárními a reportážními prvky, bez záměrů psychologizujících a individualizujících, ovšem často i bez hlubšího pohledu syntetizujícího.

Válečná trilogie BOŽENY BENEŠOVÉ — *Úder* (1926), *Podzemní plameny* (1929), *Tragická duha* (1933) — vychází ještě z „etiké“ vlny válečné a poválečné psychologické prózy. Základní dějovou osnovou je i tu charakteristický příběh mravního vývoje ženy, která se v kritických chvílích národního života a za tragických životních okolností protrpí a probouje k novým vztahům a k nové morálce a stává se spoluvůrcem národního osudu. Hlavní hrdinka trilogie je z rodu oněch postav Benešové, které za vzpouiru proti svému prostředí platí krvavou daň; její vlastní matka, „měšťačka zabeďněná do pedsudků své třídy“, z hrůzy před



„mezalianci“ udá dceřina milého-proletáře a stane se příčinou jeho smrti. Z tragického otřesu, který do hloubi rozvrátí hrdinčin život, se rozvíjí její vnitřní drama: rozchod s matkou a s jejím světem a zapojení do ilegální práce jsou zprvu spíše gestem zoufalství a negace, postupně však se mění ve vědomou, pozitivní společenskou aktivitu, přetvářející i svého nositele. Benešová se tu — podobně jako Majerová ve vztahu hrdinky k revolučnímu dělnickému hnutí — pokusila individuálním osudem typizovat jistou stránku společenského vývoje, totiž mravní přerod národa v předvečer jeho osvobození. Podkladem ústředního příběhu byla skutečná událost, k níž došlo na počátku války v Přerově. Kolem tohoto příběhu rozvinula autorka v souhlasu se základním záměrem široký obraz válečného života v zázemí, proces třídění duchů, k němuž pod vlivem války, umírání, perzekuce, bídy jedněch a obohacování druhých, a pod vlivem probuzení národních nadějí docházelo v nejrůznějších vrstvách, od dělnictva po šlechtu. Jádrem tu zůstává opět svět maloměsta, který nese — jako v celé tvorbě Boženy Benešové — všechny znaky starého světa, z něhož se však v skrytém, pozvolném a těžkém procesu začíná rodit nový národní kolektiv. Zpodobení mravního přerodu jako základního předpokladu přestavby národní společnosti je vyvrcholením možností, kam až mohl v zachycení sociálního pohybu dospět tento typ společenského románu.

Obraz válečného zázemí a údělu českého člověka uprostřed světové katastrofy podala také A. M. TIL-SCHOVÁ v rozsáhlém sociálním románu *Haldy* (1927). Ideovou koncepcí, syžetem a uměleckou realizací se v něm však nejvíce vzdálila nejen etizujícímu proudu válečného a poválečného psychologického románu, ale i dosavadní linii vlastní tvorby, soustředěné k analýze rozkladu měšťanstva. Poprvé tu pronikla do prostředí proletariátu, do sociálně, politicky i národnostně zjištěné atmosféry Ostravska. V širokém, mnohaproudém obraze, sledujícím současně několik dějových pásem a střídajícím v proměnlivém sledu postavy i scenerie, zachytila elementární sociální pohyb, v němž se z bídy, útlaku a perzekuce rodí živelná vzpoura a socialistické vědomí dělnictva. V celé galerii postav, mezi nimiž žádná není protagonistou — od generálního ředitele Vítkovických železáren po bláznivého žebráka —, vyniká zejména kresba různých typů dělníků a žen z lidu reálností pohledu bez sentimentality a idealizace a konkrétností individuálního odstínění. Různé individuální osudy a příběhy se slévají v obraz živelného davového hnutí, v němž je těžiště i umělecké novum románu. Podrobné studium a znalost sociálního prostředí, lokalit, historických faktů, pracovních podmínek v dolech i v hutích, způsobu života i mluvy, charakterizované křížením několika jazykových oblastí — to vše dodává této válečné kronice Ostravska autentičnost dokumentu, jehož otřesnost znásobuje ještě přízračná malířská vidina kraje, postupně devastovaného dravou průmyslovou expanzí, a drasticky vyhocená kresba sociálních protikladů.

Do dvacátých let přesahuje i tvorba dalších autorů, kteří vyšli ze sociálního kriticismu realistické a naturalistické školy devadesátých let a jejichž těžiště je většinou v tvorbě předválečné; zůstává však na okraji vývojového proudu, nejčastěji v podobě běžného čtenářského „románu ze společnosti“, značně schematizovaného a jen látkově aktualizovaného. Tak v rozsáhlé produkci F. X. SVOBODY převažuje lehký konverzační román a nenáročná povídka nad ojedinělými pokusy o společenskou analýzu (čtyřdílný román *Skok do tmy*, 1929); nově publikované práce nerozšiřují ani předválečný profil KARLA LEGERA (1859–1934) ad. Na svou válečnou maloměstskou kroniku Příval (1917) navazuje KAREL ELGART SOKOL dalšími díly rozsáhlého románového cyklu (*Zlaté rouno*; *Černý a bílý*, 1925; *Sahara*, 1929; *Tři studně*, nedokonč.). Zatímco v prvních dvou dílech vychází z autentického vzpomínkového materiálu a z tradice mrštíkovské školy (v *Zlatém rounu* vytvořil obdobu Mrštíkových studentských románů), pokusil se v následujících knihách zachytit soudobý poválečný život (zejména revoluci, kterou přes svůj sociální kriticismus odmítá) pomocí prostředků dobového románu hromadného, ale také pomocí čtenářsky atraktivních prostředků dobrodružné a utopické prózy.

Vrcholná díla představitelů naturalistické školy, vznikající za války a těsně po ní, otvírají novou vlnu naturalismu a dokumentárního realismu, na niž se podílejí hlavně autoři mladší generace, v této době vesměs teprve debutující. Jední většinou ve stopách Čapka Choda analyzují patologické jevy válečné



i poválečné společnosti, aniž přitom překračují meze jeho myšlenkového i uměleckého východiska; druzí navazují na starší tradici vesnické realistické prózy, spojující nejčastěji regionálně zabarvený dokumentarismus s naturalistickými prvky. Pro většinu z nich je příznačná mnohost a kvapnost produkce, z níž jen některá díla přerostla rámcem průměrné konvenční četby, i když autorům nechybí vpravděšská zběhlost i znalost zvoleného prostředí.

Na dílo Čapka Choda bezprostředně navazují práce EMILA VACHKA (1889–1964), čerpající rovněž z bohaté zkušenosti novinářské a soustředěné obdobně k příběhům ztroskotaných existencí a rozkladného vlivu prostředí na lidskou osobnost. Z řady jeho povídkových sbírek (*Dech smrti*, 1920; *Vražda manželstvím a jiné motivy*, 1922; *Manželství s mrtvým a jiná próza*, 1924 aj.) a románů (*Sup*, 1920; *Cestou do nebe*, 1921; *Kovadlina*, 1923 ad.) vyvolal pozornost zejména román z prostředí žižkovského podsvětí *Bidýlko* (1927, zdramatizován 1928 jako *Lišák Stavinoha*). Dokumentárnost a drsnost naturalistického záznamu charakterizuje i některé z prvních próz JANA VÁCLAVA ROSŮLKA (1894–1958), vycházejících z autorových zážitků na frontě i z válečného rozvratu v zázemí. Bezprostřednost prožitku a naléhavost sociálního protestu, jež v dalších jeho knížkách zatlačila chvatnost improvizace a řemeslná povrchnost, vyznačuje zejména Rosůlkův válečný román *Černožlutý munraj* (1925), zachycující obraz italské fronty a válečného života na Brněnsku. Ze života poválečné měšťanské Prahy těží své naturalistické „studie mravů“ (*Vinohradští*, 1919; *Chlapík*, 1923 ad.), nevyhýbající se drastičnosti a bulvárnímu stylu, MIROSLAV BEDŘICH BÖHNEL (1886–1962). Znalost studentského prostředí i pedagogický zájem jsou inspiračním zdrojem jeho románů ze světa dospívající mládeže, soustředěných na erotické krize puberty a konflikty se školským prostředím (*Nemravní*, 1920; *Rašení*, 1927 ad.). Naproti tomu VOJTĚCH MIXA (1887–1953) opouští erotické náměty svých prvních knížek (*Medvědi a tanečnice*, 1920) ve prospěch aktuálních problémů sociálních a politických, k nimž přistupuje se znalostmi střizlivého ekonomického odborníka a zároveň s ojedinělým zaujetím epika novodobé buržoazie, zcela vzdáleného zjištěnému sociálnímu citění doby. V románu *Vyšinutí* (1923) zobrazil Mixa na příběhu venkovského továrníka sociální zápas roku 1920 jako střetnutí morální odpovědnosti k životnímu dílu a nadosobnímu poslání s bezduchým mechanismem davového hnutí.

Z autorů, kteří aktualizují tradice realistické vesnické prózy, vytvořil nejzávažnější dílo VOJTĚCH MARTÍNEK (1887–1960) ve své ostravské trilogii *Černá země* (*Jakub Oberva*, 1926, *Plameny*, 1929, *Země duní*, 1931). Martínek, který vyšel od regionálního studia slezského kulturního života a historie, dospívá v polovině dvacátých let od povídkových prací (*Než se kořeny uchytí*, 1923) k rozsáhlým skladbám, v nichž zachytil historický vývoj podbeskydského kraje. Trilogie *Černá země* zachycuje dvacetiletí od konce století do konce první světové války, období bouřlivého průmyslového rozvoje spojeného s ústupem zemědělství, s rozkladem selských tradic i s germanizací, ale také s růstem moderního průmyslového proletariátu. Střetnutí patriarchálního selství s novými vývojovými tendencemi tu Martínek zpodobuje zprvu tradiční formou rodové kroniky, jež postupně přerůstá v obraz sociálního zápasu na Ostravsku před válkou a během ní. Dokumentární realismus Martínkův buduje na materiálu autorova historického a sociologického studia a na jeho důvěrné znalosti regionálního svérázu, včetně specifiky jazykové (použití nářečí v dialogích). V Martínkově trilogii se spojuje novodobý sociální román s venkovskou prózou staršího typu, jejíž tradice v polovině dvacátých let znovu ožívá a zasahuje i některé představitele poválečné generace.

Na dílo Vojtěcha Martínka navazuje z nejmladší generace A. C. NOR (1903–1986) svými prvními prózami ze života soudobé slezské vesnice, s kresbou výrazných selských typů a tradičních konfliktů (*Bürkental*, 1925, *Rozvrat rodiny Kýrů*, 1926, *Rajmund Chalupník*, 1927). Obohacení žánru, z něhož látkově i tvarově vyrůstá a jehož dobovou podobu dovršuje, představuje povídková knížka JAROSLAVA KRATOCHVÍLA (1885–1945) *Vesnice* (1924, psána v l. 1912–1913). Kratochvílovu opožděnou prvotinu charakterizuje silné sociální citění, odhalující dehumanizační vliv „světa sobecky oplocených chalup“, dramatičnost pojetí a schopnost v kompozičně sevřené zkratce, vymykající se z rámce dokumentarismu, synteticky postihnout determinující řád svébytného vesnického prostředí i jedinečnost lidských osudů.



Ve stopách tradiční vesnické prózy se rozvíjí jedna linie prozaické tvorby JANA VRBY (1889–1961), blízká dílu Baarovu jak regionálním zájmem, tak obdivem k neporušenému rustikálnímu životu. V románových kronikách nesourodé faktury podává Vrba obraz předválečné chodské vesnice (trilogie *Dolina*, 1917, *Boží mlýny*, 1919, *Martin Šanda*, 1919, kronika pytláckého rodu *Nejsilnější vášeň*, 1927, ad.) i její dávnější minulosti (třísazkové *Chodské rebelie*, 1923–1926); jinde konfrontuje morální sílu tradice s poválečným mravním úpadkem (*Beranuc dvůr*, 1924). Výraznější vypravěčské partie jeho románů i barvitě — někdy s naturalistickou drsností — zachycené scény i charaktery jsou často zastíňovány kronikářskou popisností a lidovýchovným zřetelem. Vlastní talent Vrbův, spojující odborné znalosti s básnickou invencí, se však uplatnil v druhé oblasti jeho tvorby, v četných lyricko-epických obrázcích z přírody, jejichž hrdiny jsou bytosti zvířecího i rostlinného světa (*Knihy z přírody*, 1920, *Bažantnice a jiné obrázky z přírody*, 1922, *Dražinovská hora*, 1923, *Vysoký snůh*, 1924, *Chromá liška a jiné příběhy*, 1925, ad.). Z této oblasti vytěžil autor i několik originálních antropomorfizujících románů o životě stromů (*Borovice*, 1925, *Mniška*, 1929).

## PRÓZA POD VLIVEM PUBLICISTIKY A OKRAJOVÝCH ŽÁNŘŮ

Vnášení dokumentárních a reportážních prvků do fabulace souvisí mezi jiným též s poválečným rozvojem novinářství. Se vznikem samostatného státu a s rozvinutím politického a kulturního života stoupá úloha žurnalistiky jako spoluorganizátora veřejného dění. Spolupráce mnoha předních spisovatelů s novinami, zejména s levicovým a demokratickým tiskem, je jedním z projevů společenské aktivizace a demokratizace kultury, výrazem živé účasti literatury na veřejném životě i její orientace na široké vrstvy. Spoluúčast tvůrčích umělců vede k zvýšení slovesné úrovně žurnalistiky, k rozvoji různých novinářských forem (vedle fejetonu je to sloupek, reportáž, soudnička) i k jejich prolínání s uměleckou prózou. Nejsilněji zasahuje žurnalistika do vývoje poválečné prózy prostřednictvím fejetonistiky a reportáže. Spolupůsobí například při uplatnění takových prozaických útvarů jako fejetonní román, který vznikl víceméně volným epickým spojením jednotlivých novinářských čísel, ať už byla původně koncipována jako souvislý fejetonový seriál, nebo dodatečně adaptována tematickým skloubením. Vznikají i další prozaická díla, která ve větší či menší míře užívají žurnalistických forem a postupů, zejména reportáže a dokumentu, ale také politické úvahy, polemiky či pamfletu. Tak se objevuje — vedle polodokumentárních románových kronik i drobných próz, těžších z autentických válečných zážitků autorů — časový politický román (často klíčový) s bezprostřední funkcí agitační, nebo adresná politická satira, ať už povídková nebo románová.

Rozvoj žurnalistických forem a jejich pronikání do umělecké prózy svědčí o rostoucím zájmu literatury na bezprostředním kontaktu s aktuální každodenní realitou a s co nejširší čtenářskou obcí. Je ovšem jen součástí širšího procesu, v němž jsou do umělecké literatury vtahovány další, okrajové nebo mimoumělecké oblasti a v němž jsou postupně stírány hranice mezi nimi. K těmto okrajovým žánrům patří zejména široká oblast „lidového čtení“, od sentimentální kalendářové povídky až po detektivku a moderní dobrodružný román, zejména s utopickou nebo fantastickou tematikou. K nejběžnějším typům, jimiž oblast „lidového čtení“ bezprostředně souvisí s oblastí žurnalistiky, patří například humoreska, zejména ve své konvenční žurnalistické podobě. Typickým rysem poválečného vývoje prózy je adaptace různých těchto okrajových či pokleslých forem až po formy mimoliterární, včetně ústního vyprávění a vůbec mluveného projevu. S touto tendencí souvisí i výrazný obrat k hovorovému jazyku i směřování k autentickému zachycení mluveného projevu, zejména lidového.

Publicistická próza převažuje ve dvacátých letech (v souvislosti s politickou, veřejnou a redaktorskou činností spisovatelů) zejména u autorů generace z přelomu století a o něco mladší generace Čapkovské, seskupených jednak kolem levicového, ponejvíce komunistického tisku, jednak kolem Lidových novin. Ke genera-



ci přelomu století patří několik výrazných postav spisovatelů — novinářů, kteří už před válkou psali pro socialistický a anarchistický tisk (I. Olbracht, St. K. Neumann, M. Majerová, J. Mahen, R. Těsnohlídek, J. Hašek) a z nichž někteří se těsně před válkou sešli v brněnských Lidových novinách (Neumann, Mahen, Těsnohlídek). Tito autoři pracují s těmi formami novinářské prózy, které si většinou vytvořili už před válkou: je to fejeton, spojující přírodní lyrický motiv se sociální nebo filozofickou úvahou (Neumann, Mahen) nebo vybudovaný na prvcích reportáže či sociální črty, zpravidla politicky vyhocený a často satiricky pointovaný (Olbracht, Hašek), z něhož už před válkou vyrostla povídková politická a sociální satira nebo humoreska.

Klasickým příkladem prvního typu byly předválečné fejetony STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA, otiskované těsně před válkou v Lidových novinách, ale teprve po válce vybrané do dvou svazků nazvaných *S městem za zády* (2 sv., 1922–1923). Jsou příznačné osobitým spojením společenské úvahy a lyrismu, syceného přímým kontaktem oproštěných smyslů s předmětným světem; vyjadřují bezprostředně autorův životní postoj, jenž byl namnoze krédem celé generace, hledající v přírodě harmonii a řád a utvrzující se tu zároveň ve své touze po svobodě a životní plnosti a ve svém společenském nonkonformismu. Převážně přírodní impresie a sociálně politické úvahy charakterizují i Neumannovy knihy válečných vzpomínek (publikovaných dříve časopisecky v Červnu, Kmenu a Rudém právu) *Elbasan* (1922), *Válčení civilistovo* (1925) a *Bragođa* (1928). Neumann zůstává i ve vojenském munduru programovým „civilistou“, který v nových životních podmínkách a za nové historické situace domýšlí nejen svůj starý antimilitarismus, ale i své předválečné sociální a politické koncepce. Jeho válečné paměti netěží většinou z bezprostředních bojových zážitků na frontě (byl sanitním vojákem v týlu), ale spíše z nových lidských setkání a kontaktů, které navázal na své první cestě za hranice „širší vlasti“, a především z krajinných dojmů; zejména vzpomínky na nedobrovolný válečný pobyt v Albánii (v první a třetí knížce) jsou spíše cestopisnými fejetony, inspirovanými přírodní a etnickou exotikou Balkánu.

Tematicky i laděním má k Neumannově přírodní fejetonistice nejbližší jeho předválečný druh z anarchistického hnutí i z Lidových novin JIŘÍ MAHEN, zejména ve sbírce „vzpomínek, poznámek, nápadů a povídek“, nazvané *Rybářská knížka* (1921) a naplněné poezií světa řek a tůní, dobrodružstvím toulek a lovu, příběhy o rybách i o lidech kolem nich. S Neumannem pojí Mahena zejména „mužný poměr k přírodě“, slučující v jedno rozvinutý poetický smysl, vzdálený naivní antropomorfizaci i dekorativnímu estetství, s intimní věcnou, a přímo odbornou znalostí. Také Mahen navštívil Balkán, už poválečný, ale rovněž neturistický, a své zážitky a postřehy vylíčil v knize cestopisných fejetonů *Hercegovina* (1924). Jeho putování Hercegovinou nese pečeť tuláctví předválečné bohémské a světoběžnické generace, stejně jako jeho vztah k nenarušené jižní přírodě, k prostým lidem i k hrdinské tradici jejich mnohaletého boje za svobodu.

Z přírodní inspirace — o to silnější, že se zrodila z prvního důvěrnějšího kontaktu s českou přírodou, zejména s Pošumavím a s Chodskem — vycházejí i lyrické črty MARIE MAJEROVÉ *Z luhů a hor* (1919), vznikající a časopisecky publikované většinou už za války. (Později byly v přepracované podobě zařazeny do knihy *Má vlast*, 1933, a konečně do souboru *Hledání domova*, 1946.) Válečné ovzduší se do nich promítá nejen v časových narážkách a motivech, vyznívajících společenským protestem i novou sociální nadějí, ale zejména v mocně probuzené lásce k domovu a v aktualizaci národní tradice, v poetickém objevování české krajiny a venkovského člověka. Vedle lyrických básní v próze objevují se tu i drobné obrázky, většinou sociálně laděné, a jen ojediněle náběh k epice. Zřetelněji se tendence k epické objektivaci projevuje v dalším svazku črt *Ze Slovenska* (1920), v nichž nad přírodními motivy převažuje zájem jednak psychologický, jednak sociologický, a dokonce i národopisný. Mezi obrázky z cest, zachycujícími svérázné tradiční rysy životního stylu slovenského venkova, je i několik epických příběhů, většinou s válečnými náměty, zaměřených však především k psychologické kresbě, podobně jako těsně následující Mučenky, s nimiž tyto prózy spojuje i stylová blízkost k dobové „ženské“ próze (autorka je později zařadila do povídkové sbírky *Královna krásy*, 1939).



Přírodní inspirací a přítomností lyrické vrstvy se k tomuto okruhu novinářských próz řadí i nejpobudnější próza RUDOLFA TĚSNOHLÍDKA (1882–1928) *Liška Bystrouška* (1920), psaná původně jako doprovod k seriálu Lolkových kreseb pro Lidové noviny. Typické křížení dvojí roviny — lyrismu a životní banality — příznačné pro předválečnou šrámkovskou generaci, projevuje se i v Lišce Bystroušce; jednak v kompoziční výstavbě (včlenění přírodně lyrických partií do osnovy vcelku konvenční „myslivočké“ humoresky), jednak v jazykovém stylu, zejména v charakteristickém využití nářečí, jež směřuje současně k lyrickému i humoristickému účinku. Z osobní účasti Těsnohlídkovy při objevování Demänovských jeskyň i z romantického tíhnutí k přírodě dosud nedotčené člověkem vznikla próza *Demänová* (1926).

Převážně z okruhu „životní banality“, z všední životní reality drobného člověka, bezprostředně vyzorované a zaznamenané, těží Těsnohlídkovy brněnské románové kroniky, které vyšly vesměs nejdřív časopisecky v Lidových novinách a jež tvoří protipól jeho lyrice i básnickým prózám (*Paví oko*, 1922), spjatým s poetikou předválečné a symbolistické generace. Materiál k brněnským románům čerpal Těsnohlídek ze své bohaté novinářské praxe fejetonisty a referenta ze soudní síně; odtud především si přinesl zevrubnou znalost jak lokalit, zejména brněnského předměstí a okolí, tak celé galerie postav a figurek z periferie města i z okraje společnosti; zde se vyhranil jeho psychologický zájem o svět drobných lidí, citlivé i soucitné porozumění pro jejich osudy, ale současně i směřování — dané charakterem tohoto novinového žánru — k přímému, nestylizovanému záznamu všední reality, včetně autentického záznamu mluveného projevu, od nářečí až po hantýrku podsvětí. Těsnohlídek patřil podle svědectví spolupracovníků k nejlepším znalcům krajových dialektů; důslednou reprodukci mluveného projevu, již užívá v soudničkách, přenáší i do svých románů, umocňuje tak dojem autenticity i základní humorné ladění; se stejným záměrem — totiž k zesílení grotesknosti — ale s menším úspěchem (zejména pro nesrozumitelnost) se pokusil využít zlodějské hantýrky ve Vrbě zelené. Po velkém čtenářském ohlasu svého prvního románu z Brněnska *Poseidón* (1916), jenž byl vlastně sérií fejetonů volně dějově spojených, vytvořil Těsnohlídek na tomtéž základě prózu *Kolonia Kutejsk* (1922); i tady rozvinul kolem osudu ústřední postavy, prohnatého „podnikatele“ vilové kolonie, pásmo portrétů a příběhů celé řady předměstských figurek. Ve fantastickém románu o Brnu v roce 2924 *Vrba zelená* (1925) se Těsnohlídek pokusil o společenskou satiru, těžící z groteskních konfrontací lidí současnosti (čtyř hrdinů, kteří se probudí z hypnotického spánku po tisíci letech) s „novými“ sociálními poměry, jež však představují návrat k primitivnímu, pudovému životu. — Těsnohlídek také první literárně zpracoval vzpomínky českého polárníka Jana Welzla (*Eskymo Welzl*, 1928); další vydání těchto originálních pamětí zpracovali Těsnohlídkovi brněnští kolegové z redakce Lidových novin Bedřich Golombek a Edvard Valenta.

Nejbližší k reportážnímu stylu měla už před válkou fejetonistika IVANA OLBRACHTA, otiskovaná převážně ve vídeňských Dělnických listech; pro dělnický tisk, časopisy i kalendáře byla určena i většina jeho tehdejší povídkové prózy psané vesměs na aktuální politická a sociální témata a charakteristické socialistickou tendencí a satirickým zaměřením. Především na tuto politicko-agitační vrstvu své tvorby navazuje Olbracht po válce; tuto souvislost naznačil sám vydáním výboru ze svých předválečných i poválečných humoristických a satirických novinářských próz *Devět veselých povídek z Rakouska i republiky* (1927, ve změněné podobě jako *Bejvávalo*, 1948). V Olbrachtově poválečné publicistice mají významné místo *Obrazy ze soudobého Ruska* (3 sv., 1920–1921, 1952 přepracované jako *Cesta za poznáním*), v nichž shrnul své zážitky z cesty do Sovětského svazu na druhý sjezd Kominterny. Olbrachtova reportáž byla spolu s knížkou Šmeralovou (Pravda o sovětovém Rusku) a s časopiseckým seriálem Zápotockého prvním autentickým svědectvím o sovětské skutečnosti, a ovlivnila proto — právě jako svědectví umělcovo — růst sympatií k ruské revoluci zejména u české inteligence. V tomto smyslu působila zejména její poslední část, psaná formou otevřeného dopisu Jaroslavu Kvapilovi (tehdy pracovníku ministerstva osvěty) a přinášející množství aktuálních informací o kultuře a osvětové práci v sovětské zemi.



Olbrachtova „cesta za poznáním“ znamenala navázání bezprostředního kontaktu představitelů české literatury s ruskou revolucí a zahájila sérii výprav, jichž se v průběhu dvacetileté existence první republiky zúčastnila řada spisovatelů (Majerová, Weil, Vančura, Nejedlý, Hora, Teige, Honzl, Mathesius, Tille, Kopta, Pujmanová, Fučík atd.). Mezi prvními navštívila Sovětský svaz (roku 1924, rovněž jako delegátka Kominterny) také MARIE MAJEROVÁ, která ze své cesty vytěžila reportážní knížku *Den po revoluci* (1925; v nové redakci byla zařazena do souboru *Vítězný pochod*, 1953, shrnujícího autorčiny sovětské reportáže z let 1924–1952). V souvislosti se svou vlastní politickou prací věnovala Majerová hlavní pozornost postavení sovětské ženy a péči o dítě. Podobně jako u Olbrachta převládá tu zřetel k věcné informaci jako hlavnímu nástroji politické agitace. (S politickou činností Marie Majerové souvisí i její první reportážní kniha, *Dojmy z Ameriky*, 1920, v níž zaznamenala své zážitky z účasti na mezinárodním odborářském sjezdu.) Mnozí spisovatelé jsou na svých výpravách vedeni hlavně zájmem o sovětskou kulturu, především o literaturu a divadlo, a zprostředkují českému čtenáři poznání této oblasti (Weil, Kubka, Teige, Honzl). Zajímavé bylo z tohoto hlediska literární svědectví dvou autorů, kteří se sice neztotožňovali s revolucí, ale snažili se objektivně zachytit sovětskou skutečnost a porozumět jí. Byly to reportážní knihy JOSEFA KOPTY *Cesta do Moskvy* (1928) a VÁCLAVA TILLEHO *Moskva v listopadu* (1928), v nichž oba autoři zachytili své dojmy ze spisovatelského zájezdu do SSSR u příležitosti 10. výročí Říjnové revoluce. Zvláště Koptova výpověď o zemi, v níž osobně prožil revoluci i léta občanské války v řadách československých legií, charakterizovala nejen jeho vlastní názorový vývoj, ale i širší myšlenkový proces mezi spisovateli-legionáři.

Z oblasti reportáže a agitačně zaměřené politické publicistiky se zrodil typ politického publicistického románu, zachycujícího aktuální události kolem rozštěpení sociální demokracie a vzniku komunistické strany u nás. Zpola dokumentární průhled do sociálnědemokratického zákulisí v předvečer rozkolu podal JOSEF HORA v klíčovém románu *Socialistická naděje* (1922). Na podkladě autentické zkušenosti, jež se promítla do ústřední postavy redaktora socialistického deníku, zachytil v několika scénách portréty sociálnědemokratických vůdců, pozadí politických kompromisů, vytvářené korupcí a kompromitujícími aférami, i ovzduší diskusí a sporů, v nichž se vyjasňovaly základní politické pojmy a formovala politická koncepce levice. V jejím vysvětlení a obhájení spočívá vlastní agitační poslání románu, v němž individuální „příběh“ názorové radikalizace ústředního hrdiny tvoří jen tenkou dějovou nit. Obdobně autobiograficky jsou založeny i Horovy válečné črty z rodného Podřipska, volně spojené v románový tvar v knížce *Hladový rok* (1926).

Z programu proletářské literatury, značně schematicky pojatého, vychází první román nejmladší generace, *Tegteimerovy železárny* (1922) KARLA SCHULZE (1899–1943). Nese charakteristický podtitul „komunistický román“ a námětově těží — podobně jako současný román Horův a pozdější Olbrachtův — ze sociálních bojů roku 1920. Zůstal však jen pokusem — myšlenkově často naivním a umělecky nevyřešeným — o epické ztvárnění marxistické koncepce sociálního zápasu i dobové představy kolektivistického umění, jež se promítla do struktury románu prolínáním různých společenských prostředí (proletariát, pražská buržoazie, vysokoškoláci) v tříšti nesourodých, hlavně davových scén. Epičtěji založil svůj román o prosincových událostech roku 1920 *Anna proletářka* (1928, původní časopisecká podoba *O Anně, rusé proletářce* v *Reflektoru* 1925) IVAN OLBRACHT. Dokumentární a polodokumentární materiál, který tvoří jednu vrstvu románu, těží Olbracht z téže autentické zkušenosti jako Hora a v podstatě z téhož okruhu historických událostí a faktů kolem rozkolu uvnitř sociální demokracie. Rozšiřuje však dobový obraz hnutí o oblast, která v Horově románu o politickém zákulisí prosincových událostí není téměř přítomna: o obraz dělníka v jeho životním prostředí a v politické akci. Z tohoto prostředí vytěžil Olbracht vlastní epické jádro románu, příběh lidského a politického zrání venkovské služky, kterou její vlastní společenské postavení, vliv muže-dělníka a vyhrocení sociálního konfliktu vede k revolučnímu uvědomění. Zaměření k bezprostřednímu agitačnímu působení a zvýšený zřetel k lidovému čtenáři ovlivnily nejen volbu aktuálního politického námětu, ale i volbu prostředků. Projevilo se to jak v kombinování individuálního románového příběhu s reportážním líčením skutečných historických událostí,



tak v radikálním odpsychologizování postav, v záměrném zjednodušení a jednoznačnosti charakteristik i v celkovém traktování příběhu proletářské milenecké dvojice v poloze blízké lidové četbě.

Z protichůdných světonázorových a politických postojů vyrůstá časový politický román VIKTORA DYKA. Dyk, vrstevník anarchistické generace z přelomu století, blízký jí svými básnickými počátky, hledal záhy východisko z dobové skepse v radikálním nacionálním a státoprávním programu; ten ho vedl nejen k důslednému protirakušáctví, ale také k polemice s masarykovským realismem, a v samostatné republice na stranu protisocialistické a protihradní pravicové opozice. Ve dvacátých letech dominuje ta linie Dykovy tvorby, která je bezprostředním výrazem jeho účasti v politickém zápase. Už před válkou se Dyk pokusil o zachycení politické atmosféry devadesátých let v románových kronikách (*Konec Hackenschmidův*, *Prosinec*), v nichž převládá politická úvaha, časová satira a pamflet, dokumentární a polemický materiál. Na okruh svých předválečných generačních románů z prostředí pokrokového hnutí navazuje po válce v satirických románech *Prsty Habakukovy* (1925) a *Můj přítel Čehona* (1925); zde svůj parodovaný typ loajálního rakouského občana dovádí až do doby popřevratové. Na aktuální politicko-etické otázky, které přinesla a znásobila válka a revoluce, reaguje Dyk ze svého jednoznačného zorného úhlu prózami *Tajemné dobrodružství Alexeje Iványče Kozulínova* (1923), *Holoubek Kuzma* (1928, obě psány ještě za války) a *Soykovy děti* (1929); první z nich byla původně jinotajným pamfletem na despocii, za jehož uveřejňování v novinách za války byl Dyk obžalován a vězněn.

„Záliba pro vše dokumentární, pro přímý, zcela neliterární, původní, naturální výraz dobový“ (podle vlastních slov autorových) výrazně poznamenává už první knižní práce JAROMÍRA JOHNA. Své rané povídky napsané většinou už před válkou a svědčící o autorově úsilí vymanit se z „anemické literárnosti“ Moderní revue především realistickou drobnokresbou, shrnul John do knížky *Tabatěrka* (1922). Typickou ukázkou Johnovy pozdější svérázné metody adaptační, jeho úsilí dosáhnout prostřednictvím dokumentu (ať už skutečného nebo fingovaného) „plné iluze skutečnosti“, je už v této knížce raných prací povídka *Boský osud* (samostatně 1935, s podtitulem *Film lásky z roku 1872*). Povídka skládá z milostné korespondence mezi kandidátem profesury a mlynářskou dcerou životní příběh dvou čekatelů definitivy a svatby, jejichž krátké manželské štěstí je tragicky zakončeno ženinou smrtí brzy po narození dítěte; zároveň tu však John vytváří dokument širší platnosti, postihující sociální vztahy a morální a kulturní atmosféru doby. Hlavním prostředkem je použití autentického dobového jazyka, respektive jeho typické „literární“ stylizace; podkladem byla autorovi skutečná korespondence a reálný životní příběh jeho rodičů. V této práci je už obsaženo rozpětí mezi polohou citového dojetí a sentimentality a polohou humoru a ironického odstupu, příznačné pro Johnův vztah ke skutečnosti.

Tendence k dokumentárnosti a šířeji k „neliterárnosti“ se uplatňuje především v několika Johnových knížkách z války. První svazčky črt, reportážních záznamů a drobných povídek, v nichž prvek dokumentárny popisný převládá, vydává John ještě za války. Úvodní z nich, *Listy z vojny, jež jsem psal svému synovi* (1917), je určen dětskému čtenáři a předznamenává opět charakteristické rysy Johnovy tvorby v této oblasti. John i tu hledá neliterární formu a nachází ji v poloze poněkud sentimentálního „mravoučného čtení“ (později „rodinného čtení nahlas“); naplno ji uplatnil v následující dětské knížce *Tátovy povídačky* (1921, přepracované pod názvem *Narodil se*, 1934). Vypráví tu synovi o seznámení rodičů, o jeho narození a růstu, a dává mu naučení o životě, smrti a lidském poslání. V Listech z vojny převládají (vedle snové fantazie *V mohamedánském nebi*, kterou později autor uplatnil v knížce o Vojáčku Hubáčkoví) drobné obrázky, loučení s lidmi a věcmi před odjezdem na frontu, vyprávění o zvířatech na vojně, o psech a ochočeném vlku, o raněném koníku. Obrázky převládají zprvu i v dalších svazcích Johnových válečných próz (*U táborového ohně*, 1917, *Dojmy a povídky*, 1918, *Humoresky*, 1918): záznamy dojmů z cesty, vzpomínky na domov, reportážní líčení pochodů srbskými, černošskými a albánskými horami, promíšené odbornými folkloristickými pasážemi, záznamy vyprávění vojáků u ohně atd. Postupně se tu však dostává ke slovu John epik, který v drobných, převážně humorných příbězích zachytil množství výrazných lidových typů; při jejich zobrazení uplatnil svou



zálibu v autentičnosti (využití hovorového jazyka, zachycení lidového projevu, například ve formě dopisů) i svůj základní stylizační princip, spočívající ve zmíněném napětí mezi sentimentalitou a ironií.

Nejlépší ze svých válečných povídek, otištěných dříve knižně i časopisecky (zejména v Lidových novinách), shrnul John do knížky *Večery na slavníku* (1920, rozšířené 1930), jejíž první vydání nese charakteristický podtitul: *Sólové výstupy — Gramofonové desky — Pošklebky — Sentimentality a triviality*. Volbou základního typu malého člověka, vytrženého z normálního života a hledajícího po svém způsob jak přežít, i promítnutím jeho zápasu s válečnou mašinerií především do komické polohy spoluvytváří John specifický český typ válečné prózy, který vzápětí dochází další realizace — ve složitějším plánu — v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*. Týž typ malého člověka uprostřed války a jeho nerovný zápas s ní zpodobil příslušník nejmladší generace JOSEF VĚROMÍR PLEVA (1899–1985) v pozdní prvotině  *Eskortta* (1929). Zachytil v ní příběhy tří zběhů vracejících se s eskortou do pekla italské fronty. Způsob, jakým se Plevovi hrdinové brání válce — totiž aktivním, byť jen zpola uvědomělým a vlastně zoufalým odporem —, přesouvá Plevův „příběh obyčejných lidí“ do tragičtější polohy, než je tomu u Johna. S Johnem jej však spojuje vědomá snaha o dokumentárnost (snaha pouze zaznamenat skutečné „příběhy, jak se zběhly“), stylisticky realizovaná podobou autentických vyprávění. Pleva v nich obdobně pracuje s hovorovým jazykem a vydatně užívá dobového vojenského slangu.

Zážitky z fronty, bezprostřední účast v ruské revoluci a celkový vliv ruského prostředí, politické zkušenosti získané v legiích a zejména v Rudé armádě i jejich konfrontace s poválečným vývojem doma, to vše podstatně formuje i poválečnou tvorbu JAROSLAVA HAŠKA. Deziluze, provázející Haška při návratu domů a zabraňující mu navázat v domácím prostředí na aktivitu, kterou rozvinul v Rusku jako novinář a politický pracovník Rudé armády, vede ho na jedné straně k návratu k předválečným východiskům; současně mu však umožňuje získat odstup od bohatého životního materiálu, kterým ho vybavila válečná a ruská zkušenost, a spoluvytváří předpoklady jeho svérázné umělecké stylizace. V souborech, které Hašek vydává knižně v letech 1921–1922 a do nichž zařazuje vedle povídek vzniklých a časopisecky tištěných po válce i některé práce předválečné, převládá nad aktuální politickou satirou tradiční haškovská humoreska (*Pepíček Nový a jiné povídky*, 1921; *Tři muži se žralokem a jiné poučné historky*, 1921; *Mírová konference a jiné humoresky*, 1922). Nové prvky se objevují především tam, kde Hašek zpracovává své ruské zážitky; většina těchto próz vyšla za Haškova života jen časopisecky, zejména ústřední z nich, *Velitelem města Bugulmy* (čas. v *Tribuně* 1921; souborně vyšly tyto povídky v sebraných spisech 1925 ve sv. *Za války i za sovětů v Rusku* a 1966 ve sv. *Velitelem města Bugulmy*). Bohatství zážitků, důvěrná znalost prostředí i doby jsou základem rozvoje Haškova vypravěčství, jež se však ustavičně pohybuje mezi pólem reality a absurdity; specifickým prostředkem Haškovým je právě spojování věcného záznamu životní reality s parodií, nadsázkou a mystifikací. Haškovy bugulmské povídky nesměňují k zachycení reálné podoby historických událostí, ale k „demystifikaci dějin prostřednictvím nespoutané vypravěčovy mystifikace“, jejímž smyslem je soustředění pozornosti k osudu malého člověka uprostřed velkých událostí, „hájení člověka v událostech“ (Jankovič). Mystifikace, typický výraz Haškova životního postoje, uplatňovaný jako častý motiv i stylizační prostředek už v tvorbě předválečné (a po válce například v „autobiografických“ povídkách ze souboru *Tři muži se žralokem*), dostává tak mnohem širší platnost.

Naplno se uplatňuje zejména v nejrozsáhlejší, třeba nedokončené Haškově próze, v světově proslulých *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války* (3 sv., 1921–1923). V ústřední postavě Švejka dotváří Hašek svůj komický lidový typ, stylizovaný do složité groteskní podoby „geniálního blba“, jehož prostřednictvím obnažuje absurditu války a byrokratické rakouské mašinerie, ale zároveň v kontrastu k nim zpodobuje lidový svět v jeho odporu proti válce, živelném optimismu a životní jistotě, humoru a přirozené, nepatetické moudrosti. Podstatnou složkou tohoto světa je lidové vypravěčství, neúnavná a přímo bezuzdná elementární potřeba fabulační, jež v moderním světě, především ve světě městské periferie, bere na sebe podobu „hospodských historek“; v Haškově adaptaci se uplatňuje hlavně v nesčetných epizodách Švejкова vyprávění. Vlastní dějové



pásmo se tak rozpadá do dlouhé řady epizod, anekdotických příběhů a komických příhod, v nichž vedle množství vlastních románových postav vystupuje početná řada aktérů vložených vyprávění. Princip lidového vyprávění, výrazně uplatněný v jazykové složce, tak zásadně ovlivnil i improvizovanou kompoziční výstavbu Haškova románu, který se jeví jako soubor velmi pestrého materiálu, představujícího bohatě odstíněnou škálu svěbytného, osobitého moderního humoru od bezprostřední komiky až po drastický sarkasmus; pojitkem ve smyslu formálním i významovém je postava Švejka jako aktéra i jako vypravěče.

Celý bohémský anarchistický okruh kolem Jaroslava Haška (E. A. Longen, F. Sauer, Z. M. Kuděj) se vyznačuje shodnými rysy životního postoje i tvorby, i když kromě Haška nikdo z jeho příslušníků nepřekročil okruh populární „lidové“ četby. Bohémové a tuláci s pestrými životními zkušenostmi, s živým sociálním cítěním a současně s živelnou potřebou smíchu a se smyslem pro „recesi“ jako životní postoj, spojují ve své tvorbě spontánní vypravěčství s improvizátorstvím (ať už jeho zdrojem bylo samouctví nebo záměrná snaha o neliterárnost), důvěrnou znalost lidového žívu, prostředí periferie i polosvěta s lidovým humorem a smyslem pro komiku. ZDENĚK MATĚJ KUDEJ vydává vedle povídkových souborů, v nichž doznívají zejména jeho zážitky z předválečného putování Spojenými státy (*Z Nového světa*, 1918, *Rvavý Holybee a jiné povídky*, 1921), svou nejpůvodnější knížku *Ve dvou se to lépe táhne* (2 sv., 1923, 1924, pokrač. *Ve dvou se to lépe táhne, ve třech hůře*, 1927, a *Když táhne silná čtyřka* 2 sv., 1930). V těchto vzpomínkách na svá předválečná putování po Čechách s Jaroslavem Haškem podal živý portrét Haškovy osobnosti a zachytil kus atmosféry předválečné anarchistické bohémy. Vzpomínky na Haška a okruh kolem něho vydávají i další jeho příslušníci (E. A. Longen: Jaroslav Hašek, 1928; F. Sauer: In memoriam Jaroslava Haška, 1924, spolu s Ivanem Sukem), jako vůbec celá prozaická tvorba této skupiny má ráz převážně memoárový a autobiografický, směřující k bezprostřednímu, „neliterárnímu“ zachycení autentických životních zážitků. Tento charakter má i nejznámější románová práce FRANTY SAUERA (1882–1947) *Franta Habán ze Žižkova* (1923, pod pseud. Franta Kysela), vytěžená z typického prostředí pražské periferie.

Nový typ fejetonistiky vytvořili v poválečných Lidových novinách příslušníci čapkovské generace, která vstoupila do literatury těsně před válkou nebo během ní, zejména bratři Čapkové, Karel Poláček (ve dvacátých letech pracuje hlavně v *Tribuně*) a Eduard Bass. Charakterem novinářské tvorby, způsobem, jakým žurnalistika ovlivnila jejich prozaické dílo, zájmem o lidový projev, mluvené slovo a takzvané okrajové žánry jsou jim blízcí další autoři, vedle Jaromíra Johna především František Langer, kterého s bratry Čapky spojovalo nejen osobní přátelství, ale i světonázorové východisko a některé rysy poetiky, a Josef Kopta, redaktor *Národního osvobození* a později též *Lidových novin*. Kmenoví autoři *Lidových novin* pěstovali prakticky všechny novinářské žánry, zejména fejeton, resp. jeho novou, menší formu — sloupek, reportáž a soudničku. Jejich novinářská tvorba se vyznačuje zpravidla širokým okruhem zájmů a hlavně civilní tematikou, zaujetím pro všední svět drobných lidí, zejména lidí z města a speciálně — u některých autorů — z periferie; s tím souvisí i jejich zájem o různé formy lidové zábavy, o folklorní tvorbu, jmenovitě o novodobý městský folklor i o pokleslé umění, a vůbec o širokou oblast takzvaných okrajových žánrů (v literatuře i ve výtvarnictví) i o jejich využití ve vlastní próze. Po jazykové stránce vyznačuje jejich tvorbu hovorový styl, práce s formou mluveného projevu i s různými nespisovnými podobami jazyka nebo s jazykovými vrstvami charakteristickými pro určitou sociální skupinu (například slang nebo židovský žargon). Druhou stránkou této snahy o aktualizaci jazyka prózy „neliterárními“ slohovými prostředky je zájem o jazykové automatismy, jichž mnohdy využívají k humornému nebo parodickému účinku (například novinářská fráze). Vůbec práce se slovem, s jeho příslušností k určité stylistické vrstvě, se vztahem mezi slovem a významem, s významovými posuny atd. patří k charakteristickým uměleckým prostředkům této skupiny spisovatelů-novinářů, hlavně Karla Čapka a Karla Poláčka.

K tvůrcům nové fejetonistické formy — sloupku — a k jeho pravidelným autorům v *Lidových novinách* patřil především KAREL ČAPEK. Poprvé se tento útvar objevuje už mezi jeho příspěvky v *Národních listech*,



z nichž roku 1920 vydává knižně seriál dvaapadesátí krátkých úvah *Kritika slov*. Čapek v nich formou kritické, nejčastěji na paradoxu vybudované analýzy běžných politických a literárních pojmů směřuje nejen k odhalení bezobsažnosti, povrchnosti nebo lživosti fráze, ale i k formulování vlastního programu pozitivní společenské aktivity, silně ovlivněného pragmatismem; obrací se od obecnosti pojmů a zásadnosti hesel ke konkrétnímu jedinci, k jeho všední životní praxi a individuální mravní odpovědnosti. Snaha nazírat na svět očima průměrného „malého člověka“ své doby, rekonstruovat jeho životní postoj, vyznačuje také Čapkovu fejtonistiku v Lidových novinách. Čapek záměrně odhlíží od velkých společenských problémů nebo je přesouvá do jiné roviny, nejčastěji do roviny morální; je plně připoután ke světu obyčejných lidí a všedních věcí a snaží se vytěžit z něho maximum hodnot, které mají obecně lidskou platnost, které lidi sblíží a spojují. Tímto úsilím, jehož skrytým či zjevným podtextem je humanistický apel k toleranci a vzájemnému dorozumění a ke spolupráci na společném díle, navazuje Čapkova fejtonistika na některé stránky předválečného civilismu i poválečného „františkánského“ naivismu v poezii. S těmito tendencemi souvisí i autorova schopnost poetizovat všední věci, odkrývat jejich nezvyklou tvář, a tím objevovat jejich plnovýznamnost pro člověka; s nimi — a ovšem i s výchovným posláním, jež si žádalo co nejužší kontakt s širokým okruhem čtenářů — souvisí i stylistická stránka Čapkovy fejtonistiky, především důsledné užívání hovorového jazyka, k němuž u Čapka přistupuje lehký a nejčastěji humorný tón, jazykové prostředky navozující dojem přátelské besedy atd. Z řady sloupků, které napsal pro Lidové noviny, vydává Čapek ve dvacátých letech knižně dva cestopisné seriály, *Italské listy* (1923) a *Anglické listy* (1924), soubor *O nejbližších věcech* (1925), causerii *Jak vzniká divadelní hra* (1925, později zařazena do souboru *Jak se co dělá*, 1938) a konečně seriál o radostech a strastech spojených se zahrádkářským koníčkem *Zahradníkův rok* (1929).

Ideovým východiskem i tematickým zaměřením k všednímu životu — v němž ovšem soustřeďuje pozornost hlavně k oblasti výtvarné — má k těmto pracím Karla Čapka blízko fejtonistika jeho bratra a spolupracovníka v Lidových novinách JOSEFA ČAPKA. Ke knižním výborům z jeho literárních příspěvků v Lidových novinách (*Málo o mnohém*, 1923; *Ledacos*, 1928) se řadí i „ilustrovaný fejton“ *Umělý člověk* (1924), satirické „dějiny“ pokusů o vytvoření umělého člověka, v nichž autor vyjádřil odpor — oběma bratrům společný — k mechanizaci a odlidštění současného světa i k jejich programovým obhájcům (například k futuristické proklamaci „mechanického člověka“ budoucnosti v Marinettiho *Osvobozených slovech*). Současně dává tato látka autorovi příležitost k ironickým výpadům proti některým jevům a směrům v oblasti umění, například proti kritikům kubismu, proti líbivému akademismu atd. Silný zájem o výtvarnou problematiku, který charakterizuje celou žurnalistickou tvorbu Josefa Čapka, a iniciativní úloha, kterou v této oblasti měl, se výrazně projevil v knížce esejů *Nejskromnější umění* (1920), věnované produkci primitivistů, malířů vývěsních štítů, „celníku“ Rousseauovi a lidovému uměleckému řemeslu.

Studium lidové tvorby, sahající až na samu periferii umění, k primitivním projevům lidových diletantů a do oblasti pseudoumění, spojuje i tu oba bratry: pandán k Josefově knížce vytvářejí eseje KARLA ČAPKA „na okraj literatury“, věnované periferním žánrům literárním, a to jak tradičním (pohádka), tak nově vzniklým, včetně detektivky, „románu pro služky“ a „písni lidu pražského“ (souborně pod titulem *Marsyas čili na okraj literatury*, 1931).

Podobně jako zájem Josefa Čapka o primitivní výtvarné projevy má i zájem Karla Čapka o periferní útvary literární bezprostřední souvislost s jeho vlastní tvorbou. Tak například jeho zájem o pohádku se neprojevil jen v uspořádání třídílné sbírky soudobých pohádek (*Nuše pohádek*, 1918–1922) a v počátcích vlastní pohádkové tvorby (souborně jako *Devatero pohádek*, 1932); inspiroval Čapka k využití některých typických pohádkových motivů nebo postav například v jeho nejvýznamnějším prozaickém díle dvacátých let, v románu *Krakatiel*. Jiným případem adaptace „nízkého“ literárního útvaru jsou Čapkovy detektivní a kriminalistické *Povídky z jedné kapsy* a *Povídky z druhé kapsy* (1929, čas. většinou v Lidových novinách 1928–1929). Lehkého, zábavného žánru novinové povídky využívá tu autor k nadhození závažných problémů etických



a noetických, dospívaje většinou konfrontací několika aspektů k typickému relativistickému závěru. Podstatnou složkou jazykové i kompoziční výstavby obou knížek je využití podoby mluveného projevu: většina povídek (zejména druhé knihy) tu má podobu vyprávění jednotlivých účastníků besedy. (Podobného principu — tentokrát ve formě rámcové novely — využil například Kopta v knížce Pět hříšníků u Velryby.)

V tomto bodě se s fejetonistikou obou bratří stýká novinářská tvorba EDUARDA BASSE (1888–1946); předznamenává ji několikaletá spolupráce s pražskými kabarety (například s Červenou sedmou) a humoristickými časopisy, pro něž napsal Bass řadu satirických textů, kupletů a parodií. Zájem „pražského reportéra“ neplatil však jen periferii umění, ale skutečné periferii města i společnosti, včetně její módy a zábav, písničkek i slangu. Bassovy fejetony a reportáže *Potulky pražského reportéra* (1929, v pozmeněném vydání 1942 s titulem *Pod kohoutkem svatovítským*) mají sice tematiku širší, jádrem tu však zůstávají reportážní črty zachycující nové rysy rozrůstající se poválečné Prahy, a zejména jejich předměstí. Novinářská činnost, již se od roku 1917 nepřetržitě věnoval jako reportér, fejetonista, soudničkář i kritik, vybavila Basse podivuhodnou zásobou reálií z nejrůznějších oblastí, které přímo systematicky sbíral a využíval ve své próze; se zálibou se od konce dvacátých let soustřeďuje ke zvláštnostem bohémského a cirkusového prostředí.

Ve své próze vychází Bass nejprve z konvenční humoresky (*Fanylnka a jiné humoresky*, 1917; *Případ č. 128 a jiné historky*, 1921), v níž se však postupně prosazují charakteristické rysy Basse novináře a satirika: předně důvěrná znalost specifických prostředí (například židovského obchodnictva, pražských lokalit apod.) s přesně odpozorovanými charakteristickými detaily, a za druhé Bassův smysl satirický a parodistický (*Letohrádek Jeho Milosti a 20 jiných povídek z vojny vojenské i občanské*, 1921). Současně s tím začíná Bass uplatňovat ve své próze i nové postupy, zejména reportážní, a využívat různé prozaické žánry a stylistické vrstvy. Úspěšně spojil dva různé druhy „lidového čtení“ — totiž pohádku a sportovní reportáž — v populární „povídce pro kluky malé i velké“ *Klapzubova jedenáctka* (1922) o slavné sportovní dráze zázračného fotbalového mužstva jedenácti bratří. Rámec pohádky s tradičními pohádkovými postavami a motivy zaplnil autor fakty moderního sportovního světa, reportážemi ze zápasů, podrobnostmi z techniky fotbalové hry atd., a vytvořil tak šťastný útvar humorné moderní pohádky s nenásilným výchovným posláním.

Celá řada obdobných momentů spojuje s žurnalistikou Karla Čapka a Eduarda Basse novinářskou tvorbu jejich generačního vrstevníka a redakčního spolupracovníka, fejetonisty a soudničkáře Lidových novin, *Tribuny* a Českého slova KARLA POLÁČKA (1892–1944). Také on vychází z humoresky, soustředěně ke světu drobných lidiček s jejich existenčními starostmi, zábavami a koníčky (*Povídky pana Kočkodana*, 1922). Jeho hrdiny jsou návštěvníci předměstských lokálů, kin a fotbalových zápasů, úředníci, majitel kolotoče, zloději a prostitutky. Výrazným, třeba zprvu jen epizodickým komickým živlem jsou tu židovští obchodníci a obchodní cestující, důvěrně známé a přesně odpozorované specifikum jejich existence, a zejména jazyka; k němu se pak Poláček soustřeďuje v *Povídkách izraelského vyznání* (1926) a v knížce humoresek *Bez místa* (1928). V *Povídkách izraelského vyznání*, vybudovaných vesměs na dialogu či monologu, se formuje Poláčekův typický prostředek — jazyková charakteristika postav, jejímž prostřednictvím odkrývá zvláštnosti židovské mentality i způsobu života a jež je hlavním zdrojem komiky. Jazyková komika a parodie se stává základním prostředkem Poláčkova humoru a satiry, jež si postupně vymezují svůj výsek skutečnosti, totiž svět malých zájmů, životní banality, myšlenkového a vyjadřovacího stereotypu. Tematicky i formálně souvisejí Poláčkovy povídky bezprostředně s jeho novinářskou prací, s jeho fejetony a soudničkami; běží vesměs o drobné příběhy a záběry, často anekdotické, někdy spíše jen o drobné studie typů, situací, životního stylu, o „záznamy“ rozhovorů atd.

Výběr ze své fejetonistiky shrnul Poláček do knížek *35 sloupků* (1925) a *Okolo nás* (1927). Vedle nich vydal knižně několik seriálů fejetonů tematicky spojených: *Mariáš a jiné živnosti* (1924), věnovaný charakteristice různých povolání a činností od „stavu hasičského“ až po „praktickou rukověť hry mariáš“ a „poučení, kterak vlastenecké příbytky vyzdobiti máš“; humornou reportáž *Čtrnáct dní na vojně* (1925); a konečně *Život*



ve filmu (1927), v němž podrobil parodující analýze konvenční klišé běžného filmového kýče. Tato knížka má už svým tématem, totiž průzkumem nejmodernějšího a nejpopulárnějšího žánru „umění pro lid“, i některými závěry nejbliže k Čapkovým studiím „na okraj literatury“. Poláčkova fejetonistika zahrnuje velmi široký okruh aktuálních témat, vytěžených z běžných a všedních životních skutečností, ze světa „malého člověka“, jenž je však stále zřejměji nazírán zorným úhlem parodie a karikatury, demaskující a zesměšňující životní postoj maloměšťáka v nejrůznějších jeho projevech. Východiskem Poláčkových fejetonů je zpravidla výběr charakteristického detailu, mířícího však vždy k obecnosti, k postižení určitého životního postoje nebo sociálního jevu; základním prostředkem je i tu jazyková parodie, využívání různých stylistických vrstev, především novinářské fráze „vlasteneckého“ tisku, bombastické politické rétoriky, konvenčního stylu sentimentální „ženské“ literatury i „koženkového“ realismu atd. Jejich parodováním odhaluje Poláček nejen rozpor mezi realitou a jejím označením, nejen neadekvátnost frázovitě mluvy, ale i neadekvátnost, deformaci myšlení a životního stylu.

Se jménem Karla Čapka a Karla Poláčka je spjat i vývoj fejetonního románu dvacátých let. Zatímco Karel Čapek vybudoval na tomto novinářském útvaru svůj první utopický román, v němž se pokusil vyrovnat se se základními otázkami poválečného společenského vývoje a lidské budoucnosti, mají první romány Poláčkovy blíže k předměstským románům Těsnohlídkovým, soustředěny zejména k podrobnému postižení zvoleného prostředí a jeho typických figurek. V humoristickém románě *Lehká dívka a reportér* (1926) je to prostředí novinářské, jež se jedním okrajem stýká se světem bohémy a druhým s polosvětlem (příběh prostitutky, která vystoupí po společenském žebříku tak vysoko, že se v jejích salonech „sestavuje nové ministerstvo“). Jádrem románu je řada epizod ze života dvou novinářů, záběry z jejich reportážní práce, z redakce i z kavárny, ze soudní síně atd. Z prostředí periferie rozrůstajícího se města a z bohatého materiálu získaného vlastní praxí soudnickáře těží Poláček podobně jako Těsnohlídek v románu *Dům na předměstí* (1928). Obdobné téma čilého „podnikatele“ — vyřidiušského domácího pána — u Poláčka přerůstá v aktuální sociální satiru, jejíž osten míří proti novopečené majetnické vrstvě. Děj románu spočívá v drobných epizodách války bezbranného nájemníka s tyranii všemocného domácího pána, který je navíc policajtem; třebaže dějová osnova je sevřenější než v předchozím „románě“ a v obdobných pracích Těsnohlídkových, je i tu překryta podrobným sociologickým pozorováním.

Jiný druh fejetonního románu vytvořil KAREL ČAPEK v utopii *Továrna na absolutno* (1922). I jeho „román-fejeton“ je vlastně seriálem epizodických záběrů z nejrůznějších prostředí, podaných se sugestivně důvěrnou znalostí — od scény u předměstského kolotoče až po zasedání správní rady trastu (prostředí novinářské má mezi nimi rovněž významnou úlohu); jednotlivé záběry jsou vcelku libovolně navlékány na dějovou nit a často se od hlavního děje značně vzdalují. Pásmo „drobnokresby“ je však přerušováno a postupně pohlcováno pásmem celosvětových „historických“ událostí, kronikářsky sledovaných. Oboje ovšem, detailní záběry i „historická“ kronika, je posunuto do roviny parodie a satiry prostřednictvím utopického děje, založeného na motivu převratného vynálezu, který dokonale spaluje hmotu a zároveň dokonale rozvrátí existující ekonomický, sociální i mravní řád. Filozoficko-morálním posláním románu je relativistická kritika víry v absolutní moc technického pokroku, a zejména v existenci absolutní pravdy; zároveň otvírá ne jeden satirický průhled do společenského systému, k jehož obhajobě koneckonců míří, ať už běží o všemocné zákony obchodu, politickou mašinerii, žurnalistické mravy, klerikální politikaření atd.

Na obdobné formě fejetonového seriálu je vybudován také „nepravdivý román“ JIŘÍHO HAUSSMANNA *Velkovýroba ctnosti* (1922). Obdobný je i výchozí utopický motiv, totiž vynález látky (u Čapka je to „absolutno“, získané jako „vedlejší produkt“ při spalování hmoty), která budí v lidech lásku k bližnímu; její využití, resp. zneužití však vede k pravému opaku, k vzájemné nenávisti a k válce. Na tuto dějovou osnovu Haussmann volně navazuje řadu epizodických záběrů a scén, vytěžených z politické, sociální i duchovní reality současného světa. S rozpadem románového děje do řady relativně samostatných celků souvisí i rozklad žánro-



vé a stylistické jednoty, využívání (především v parodickém smyslu) různých „nerománových“ postupů, zejména fiktivních „dokumentů“, novinářských zpráv, vojenských hlášení, korespondence, politických materiálů atd. (Parodické využívání různých stylistických vrstev a smysl pro slovní hříčku jsou charakteristické i pro Haussmannovy humoristické a satirické *Divoké povídky*, 1922, s aktuálními náměty.) Stýkání a prolínání dvojí roviny, roviny fantazijní a roviny novinářské autenticity, pracující s reálnými historickými fakty a narážkami, vytváří zvláštní napětí, charakteristické pro tento druh utopické prózy, a znásobuje její satirický účín. Na rozdíl od Čapka, který míří především do sféry morální, vytváří Haussmann na tomto podkladě vyhocenou politickou satiru na kapitalistickou společnost.

Pro tvorbu FRANTIŠKA LANGRA a JOSEFA KOPTY měla rozhodující význam zkušenost první světové války, kterou oba prožili na ruské frontě, pak v zajetí a konečně v československých legiích, s nimiž se oba po sibiřské anabazi vracejí roku 1920 domů. Langer i Kopta patří k předním představitelům takzvané legionářské literatury, jejíž okruh byl ve dvacátých letech značně široký a jež patřila k typickým kulturním jevům mladého samostatného státu. Okruh legionářské literatury zahrnoval oblast poezie i dramatu, její doménou byla však próza od dokumentárně historických prací až po vlastní beletrii. Nejtypičtější její formou byla rozsáhlá polodokumentární románová kronika, zachycující historii československých vojáků v Rusku od formování legií až po návrat do vlasti. Ve všech útvarech legionářské prózy má prvek dokumentární, reportážní a memoárový podstatnou úlohu; fabulace tu vesměs buduje na reálných historických událostech od únorové revoluce v Rusku až po ústup legií z Povolží a sibiřské tažení. Do interpretace těchto historických událostí se přirozeně bezprostředněji než jinde promítla autorova ideová koncepce boje o samostatný československý stát i vztah k revolučnímu dění v Rusku. Legionářská próza představuje ve skutečnosti skupinu značně diferencovanou jak z hlediska ideové koncepce, tak z hlediska uměleckého: od obhajoby protibolševického stanoviska vedení legií až po ztotožnění s revolucí; od skladeb charakteru spíše úvahového a diskusního, v nichž postavy a děje slouží především k demonstraci idejí, až ke skutečnému epickému tvaru, pronikajícímu k podstatě sociální dynamiky. Tato diferenciacie, patrná už na samém počátku, se časem prohlubuje; vzdálenost mezi Medkovou Anabazí, jejíž první díl vychází roku 1921, a Kratochvílovými Prameny z třicátých let dokládá myšlenkový i umělecký vývoj meziválečného společenského románu.

Vedle dokumentárních prací, mezi nimiž rozsáhlá historická analýza Jaroslava Kratochvíla *Cesta revoluce* (1922) polemizuje s oficiální interpretací úlohy ruských legií, objevuje se tato tematika nejprve v drobných útvarech črty a povídky. FRANTIŠEK LANGER vydává své první válečné povídky ještě v Rusku (*Za cizí město*, 1919, *Pět povídek z vojny*, 1920); výběr ze svých válečných próz, které vznikly v letech 1917–1919, vydává roku 1920 pod titulem *Železný vlk*. Z nich povídka *Za cizí město*, vydaná už dříve v Irkutsku, patří k charakteristickým projevům legionářské prózy, jak svou podobou zpola dokumentárního „zlomku kroniky“, tak ideovou interpretací významného úseku legionářské historie (boje o Kazaň v létě 1918) a celkové úlohy legií ve vztahu ke společenskému kontextu revolučního Ruska. Někdejší „osvoboditelé“, nadšeně vítáni měšťany a důstojníky, brání „cizí město“ před náporom Rudé armády, nakonec však ustupují z Kazaň bez nejmenší podpory těch, které „osvobodili“. Rozpor mezi iluzí, sdílející oficiální koncepci osvoboditelské úlohy legií, a mezi historickou realitou, o níž vydává svědectví, je pro tento druh legionářské literatury příznačný. K věcnému dokumentu se od počátku zřetelněji přiklání ve svých črtách, příbězích a záznamech, nazvaných *Od východu* (1922), JOSEF KOPTA. (Epická čísla ze své prvotiny, rozšířená o polopohádkový příběh z Číny, který dal svazku nový titul, vybral Kopta roku 1926 do knížky *Koráb na skále*.) V Koptově prvotině je patrný vliv ruského prostředí, kontakt se zvláštním vnitřním světem ruského člověka i úsilí pochopit sociální i duchovní souvislosti revoluce. Věcný objektivní záznam, jemuž nechýbí monumentalita, tu převládá nad ideologií. Bezprostřednost dojmů, vnímavost a respekt ke zvláštnostem životního stylu i způsobu myšlení vyznačuje rovněž svěží Koptovu knížku „čtení o milém Japonsku“ *Úsměv nad hrobem* (1922), vytěženou z krátkého pobytu autora v Japonsku na cestě z Vladivostoku domů.



Řadu legionářských románových kronik zahajuje už roku 1921 RUDOLF MEDEK prvním dílem své románové pentologie *Anabaze* (*Ohnivý drak*, 1921; *Veliké dny*, 1923; *Ostrov v bouři*, 1925; *Mohutný sen*, 1926; *Anabaze*, 1927). U Medka vystupuje do popředí ideová složka; charakterizuje ji naprosté odmítání revoluce jako výbuchu temného barbarství a atavistického chaosu „ruské duše“, pojetí boje za národní svobodu jako bohatýrského mýtu národní síly, čelící rozkladnému revolučnímu jedu, a přece jím postupně rozkládané. Apriorní ideová koncepce ztížila autorovi cestu k proniknutí do společenské reality ruské i postižení skutečného vývoje uvnitř českého vojska. Medek zvolil v *Anabazi* polodokumentární formu básnické kroniky, rozkládající dramatický děj v tříštit epizodických příběhů a scén, diskusí a meditací; nevypracoval si však umělecké postupy adekvátní této formě. Medkova legionářská kronika je dokumentem spíše ve smyslu subjektivním, jako doklad nezastřeně tendenčního vidění a interpretování dějinné skutečnosti, jež je v románu zprostředkováno zejména klíčovou postavou nacionálně probuzeného intelektuála. Medkův přístup nezapře pozdně romantickou, symbolistně dekadentní provenienci, jak se jeví v jeho prvních povídkových prózách. I v jeho legionářské kronice převažuje romantická legenda nad sociálním dokumentem, literární schémata nad živými lidskými osudy.

Mnohem blíží dokumentárnímu charakteru má legionářská trilogie JOSEFA KOPTY *Třetí rota* (*Třetí rota*, 1924; *Třetí rota na magistrále*, 1927; *Třetí rota doma*, 1934), v níž se projevil i názorový vývoj autorův ve vztahu k oficiální legionářské legendě i k ruské revoluci; poslední díl, vznikající už v souvislosti s novou vlnou společenského románu ve třicátých letech, dosvědčil prohlubující se autorův smysl pro realitu sociálního zápasu. První díl trilogie zachycuje období let 1917–1918, dobu největší vojenské aktivity legií mezi únorovou revolucí a otevřeným střetnutím s bolševiky, které končí zdrcující porážkou legií pod Uralem a ústupem na Sibiř. Osnovným konfliktem knihy je střetnutí českého snu o dobytí národní svobody s realitou ruské revoluce, která přivodila rozklad fronty a umožnila německý postup. Tento fakt většinu vojáků zabránil revoluci akceptovat a vedl k osudné srážce a konečně i k tragickému vystřízlivění z romantického snu o „spáse Ruska“. V druhém díle, sledujícím sibiřskou anabazi legionářů, pokračuje a prohlubuje se tento proces deziluze, oslabující a rozkládající české vojsko, a znamenající současně i rozklad romantické legendy. Na rozdíl od Medka není Koptův román vybudován na velké dějinné koncepci; syntetizující historický smysl je nahrazován věcností a konkrétností, jež se někdy blíží žánrově drobnokresbě, zejména v pojetí lidových postav a figurek, i smyslem pro elementární život davu a pro prosté životní hodnoty, na němž je založen Koptův nepatetický demokraticismus a humanismus. Na tomto základě směřuje Kopta, v protikladu k Medkovi, k odromantizování a střízlivé interpretaci legionářské historie.

Válečné zážitky, soužití a sblížení s lidovým kolektivem, vliv ruského prostředí i ruského duchovního světa silně ovlivnily další Langrova i Koptovu tvorbu. Ve vývoji FRANTIŠKA LANGRA znamená válka rozchod s neoklasicismem (soubor svých předválečných neoklasicistických povídek vydává ještě po válce pod titulem *Snilci a vrahové*, 1921) a silný příklon k autenticitě, k záznamu všední skutečnosti, ke světu drobných lidí z periferie. Současně se upevňuje Langrův vztah k čapkovské skupině a k pragmatismu. Tento přesun, charakteristický pro Langrova poválečnou dramaturgii, vyznačuje i drobnou prózu, která jeho dramatickou tvorbu provází. Novinářské *Předměstské povídky* (1926), vznikající na půdě fejetonu, spojují typický fejetonistický a reportážní materiál (obraz noční Prahy, život ve vagonové kolonii, ovzduší pražských hospod, růst pražských předměstí) s klasickou povídkovou stavbou; příznačné jsou „povídky v povídkách“, v nichž autor oraganizuje odporovaný materiál v povídce „před očima čtenáře“. Svou poválečnou fejetonistiku (hlavně z Národního osvobození a Lidových novin 1924–1926) shrnul Langer do knížky *Kratší i delší* (1927). Zájemem o všední městský život, řemesla, lidi z periferie, i hovorovým jazykem se tu jednoznačně řadí k okruhu autorů kolem Lidových novin; s čapkovskou skupinou jej pojí zdůrazňovaná teorie „malých věcí“, které lidi sblížují a sdružují, nedůvěra k sociálním „utopistům“ i státotvorně pojatý humanismus.

Většina těchto rysů vyznačuje i drobnou prózu JOSEFA KOPTY, jež se pohybuje na pomezí mezi fejetonem, črtou a povídkou (*Papoušek slečny z Gottliebenů a jiné prózy*, 1926; *Hry s lidmi i věcmi*, 1927; *Jen na*



chvíli, 1929): drobné příběhy z války, obrázky z periferie, vzpomínky a zážitky z dětství, citlivě vnímaný a důvěrně viděný svět malých lidí a obyčejných věcí, nejlépe zachycený tam, kde je zprostředkován živým hovorovým jazykem, zejména v dialogu nebo přímém vyprávění. V nejkrajnější podobě, kde hovorová stylizace působí místy až násilně, využil Kopta tohoto prostředku v knize *Pět hříšníků u Velryby* (1925); rámcovou novelou tu spojil několik příběhů bývalých vojáků, kteří se zpovídají ze svých válečných hříchů před neznámým publikem v hospodě. Typický motiv viny a vykoupení, v němž se u Kopty (podobně jako v Langrově dramate) projevil vliv ruského prostředí a ruského duchovního světa, je tu převeden do polohy smířlivého čapkovského humanismu a zasazen, podobně jako u Langra, do ovzduší periferie, které se Kopta snaží zachytit především „autentičností“ jazykového výrazu.

## DESTRUKCE TRADIČNÍ EPIKY POD VLIVEM MODERNÍCH BÁSNICKÝCH SMĚRŮ A CESTY K OBNOVĚ EPIČNOSTI

Druhou linii, která — vedle prvků reportážních a dokumentárních, přecházejících do prózy z žurnalistiky — rozrušuje tradiční strukturu prózy a stává se dalším činitelem takzvané krize epičnosti ve dvacátých letech, představuje pokračující lyrizace prózy, spojená s přesunem těžiška vývoje na poezii a s přenášením jejich tvůrčích prostředků a postupů do ostatních žánrů. Tato tendence se objevila už v posledním předválečném desetiletí a během války, jednak v próze šrámkovské generace v souvislosti s impresionismem a vitalistickým senzualismem, jednak v expresionistických povídkových prvotinách o něco mladší generace čapkovské. Oba tyto proudy, ač jsou svým základním vztahem ke světu, životním pocitem, který vyjadřují, značně odlišné, ba protikladné, v jistém smyslu působily vývojově shodně: oba směřují k rozrušení vnější fabulace, k rozbití souvislé dějové výstavby, k obrazu světa v jeho vnitřní, subjektivní projekci. Těžiště se přenáší do vnitřního světa subjektu, vnější realita je zobrazována médii vnitřních prožitků a dojmů, pocitů a představ. Důraz je položen na subjektivnost prožitku světa, nikoliv na jeho epickou objektivaci. S oslabením vnější dějovosti je oslabována i konkrétnost časového i místního určení, konkrétnost prostředí i samotných postav: u vitalistického senzualismu stává se postava spíše univerzálním nositelem primárního životního proudu, u expresionismu je vnější realita vůbec především zrcadlem vnitřního dramatu, její obraz, záměrně deformovaný vnitřním viděním, míří k abstrakci a symbolu. Vitalistický senzualismus, objevující základní životní hodnoty v plném, neokleštěném životě smyslů a pudů, v bezprostředním kontaktu a splnutí člověka s elementárním vitálním proudem, i expresionismus, vyjadřující — na opačném pólu — hrůzu z nesmyslnosti světa a úzkost z absurdity lidské existence, představují — každý svým jednostranným způsobem — citlivou a citově vypjatou reakci na vzrůstající rozpornost a konflikty moderního světa, jež vyústily nakonec ve světovou válečnou katastrofu. Oba tyto směry našly plodnou půdu u poválečné generace, která vstupuje do literatury pod bezprostředním dojmem války se zjitřenou sociální citlivostí, s naléhavou potřebou nového zhodnocení lidského života i nového uspořádání lidských vztahů.

Z generace z přelomu století nejvýrazněji ovlivnili nastupující mladou prózu Fráňa Šrámek a Jiří Mahen. FRÁŇA ŠRÁMEK dospěl těsně před válkou na vývojovou křižovatku, na níž se jeho dílo obrací od někdejšího sociálního buřičství ke kladným životním hodnotám, k chvále intenzivního smyslového života jako základní lidské jistoty. Nejplněji se tato nová vitalistická koncepce promítla do románu *Tělo* (1919), jenž vedle básnické sbírky *Splav* vzbudil také největší ohlas u mladé generace. Vnější dějová osnova románu spočívá v prostém příběhu erotického zranění a životního zakotvení dívky z pražského předměstí, do jejíhož života brutálně zasahuje válka ve chvíli, kdy nalezla svůj šťastný milostný osud. V ústřední postavě ztělesnil a oslavil Šrámek instinktivní, vitální a smyslný typ ženství; život „těla“, živelné opojení tělesností jako elementární životní hodnotou a jistotou, svět vnímaný toliko smysly jako tryskající životní proud, jsou vlastním obsahem



a smyslem tohoto románu. Šrámek tu došel nejdál ve své senzualistické životní koncepci, ale také v rozložení epické struktury románu a v jejím nahrazení impresionistickými tvárnými prostředky: silou bezprostředního zachycení smyslových prožitků, bohatou konkrétní obrazností, expresivním básnickým jazykem. Silný ohlas Těla byl založen nejenom na shodných momentech životního pocitu mladých, kteří po velké katastrofě objevovali „prosté radosti z pouhých životních projevů, ze zážitků zcela elementárních“ (Šalda), ale i na skutečnosti, že Šrámkova oslava života vyznívala zároveň i jednoznačným, třeba živelným protestem proti válce. Šrámkovy vitalismus, který v Těle vykrytalizoval v jednostranný kult smyslů a programově omezil smysluplnou lidskou aktivitu na oblast mimospolečenskou, demonstroval současně tímto dílem i svou ohraničenost, poukazuje právě závěrem románu zpět ke společenské realitě. Ze stejné polohy vycházejí i Šrámkovy válečné povídky *Žasnoucí voják* (1924), zejména ústřední z nich, *První akt*, kterou Šrámek napsal po svých prvních válečných zkušenostech na ruské frontě; na postavě vojáka anarchisty a několika jeho druhů tu zachytil bezmocnost a bezvýchodnost živelného individuálního odporu, který je nakonec pohlcen neúprosto mašinérií válečného řemesla. Impresionistická metoda Šrámkova, zachycující válečnou skutečnost jako proud bezprostředních dojmů, pocitů a vnitřních zážitků a pracující především silně emotivním a obrazným jazykem, dosáhla tu účinnosti zejména výmluvnými kontrasty mezi záznamy drastických válečných zkušeností a lyrismem, provázejícím všechny projevy života tváří v tvář smrti.

Jiným směrem se ubírá po válce lyrická próza Šrámkova generačního druhu JIŘÍHO MAHENA, který se od počátku z celé starší generace nejvíce přibližuje rodícím se poetistickým a později surrealistickým tendencím (nejvýrazněji v knížce poetistických libret Husa na provázku, 1925). V jistém smyslu předznamenává tyto tendence už soubor drobných fantastických próz *Měsíc* (1920); jejich tvůrčím východiskem je uvolněná fantazie (heslo „čisté fantazie“ se také poprvé objevuje v úvodu knihy, v němž se autor ironicky vypořádává s tradicí literatury posedlé „svatou myšlenkou“), přenášející se zlehka přes hranice světů i času a těžící z nejrozličnějších kontextů zpola snové obrazy a pohádkové příběhy. Souběžným surrealistickým pokusům v próze je i pozdější Mahenův brněnský generační román *Nejlepší dobrodružství* (1929), věnovaný tentokrát konfrontaci předválečné generace s novými poválečnými poměry a s nejmladším pokolením.

Mnohem příměji reaguje na válku takzvaná generace z roku 1914, která na jejím prahu nebo teprve během ní vstupuje do literatury. Na okraji zůstává se dvěma drobnými svazky lyrických próz generační kritik a teoretik MIROSLAV RUTTE, který po válce prochází silným vlivem vitalismu a básnickou sbírkou *Zjasněné oči* (1918) vlastně signalizuje nástup poválečné vitalistické vlny. Také obě jeho prozaické knížky (*Vězeň*, 1920, *Batavia*, 1924) nesou pečeť tohoto proudu v jeho poválečné modifikaci, jak ji realizovala zejména část mladé generace: totiž v jeho zduchovnělé a zabstraktnělé podobě, ovlivněné františkánskou křesťanskou pokorou, kultem srdce a patosem bratrské lásky.

Ostatní příslušníci předválečné generace vstupují do literatury vesměs ve znamení expresionismu, který nejlépe odpovídal dobovému generačnímu pocitu absurdity života, atmosféře zmaru, existenciální úzkosti a vykořeněnosti. Prózy této generace, v nichž se expresionismus u nás formoval, vznikají nebo vycházejí většinou už za války. To se týká jak bratří Čapků, kteří souběžně s knížkami shrnujícími jejich společné předválečné počátky (*Krakonošova zahrada*, *Zářivé hlubiny*) vydávají první samostatné sbírky próz, tak RICHARDA WEINERA, nejvýraznějšího představitele první vlny českého expresionismu, jehož další dílo po několikaletém odmlčení ukazuje ke sblížení se surrealistickým proudem. Pro Weinerovu tvorbu znamenala válka zásadní předěl: po básnických počátcích, blízkých předválečným tendencím vitalismu, obrací se naplno k tajemství lidské existence, jejího smyslu i řádu, k logické neuchopitelnosti její podstaty, hranic a možností lidského poznání a vědomého jednání. Znepokojuje jej zejména oblast iracionality a podvědomí, životní osudy lidí rozlomených nebo vykořeněných z normální existence, posedlých mučivými představami metafyzické viny, úzkostí z bezcílnosti a nezařazenosti i děsem z nepoznané a nepoznatelné fatální určenosti. Tato tendence, objevující se už v první prozaické knížce Weinerově (*Netečný divák a jiné prózy*, 1917), se zvýrazňuje ve



sbírce „povědek o vojně“ *Lítice* (1917) a v další povídkové knížce *Škleb* (1919), kde je už plně uplatněna introspekční metoda, prolínání vnější dějovosti s vnitřním prožitkem, reality a vize, přítomnosti a vzpomínky, vědomí a podvědomí.

Také v tvorbě KARLA ČAPKA prohlubuje válka vývojovou proměnu, která začala vlastně už bezprostředně před ní: opojení zákraky moderního světa a moderního umění je vystřídáno obratem k mučivé existenciální a noetické problematice. Tento obrat, patrný už v první samostatné povídkové knížce (*Boží muka*, 1917), vyznačuje nedůvěra k racionálnímu řádu světa, odmítnutí jeho mechanické zákonitosti, úzkost z jeho konvenční, stereotypní podoby; hledání skrytého tajemství a smyslu bytí v nahodilosti a jedinečnosti, v neopakovatelných okamžicích vnitřní svobody. Filozofické zaměření těchto próz se promítá i do jejich epické výstavby, založené na nevysvětlitelné záhadě, na „neviditelné“ události, skryté mimo vlastní vyprávění. Z téhož okruhu problematiky těží Čapek v druhé knížce próz, v *Trapných povídkách* (1921); promítá ji však do životních situací sociálně mnohem konkrétněji pojatých i epičtěji zvolených: do krizových situací zcela odkrývajících trapnost zmechanizované existence, jež se však současně jeví hodnou nejen opovržení, ale především soucítění. Na rozdíl od Karla Čapka, který zejména v druhé knížce dospívá k epické objektivaci, představují první samostatné prózy JOSEFA ČAPKA (*Lelio*, 1917, *Pro delfína*, 1923) rozklad epického tvaru. Zejména nedějové básnické prózy první knížky jsou lyrickým přepisem vnitřních stavů osamění, úzkosti a smutku; časová a prostorová souvislost je tu zrušena a nahrazena diskontinuálním proudem zážitků a představ. Pro metodu několikeré perspektivy jsou tyto prózy uváděny do souvislosti s kubistickými postupy v Čapkově tvorbě malířské. Epičtěji je založena druhá knížka, v níž se odráží Čapkově tůň k lidovému a dětskému světu a inspirace lidovým uměním.

Některými rysy se s první expresionistickou vlnou stýká svěbytná beletristická tvorba filozofa LADISLAVA KLÍMY (1878–1928), vznikající většinou už před válkou. Z jeho rozlehlého díla se zachovalo jen torzo, z něhož jen část vyšla za života autora. Klímovy prózy tvoří pandán k jeho dílu filozofickému, jež při své souvislosti s novodobým iracionalismem a voluntarismem (zejména s filozofií Nietzschovou) má velmi osobitý charakter a svou formou je blízké umělecké literatuře. Jádrem Klímových próz je filozofická meditace, většinou nezastřená demonstrace filozofické teze, zprostředkovaná básnickou vizí; fantastická fabulace, jež tuto prózu spojuje s dobovým novoromantickým a dekadentním proudem i se starší romantickou tradicí „černého románu“, tu tvoří jen vnější rámec. Ústředním tématem celé Klímovy tvorby je svobodná intelektuální aktivita, vědomá vůle pojatá jako jediná, absolutní skutečnost, a s tím spojená radikální negace vnějšího světa; odtud jeho fantasmagorické, infernální vize životní absurdity, záměna reality a ireality, skutečných a pomyslných zážitků, života a smrti. S expresionismem spojuje Klímovy prózy soustředění na neracionální vrstvy vědomí a na patologické duševní stavy, stejně jako základní poloha grotesky, vystupňované zde často v drastický černý humor. Hlavním stylistickým prostředkem Klímovým je kontrast, záliba v paradoxním převrácení pojmů a hodnot, zdůrazňované „míšení nízkého s vysokým“, metafyziky s obscénností. Z beletristických prací vyšlo na sklonku Klímova života „groteskní romaneto“ *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928) a novela *Soud boží* (1928); torzo ostatních prací bylo vydáno posmrtně (*Slavná Nemesis a jiné příběhy*, 1932, zlomek románu *Edgar a Eura*, 1938), kdy se Klímovo dílo — podobně jako Weinerovo — dostává do nového kontextu a je jím aktualizováno.

Zvláštní modifikací expresionistického východiska představuje tvorba JAROSLAVA DURYCHA, jež je od počátku formována ortodoxním katolictvím, v prvních poválečných letech se však některými rysy stýká současně s tvorbou mladé generace a je jí ovlivněna. Vyhrocený dualismus ducha a hmoty, absolutna a pozemskosti poznamenal velkou část Durychovy prózy radikálním odklonem od reálného světa a metafyzickým tůň k nadskutečnu, do oblasti mystiky a náboženské symboliky. Jen vzácně je tůň ke „kráse věčnosti“ vyvažováno poetickou chválou krásy pozemské, oslavou čistoty smyslů a srdce, jimiž se člověk přibližuje Bohu; častěji vyúsťuje buď v abstrakci nebo v naturalistickou deformaci. Náboženský absolutismus vyděluje Durycha z generace směřující po válce k relativismu a pragmatismu a obrací jej polemicky proti ní (eseje



*Ejhle, člověk*, 1928); uměleckým východiskem je s ní však Durych spojen. Válečný prozaický debut Durychův (symbolická balada v próze *Jarmark života*, 1916) naznačuje jednak možnou souvislost s předválečnou vlnou neoklasicismu (snaha o „čistou epičnost“, vyvazující fabulaci ze závislosti na konkrétní realitě), jednak expresionistické směřování k iracionalitě, duchovosti a vizionářství. K těmto zdrojům ukazuje i podoba prvního Durychova románu *Na horách* (1919), pro nějž je příznačný zpola snový a zpola pohádkový charakter děje, s tajemnou motivací a skrytou symbolikou, neurčitost prostředí a času, do nichž je umístěn, neživotná stylizace postav, jež mají ztělesňovat mystickou sílu lásky i vznešenost oběti. Také povídkové prózy sbírky *Cestou domů* (1919) těží své příběhy ze vzdáleného, mytizovaného prostředí středověku a náboženských legend. Tímto směrem se i nadále ubírá jedna část Durychovy povídkové tvorby (*Nejvyšší naděje*, 1921, *Obrazy*, 1922, *Smích věrnosti, Legenda*, 1924). Ať už zpracovává tradiční látku historickou a náboženskou nebo současnou, vždy je výrazně romanticky stylizována nebo expresionisticky deformována, prolutá náboženskou symbolikou, apoteózou obětí, nadzemské lásky a mystického sblížení s tajemstvím, i odporem vůči hmotné realitě, která nabývá u Durycha často až přízračné nebo obludné podoby.

K dočasné, třeba jen relativní rovnováze těchto protikladných světů dochází Durych v té části své tvorby, již se tvárně i tematicky dostává do blízkosti mladé poválečné prózy. V povídkových sbírkách *Tři dukáty* (1919) a *Tři troničky* (1923) se přiklání — aniž opouští svou na kontrastu založenou stylizaci — k pozemskému světu a k současné tematice. Ve světě chudých, v prostotě a čistotě jejich vztahů, v ponížení a pokoře nachází ony hodnoty, kterými se člověk dopíná k tajemství. Chudoba je mu totožná s nejvyšší krásou, je božským darem a milostí; jejím prostředníkem a nositelem je žena, jež v Durychově symbolizující stylizaci ztělesňuje dědictví ráje, souvislost pozemského a božského i mystický smysl erotiky. Tento rys Durychova vidění světa se nejvýrazněji uplatnil v *Sedmikrásce* (1925), lyrickém příběhu milostného hledání a unikání, v němž se nejvíce přiblížil intenzivnímu lyrismu mladých. (Obecně formuloval Durych tyto zásady své poetiky a svého nazírání světa prvních poválečných let v knize esejí *Gotické růže*, 1923.) K nejvlastnějšímu výrazu a zároveň i k nejjistší poezii dochází Durych v lyrických a meditativních prózách (*Hadí květy*, 1924, *Kouzelná lampa*, 1926, *Kdybych*, 1929), inspirovaných většinou přírodou i drobnými zážitky a vzpomínkami; zachycují stesk i krásu pozemskosti, „tajnou slávu a vznešenost“ chudých a opovržených lidí i věcí, prchavé okamžiky intenzivního prožitku, kdy se člověku zjevuje tajemství bytí.

Obrat k historické tematice, jímž Durychova tvorba ve dvacátých letech vrcholí, představují tři krátké prózy posléze spojené v „menší valdštejnské trilogii“ pod názvem *Rekvie* (1930, jednotlivě jako *Kurýr*, 1927, *Budějovická louka*, 1928, *Valdice*, 1928); doprovodem k nim jsou tři obrázky *Valdštejnův kraj* (1929). Se vzácnou epickou sevřeností zachytil tu Durych v několika epizodických dramatických scénách osud valdštejnského spiknutí i jeho organizátora, jehož osobnost autora přitahovala vnitřní rozpolceností i tragickým kontrastem moci a pádu, v němž vidí ztělesněnou temnou krutost i zjitřenou rozpornost Valdštejnovy doby. K širšímu zachycení této doby, v němž poprvé umělecky realizoval na adekvátní historické látce svůj barokní životní názor, dospívá Durych v následující „větší valdštejnské trilogii“ *Bloudění* (1929), rozsáhlé historické fresce, otvírající se Valdštejnovým vzestupem k moci a uzavřené zavražděním frýdlantského vévody v Chebu. Autorovo vidění světa se tu uplatnilo v evokaci temné atmosféry třicetileté války, doby pustošení, vražd a loupení, „světa opuštěného Bohem a zrazeného lidmi“, proti němuž ve vyhroceném kontrastu klade duchový zápas o Boha a o vykoupení: „masa naprostého světla, nadsvětského, nadzemského, vržená útočně proti mase naprosté tmy a hrůzy pozemské, naprostého děsu pekelného“, „absolutní transcendentní sálání světelné proti temnému naturalismu špíny, kalu, zpotvořenosti a zvrhlosti“ (Šalda). Základní protiklad promítl Durych i do ústřední dvojice postav, protestantského panoše Valdštejnova a jeho milenky, španělské katoličky Anděly, jejichž osudem symbolizuje i pád protestantismu a vítězství protireformace v českých zemích. Touto ideovou koncepcí, v níž se vyhraňuje striktně a bojovně katolický pohled na národní minulost, předznamenává *Bloudění* další Durychův vývoj ve třicátých letech.



Prozaická tvorba poválečné generace se v první polovině dvacátých let pohybuje vesměs v oblasti povídky a drobné lyrické prózy; jediným pokusem o větší epický útvar je tu Schulzův „komunistický román“ Tegtmeierovy železárny. Nástup mladých děje se téměř jednoznačně ve znamení expresionismu, jenž se v jejich tvorbě nově modifikuje, mimo jiné i pod vlivem dalších dobových směrů, zejména francouzského unanimumu, sociálního soucitu Ch. L. Philippa i všeobecné poválečné vlny primitivismu, který spojuje většinu těchto tendencí navzájem i s poválečnými tendencemi v oblasti výtvarné. Souběžná vlna vitalistická, jako výraz nového pocitu života doslova zachráněného z trosek, byla ve své původní, ryze senzualistické podobě východiskem mladé prózy jen ojediněle. Stejně jako v poezii je tu vitalismus přetvářen do nové podoby poetického naivismu, který sdílí s vitalismem intenzivní pocit života, radost z elementárních životních projevů a zážitků i schopnost jejich poetizace, přenáší je však do polohy značně zduchovělé, tj. především etizované, nahrazuje kult smyslu kultem srdce a všeobjímající bratrské lásky. Základním momentem, který charakterizuje poválečnou modifikaci expresionismu i vitalismu, je silné citění sociální, jež od pocitu destrukce starých hodnot a zhroutení starého světa spěje k představě nových sociálních vztahů a tvorby nového lidského řádu, od sociálního soucitu a bratrské lásky k socialistické koncepci světa. Trvalou stopu zanechaly oba směry v tvárných prostředcích mladé prózy, v její lyrizaci, v obraznosti a expresivnosti jazyka. Vývojově směřuje ovšem každá z těchto tendencí jinam: expresionismus na jedné straně k silné subjektivní deformaci, často naturalisticky přetížené, na druhé straně k abstrakci, metafyzice a symbolice; poetický naivismus naopak k předmětnému světu, k rozvinutému smyslu pro jeho mnohotvárnost a k objevení nových prostředků jeho poetizace. Oba směry tak pomáhají připravovat cestu novým vývojovým proudům: expresionismus introspekční a surrealistické próze, poetický naivismus poetismu.

U mnoha příslušníků poválečné generace (Jiří Wolker, František Němec, Miloš Jirko, Bartoš Vlček) zůstávají ojedinělé prozaické pokusy na okraji díla básnického, sdílející s ním i jeho vývojové peripetie. Z vlastních prozaiků generace je expresionismem trvaleji formována tvorba Čestmíra Jeřábka a Lva Blatného, vycházející z prudké negace měšťáckého světa, proměněného v oblundný přízrak či groteskní divadlo; myšlenkové východisko expresionismu, vyznačující se ideálem nové všelidské pospolitosti a směřující spíše k humanismu čapkovského ražení, neopouštějí oba autoři ani později, kdy hledají už nové prostředky tvárné. Rané povídkové práce ČESTMÍRA JEŘÁBKA (1893–1981) patří k typickým expresionistickým prózám poválečným, v nichž vnější děj je zredukován na minimum, zatlačen spiritualistickou meditací či sociálním traktátem, v nichž postavy mají jen matné obrysy a stávají se symbolem či mluvčím ideje. Od duchovní jistoty vesmírného řádu, v němž člověk je vykonavatelem a nástrojem boží vůle (*Výzva*, 1921), přes úzkost z pozemské ohraničenosti, z níž se člověk nemůže vymanit, o níž se láme každá revolta i každé vzepětí vůle k lidštějšímu životu (*Zasklený člověk*, 1923), dochází Jeřábek až k temnému obrazu nesmyslnosti a trapnosti lidské existence, sevřeného mechanismem netvořivé práce, konvencemi, pasivitou a nemohoucností (*Předzvěsti*, 1924). Poslední z těchto próz, blízké Čapkovým Trapným povídkám, znamenají současně vývoj od expresionistické abstrakce a symboliky k prostředkům psychologické prózy. Jiný charakteristický rys expresionismu, totiž nedůvěra k intelektu a rozumové logice a hledání prazákladu lidské bytosti v hlubinách podvědomí, citu a pudů, v elementárních životních stavech a pocitech, vyznačuje prozaické dílo LVA BLATNÉHO (1894–1930). Jeho první povídková sbírka *Vít v ohradě* (1923) má blízko k Šrámkovým předválečným prózám: upomíná na ně fakturou příběhů trpících a „zbytečných“ lidí, zastřeností motivace, neurčitostí postav, prostředky náznaku a symbolu (*Krysa*); typicky expresionistický je motiv iracionálního osudového zásahu, který nezadržitelně a nelogicky rozvrátí lidský život. Od prvotních „záznamů“ duševních stavů a dojmů dospívá Blatný záhy k sevřenějšímu epickému tvaru; typickým rysem jeho tvorby je vyvažování expresionistické abstraktnosti smyslovostí, generačního postulátu všeobjímající lásky smyslem pro humor a ironii, jenž se zejména v druhé knížce *Povídky v kostkách* (1925) realizoval v charakteristickém útvaru grotesky.



Expresionismus silně poznamenal i prózu JAROSLAVA HŮLKY (1899–1924), jejíž vývoj byl rovněž předčasně přerušen básnickovou smrtí. Sociální zkušenost vybavila Hůlku nejen bezprostřední znalostí proletářského světa, ale poznamenala i jeho sociální citění a protest neobyčejnou konkrétností a intenzitou. Hůlka se od počátku ve své povídkové tvorbě zaměřuje jednoznačně ke světu chudých a vyvržených, ne však s generačním apelem k soucitu a bratrské lásce, nýbrž s vyhocenou obžalobou. Jeho vize světa je zúžena na otřesná fakta bídy a krutosti, na sociální protiklady vyostřené až do mrazivé karikatury, jež se nevyhýbá naturalistické drastičnosti. Tato tendence se silně uplatňuje v knižní prvotině *Prokletí lidí* (1922), knižce vyhraněně, někdy až schematicky tendenční a útočné v duchu koncepce proletářské literatury; tvárně, zejména po stránce jazykové i abstraktním zvýrazněním ideje, je poznamenána vlivem expresionismu. Ten je patrný i v následujícím povídkovém tryptichu *Vrah* (1923), který obměňuje základní Hůlkovo téma — osud ubohých vyvrženců společnosti — expresionistickým zájmem o psychiku vykořeněných lidí; sílí tu i tendence k lyrismu a k poetizaci všedního světa v duchu Wolkrově, jak se objevila už v předchozích (knižně nevydaných) drobných lyrických prózách. Teprve práce posmrtně vydané, povídky *Přátelé a smíření* (1925) i próza *Válka* (nejrozsáhlejší próza Hůlkova, publikovaná v úplnosti až 1961), naznačují syntézu obou základních tendencí Hůlkovy prózy a rozběh k silné sociální epice, jež se oprostuje od naturalismu i abstrakce a s hlubokým porozuměním proniká do světa chudých s jeho vlastní „svébytností a svézákonností“ (Piša), s novými lidskými kvalitami i perspektivou.

Citový a myšlenkový zvrat, který válečná i poválečná sociální zkušenost vyvolala u MARIE PUJMANOVÉ (1893–1958), projevil se v její počáteční tvorbě ostrým předělem mezi první a druhou prozaickou knížkou a dočasným sblížením autorky s poválečnou expresionistickou vlnou. V jejím prozaickém debutu (*Pod křídly*, 1917) má skutečnost ještě jasnou a nelomenou podobu vzpomínky na dětství, prožité v teplém a bezpečném prostředí patriarchální měšťanské rodiny. Z obdobné inspirace, jaká v poezii wolkrovské generace evokovala „chlapecký ráj srdce“, vytvořila tu Pujmanová svůj „mýtus krásného a dobrého světa“, třebaže už tady vzdálený sentimentální idyle: intenzivní citovost šestileté hrdinky dramaturgizuje dětské zážitky a médium vnímavého pohledu a dětské básnivosti dodává lidem a věcem výraznou a sytou kresbu. V následujících *Povídkách z měšťanského sadu* (1920) se prudce láme původní harmonie pohledu i jemného a kultivovaného jazykového stylu, jež prozrazoval autorčinu blízkost Růženě Svobodové. S realitou rozvráceného života válečné a poválečné Prahy, Prahy vracejících se i marně očekávaných vojáků, front před obchody, ostrých sociálních protikladů, vtrhly i do stylu Pujmanové prostředky naturalistické a deformující obraznosti, ironie a karikatura, syrový jazykový materiál, hovorový jazyk a měšťský žargon. Měšťanský svět tu dostává parodickou podobu, ostře kontrastující se světem chudoby a práce.

Významný tvárný průboj v oblasti prózy, jež vyrůstá z expresionistické destrukce epického tvaru, představuje tvorba VLADISLAVA VANČURY (1891–1942). Už v prvních lyrických prózách (*Amazonský proud*, 1923), v nichž si Vančura vytváří svůj osobitý jazykový styl (využívající zejména archaizující prvky) a v nichž se kladou vedle sebe i prolínají různé zážitkové oblasti (reálné, snové i fantazijní), různé polohy (od humoru až po monumentalizující patos) i žánrové prvky, je však patrné, že Vančurova tvorba se od expresionismu vzdaluje: tíhne k předmětnosti a konkrétnosti, k životní plnosti a plnokrevnosti, zprostředkované především osobitou, syntetizující metaforou, jíž je stejně vzdálena expresionistická duchovost a abstrakce jako pouhá impresionistická dojmovost a jež ukazuje na Vančurovu souvislost s poetismem. Krok k epice představuje druhá knížka Vančurova *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* (1924), v níž zejména úvodní próza (*Cesta do světa*) charakterizuje silný akcent sociálně revoluční, zaznívající už z poslední prózy jeho prvotiny; dalším výrazným momentem je tu prvek exotický a fantazijní i dadaistická groteska (*F. C. Ball*).

Vančurova tvorba od počátku předznamenává další vývojovou problematiku mladé prózy jako průsečík expresionismu a poetismu. Velkou část poetistické prózy druhé poloviny dvacátých let charakterizuje pokračující proces lyrizace, spojený nadále s převahou drobných prozaických útvarů; druhou tendenci předsta-



vuje fantastická groteska, spojující poetistický smysl pro exotiku a mnohotvárnost světa s dadaistickým humorem.

K nejvýraznějším realizacím poetismu v próze patří první práce KARLA KONRÁDA (1899–1971), v nichž se nejnepříjemněji uplatnily prostředky poetistické lyriky; vnější dějovou linii tu nahrazuje pásmo představ a asociací, vzpomínek a zážitků; obraznost a jazykové experimentování zprostředkují nové, neotřelé a nekonvenční vidění světa a současně se stávají nástrojem protiměšťáckých invektiv a satiry. Po souboru drobných lyrických črt *Robinzonáda* (1926) vydává Konrád dvě rozsáhlejší prózy: *Rinaldino* (1927) zachycuje v poloze blízké Šrámkovu Stříbrnému větru první citovou, smyslovou i sociální zkušenost chlapce dospívajícího uprostřed války; *Dinah* (1929) na tomtéž lyrickém základě sleduje vzrušenou představivost mladého člověka, kterému nepatrné vnější podněty (píseň černošské zpěvačky na gramofonové desce) asociují intenzivní smyslové prožitky a citová dobrodružství, jimiž žije plněji a skutečněji než vnějším životem. Konrád dovršuje úplnou destrukci epického tvaru, jak ji naznačil impresionismus a realizoval expresionismus.

V podstatě z téže metody, v níž se ještě výrazněji uplatňuje dadaistická složka poetismu, vychází i próza ADOLFA HOFFMEISTRA (1902–1973), spojující nezávaznou poetistickou hravost a dadaistické veselí s výrazným smyslem satirickým, parodickým a karikaturním. Většina jeho drobných próz — po prvotině *Podmořské hvězdy* (1922), nesené ještě generačním sociálním patosem — se pohybuje na pomezí lyriky a fejetonistiky (*Cambridge-Praha*, 1927, *Hledá se muž, který má dost času*, 1927, *Hors d'oeuvre*, 1927). Rozsáhlejší útvar poetistického „románu“ představuje Hoffmeistrův *Obratník Kozoroha* (1926) s typickými motivy exotickými a erotickými. Z poetistické inspirace exotikou, dálkami a dobrodružstvím, mnohotvárností a krásou světa vychází i druhá knížka KARLA SCHULZE *Sever-jih-východ-západ* (1923) a románová próza *Dáma u vodotrysku* (1926).

Průsečíkem několika souběžných poválečných tendencí, z nichž nejvýraznější je wolkrovská antropomorfizující poetizace všedního světa, se jeví prvotina BENJAMINA KLIČKY (1897–1943) *Vzpouza nosičů* (1925), zahrnující soubor drobných lyrických próz z prvních poválečných let. Blízkost monumentalizujícímu jazyku Vančurovu, patrná rovněž už v první knize, i jeho ideálu prostého elementárního lidství, se uplatnila v rozsáhlejší titulní próze sbírky *Tulák Jeronym a jiné osudy* (1925), zahrnující rovněž poválečné prózy, tentokrát epického charakteru; starší z nich náležejí tematicky, atmosférou i jazykovým stylem k okruhu šrámkovskému. Další drobné prózy Kličkovy, provázející jeho románové práce, ukazují jednak k poetismu (*Muž, který chtěl ABCDE*, 1928), jednak dokumentují jeho cestu k epice přes grotesku a sociálně psychologickou studii (*Pestré osmero*, 1928, zahrnující novely z let 1920–1927).

Poetistická groteska převažuje v prvních prozaických knížkách JIŘÍHO MAŘÁNKA (1891–1959); ve stopách amerických filmových grotesek, detektivek a dobrodružných filmů autor lehce fabuluje své fantastické příběhy, kompozičně založené na filmovém střídání obrazů, nápadů a scén, a mířící průhlednou, humorně nadlehčenou alegorií ke kritice maloměšťáctví a všech nectností soudobého světa (*Výstřel naslepo*, 1926, *Utrpení pětihrhanného Boba*, 1926, *Kouzelný deštník*, 1928, *Amazonka a břichomluvec*, 1928). Ke konvenčnějšímu žánru se Mařánek obrátil v „humoristické detektivce“ *Ještěrka v červeném bludišti* (1928), namířené proti maloměšťáckému šosáctví a mravnímu pokrytectví. K poetistickému humoru, někdy dadaisticky zbarvenému, i k fantazijní fabulaci inspirované civilizační tematikou a technickými vynálezy má blízko i próza VLADIMÍRA RAFFELA (1898–1967), oscilující mezi čapkovskou utopií a rozmarnou poetistickou parodií. Řadu jeho povídkových sbírek, napsaných v krátkém časovém rozmezí tří let (*Elektrické povídky*, 1927, *Tělové povídky*, 1928, *Patetické povídky*, 1928, *Taneční povídky*, 1928, *Prapovídky*, 1930) dovršuje dobrodružný utopický román *Obchodník sympatiemi* (1929).

Proces lyrizace, který v prvních poválečných letech převládl v mladé prozaické tvorbě a jehož hlavním nositelem se posléze stává poetistická próza, vyvolává zhruba v polovině dvacátých let protichůdnou reakci: pokusy o návrat k pevnému epickému tvaru na novém tvárném základě. Většina autorů vychá-



zejících z expresionismu hledá cestu k obnově epiky v utopickém a fantastickém románu (event. v dalších „okrajových“ útvarech) nebo v novém básnickém typu románu — podobenství; u některých autorů vyúsťuje vitalistický senzualismus a impresionismus v novou vlnu venkovské prózy. Mimořádné a v podstatě klíčové postavení tu získává Vladislav Vančura, budující novou epiku na bohatém využití prostředků moderní lyriky.

Jednu z cest k obnově epiky objevil KAREL ČAPEK v *Krakatitu* (1924); vytvořil v něm po Továrně na absolutno nový typ utopického románu, jenž se z oblasti fejetonní novinářské prózy dostává cele na epickou půdu. Čapkovská tematika úzkosti z civilizace i nedůvěry v radikální společenské proměny a ve velké politické a sociální koncepci je tu vtělena do fantastického příběhu o převratném vynálezu a dramatickém osudu jeho tvůrce, jenž má všechny znaky napínavé a dobrodružné „lidové četby“; využívá současně různých jejích vrstev, od žánru vědeckofantastického, kterému u nás vlastně proráží cestu, přes detektivku a senzační kolportážní román až po pohádku. Přitom je *Krakatit* v jistém smyslu i obnovou monografického typu románu; v druhém plánu, pod vnějším napínavým dějem, sleduje vnitřní vývojové drama ústředního hrdiny, jež vyúsťuje v chválu prosté a nepatetické lidské dělnosti.

Blízko k Čapkovi mají utopické romány ČESTMÍRA JEŘÁBKA *Lidumil na kříži* (1925) a *Firma prorokova* (1926). První z nich je detektivní příběh vybudovaný na příznačném motivu hypnózy, vedoucí ruku nedobrovolného vraha; druhý román je utopie podbarvená rovněž detektivkou a spočívající na psychologicko-sociologickém experimentu, který má dokázat, že dobro musí být na této zemi nutně vyvažováno zlem. K Čapkovi ukazují především filozoficko-sociální závěry těchto utopí, zdůrazňující relativnost lidských měřítek, víru v polidšňující evoluci a negaci sociálního radikalismu. Napínavý děj je tu autorovi znovu záminkou k uplatnění sociálního traktátu (většinou ve formě rozmluv a úvah postav), který se mu nedaří organicky vtělit do děje. Dědictví expresionismu je patrné i na postavách, jež stále zůstávají především nositeli idejí, i na obraznosti, často násilně spojující rovinu smyslové reality a abstraktní spekulace. Zájem o psychologický experiment zůstává už pro Jeřábka příznačný; uplatnil jej i ve svém válečném románu *Svět hoří* (1927), v němž dosavadní postupy zatlačuje intenzita frontových zážitků, živé zachycení atmosféry posledního válečného roku a prvních popřevratových chvil v Brně i životnost několika hlavních postav.

Fantasticko-utopická tematika, blízká ještě bizarním expresionistickým vizím, charakterizuje i dílo JANA WEISSE (1892–1972). Nevyrůstá však jako u předchozích autorů z obecné koncepce, demonstrované na utopickém „modelu“ světa, ale z reálného a velmi intenzivního autentického zážitku: z reality války, kterou Weiss prožil na ruské frontě a v hrůzných podmínkách zajateckých táborů. Geneze horečnaté vizionářské fantastiky jeho prvních próz je patrna z knížky válečných povídek *Barák smrti* (1927); reálné záběry ze zajateckého tábora, vynikající výraznou kresbou postav, vyostřenou někdy až do karikatury, se tu prolínají s horečnými sny vojáků nakažených tyfem, s vizionářstvím lidí, kteří zešileli hrůzou, které pronásleduje chorobná posedlost hladem nebo otřesný válečný zážitek. Silně expresivní jazyk, přecházející místy až k biblickému patosu, a expresionisticky vypjaté scény se stírají s realistickým vypravěčstvím, které jen na několika místech uvízne v žánrovitosti, nezná však typickou expresionistickou polohu metafyzické duchovosti a meditace. Spojením realistického záznamu takřka reportážního s expresivním básnickým jazykem, zdviženým místy až k vančurovskému patosu, má k Weissově první knížce blízko pozdní prozaická prvotina JAROSLAVA BEDNÁŘE (1889–1976) *Červená země* (1928), vytěžená rovněž z autentických válečných zážitků autorových. V řadě záběrů z polního lazaretu za píavskou frontou, dějově spojených tragickým příběhem české ošetřovatelky, zachytil Bednář poslední měsíce války. Silný lyrický prvek, patos protiválečného protestu i apoteóza lidskosti, kterou kniha vyznívá, řadí však Bednářovu knihu spíše k první vlně mladé poválečné prózy.

Další cesta JANA WEISSE směřuje k osamostatnění fantastického dějového plánu, jenž byl v prvé knížce jen naznačen. Od maloměstské humoresky s řadou groteskních zápletek *Fantom smíchu* (1927) dospívá v po-



vídkové sbírce *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927) k fantastické grotesce fabulující převážně na podkladě uvolněné představivosti snu a podvědomí. Expresionistické a surrealistické téma vztahu mezi snem a reálným fyzickým zážitkem, mezi vědomím a podvědomím, je tu však ztvárněno v čistě epickém plánu. K základnímu zážitku horečné vize, provázející tyfové onemocnění, se Weiss vrací ve svém prvním utopickém románu *Dům o 1000 otců* (1929); zde však tento motiv vytváří už jen tenký reálný podklad — občas matně prosvítající vlastním dějem — fantastické vize oblundné stavby, která symbolizuje sociální strukturu soudobé společnosti i její rozpad. Utopický námět je tu opět zkřížen s dobrodružným detektivním příběhem: detektiv, který hledá v tajemném Mullerdomu unesenou princeznu, postupně pozná všechna tajemství obrovské stavby i mechanismus jejího fungování, projde všemi jejími vrstvami od zločinecké spodiny až po samu špičku a nakonec se připojí ke vzpouře otroků, která díky jeho zásahu zvítězí. Napínavého námětu, pracujícího volně s různými prvky fantastické prózy od moderní utopie (lety do vesmíru) až po pohádku a odkrývajícího volně pole barvitě, někdy poetické a častěji bizarní představivosti, je tu využito k naléhavé sociální kritice.

Složitější cestu k epice představuje v druhé polovině 20. let tvorba LVA BLATNÉHO, do níž se promítly různé dobové tendence (expresionistická groteska a alegorická moralita, čapkovský utopismus, romainsovský unanímismus). Groteskní živel, typický už pro předechozí povídkovou sbírku Blatného i pro jeho tvorbu dramatickou, poznamenal rovněž tři značně nesourodé prózy knížky *Regulace* (1927). Titulní próza má ústřední místo nejen v této knize, ale do jisté míry v celém spisovatelově vývoji: smysl pro živelné a elementární v lidském životě nachází tu adekvátní reálnou látku (příběh inženýra a jeho party barabů, pracující na regulaci Bečvy), v jejímž zpracování se Blatný nejvíce vzdálil expresionismu. Zbývající dvě povídkové knížky dotvrzují Blatného neukončený zápas o epičnost, zápas příznačný pro celou generaci v druhé polovině dvacátých let: *Povídky z hor* (1927) připomínají naprostým vyvázáním svých alegorických a pohádkových příběhů i postav z reálných vztahů neoklasicistické úsilí o čistou epičnost; *Housle v mrakodrapu* (1928) se od epiky znovu vzdalují, pohybující se mezi lyrickou prózou, většinou sociálně zabarvenou, a lehkým žánrem humoristickým, fejtonním a anekdotickým. Problém nové humanizace člověka, převedený do sféry čistě morální, směřování k alegorii a druhému plánu, typické střídání polohy ironie a lyrismu, to vše ukazuje znovu jak k autorovu expresionistickému východisku, tak na jeho spřízněnost s Karlem Čapkem (například v utopické společenské satíře *Črta dějepisná*).

Návrat k epice prostřednictvím utopické a fantastické prózy je u autorů, kteří vyšli z expresionismu, provázen silnou stylizací obrazu skutečnosti (především stylizací děje a postav); výrazně se odklání od prostředků starší prózy, od prostředků reprodukce a nápodoby skutečnosti, a směřuje k celkovému obrysu, k metodě vytvářející ne „podobnost“, ale „podobnoství“: jejím cílem není reprodukce „skutečného“ příběhu, ale jeho obrazný význam. Na tomto základě vzniká i osobitý typ románu — podobnoství, jaký vytváří zejména ve svém *Pekaři Janu Marhoulovi* (1924) VLADISLAV VANČURA. Prostý příběh proletarizace a životního ztroskotání pekaře, jehož lidská добрota, družnost, radostná a nezištná dělnost se jeví čirým bláznovstvím ve světě ovládaném peněžními vztahy, povyšuje Vančura do podoby básnického mýtu, jehož prostřednictvím přerůstá ústřední postava v typ obecné platnosti. Základním nástrojem této stylizace je Vančurův básnický jazyk, vybudovaný jednak na moderní metafoře, jednak na vzorné, monumentalizující větné stavbě, a využívající archaizujících prvků i názorného a emotivního jazyka lidového. Jazyk není u Vančury prostředkem individualizace postav, určující je jazyk vypravěče (totožný s jazykem postav), jehož prostřednictvím se jazykový styl, především básnické pojmenování, stává „jedním z nejdůležitějších zobrazovacích prostředků, nástrojem poznání, kladeným na roveň tématu i samému příběhu“ (Pešat).

Tato úloha jazykového stylu vystupuje ještě více do popředí v protiválečném románu *Pole orná a válečná* (1925), v němž je obrazné pojmenování nadřazeno ději i postavám jako nástroj sociální obžaloby i básnické evokace nové společenské perspektivy. Vančurova záliba v elementárních životných typech, v jádře neproblematických, jejichž tragika nevrůstá z vnitřního psychického rozlomení, nýbrž demonstruje oblundnost sociální



struktury, projevila se tu v ústřední postavě venkovského proletáře; v primitivovi a polobláznu Řekovi vytváří Vančura negativní protějšek Marhoulův, jehož tragicko-groteskní osud symbolizuje nesmyslnost a hrůzu války. Jinou variantou tohoto typu navazuje na oba romány *Poslední soud* (1929) z prostředí ukrajinských vystěhovalců a pražské periferie. Znovu se v něm objevuje jak motiv utajeného zločinu, temně zabarvující celý příběh, tak rudimentární typ pudového prostáka, karpatského horala, vytrženého ze svého prostředí, který se stává žhářem ze vzdoru a silácké pýchy; současně se tu dále prohlubuje Vančurovo jazykové experimentování, zejména práce s obrazným pojmenováním, jež dává příběhu ráz tragické monumentality. Druhá poloha Vančurovy prózy, dadaistický smysl pro komiku a zejména pro jazykový humor, se uplatnila v úsměvné poetické humoresce *Rozmarné léto* (1926); po Pekaři Janu Marhoulovi je to další příklon k dějové próze, vytěžená tentokrát z maloměstského prostředí.

Obdobu Vančurova básnického podobenství o osudu prostého a čistého lidství ve světě peněžních vztahů vytvořil BENJAMIN KLIČKA v románu *Divoška Jaja* (1925). Exotika námětu, vnějšíkově odpovídající soudobým poetickým tendencím — příběh africké černošky a jejího milého v evropském světě — tu umocňuje základní sociální protiklad: skutečné lidství reprezentují „divoši“ nedotčení kulturou a civilizací, svět civilizace tu naopak vystupuje ve své odlišně a odlišující podobě nestoudného vykořisťování, zvrácených morálních hodnot, znehodnocení práce i lásky. Stylizace postav, z nichž zejména negativní postavy bílých Evropanů se blíží karikatuře, lyrismus, básnický jazyk silně emotivní a obrazný sblíží tento poetický příběh s románem Vančurovým i po tvárné stránce. Expresivní jazyk charakterizuje i další román Kličkův *Brody* (1926), zejména jeho expozici, navozující těsně poválečnou atmosféru malého města s narůstajícími sociálními konflikty. Umělecky nedořešeným úsilím zachytit sociální konflikt v celé rozloze společenské struktury prostřednictvím několika dějových linií má však Kličkův román blíže k tradičnímu sociálnímu románu, k němuž ukazuje i ústřední postava rozpolceného intelektuála, který teprve hledá své životní zakotvení. Vyhrocený obraz sociálního útlu, mocenské zvůle i politických machinací, jež se promítá zejména do negativních figur, až do karikatury jednostranně pojatých, vyústuje tu nakonec ve víru v kladnou humanistickou aktivitu; zosobňuje ji postava — snad nejživotnější ze všech postav románu — „anarchokomunisty“ Rysa, který na vlastní pěst vede boj proti moci na ochranu slabých a stává se tak prvním článkem v kruhu soudružství, v jehož rozšiřování vidí autor cestu ke spravedlivější společnosti.

Do blízkosti prvních románových skladeb Vančurových i Kličkových se řadí i úspěšný pokus JOSEFA KOPTY o sevřenější epický tvar, román *Hlídač č. 47* (1926). Vypráví v něm dramatický životní příběh traťového hlídače z pionýrských dob stavby železnice. Po létech osamělého života v hlídačském domku se hrdina rozhodne předstírat hluchotu, aby mohl odejít ze služby a začít nový život jako hospodský ve vsi. Ale paradoxně teprve tady, uprostřed lidí, po nichž toužil, pozná celou tíhu osamění a cizoty; předstíraná hluchota ho nejen vyřadí z normálního kontaktu s lidmi, ale navíc mu odkryje nenávisť, kterou je obklopen a jejíž obětí se nakonec stane. V ústřední postavě hlídače — vojenského vysloužilce, člověka znalého světa a lidí, ale v jádře bezelstného a dětsky důvěřivého, toužícího po družnosti a laskavé shodě — vytvořil Kopta svůj lidový typ, blízký Vančurovu Janu Marhoulovi. Autor tu konfrontoval skutečnou lidskou podobu a skutečný životní příběh hlídače Františka Douši se senzačními historii podvedeného manžela, vraha a zloděje — totiž s tou podobou, jakou mu dala vesnická podezíravost, závist a zloba a v jaké nakonec jeho příběh vešel do jarmareční písně. Odhalil tak podobně jako Vančura drama prostého lidství, ubíjeného odlišně sociálními vztahy. Shodně s Vančurou nalézají Kopta některé prostředky, jimiž hlídačovu příběhu dává rysy básnického podobenství, i když mu zůstává bližší poloha jadrného realistického vyprávěčství. Pro další Koptovo směřování k sevřenému epickému útvaru i pro prohlubující se vliv avantgardy na jeho tvorbu, projevující se zejména v prostředcích jazykového stylu, je příznačná složitě komponovaná pohádková groteska *Marta, Marie, Helena* (1928), balada o věrné lásce a nevěrném milém, umístěná do reality poválečného světa, konkrétně do prostředí židovských běženců a zbohatlíků, zpola reálně, zpola myticky pojatého.



Od společného generačního směřování se nejvíce vzdalují autoři, kteří hledají cestu k obnově epiky přes tradici venkovské prózy. Impresionismus a vitalistický senzualismus, z něhož vyšli a který trvale poznamenal jejich tvorbu, vnáší však do této tradice nové pojetí látky i nové tvárné prostředky. Vliv impresionismu je patrný zejména v tvorbě JOSEFA KNAPA (1900–1973). Knapova prvotina, generační román *Ztracené jaro* (1922), byla typickým ohlasem lyrické šrámkovské „historie mládí“ i generačního kultu srdce, s impresionisticky nezřetelnou konturou děje a postav. Už zde se však — třeba v podobě ještě velmi mlhavé — rýsuje Knapův ideál venkovského života, jímž se hrdina i autor distancují od své generace. Impresionistický lyrismus a sociální soucit v dobově velmi příznačně podobě charakterizují povídkovou sbírku *Píseň na samotě* (1924), ještě značně literární příběhy lidí sociálně či životně poznamenaných. Několik vyvrácených osudů, v jejichž ponurém groteskním traktování se znovu uplatnilo šrámkovské východisko i vliv severské prózy, zachytil Knap ve svazku *Zaváté šlépěje* (1929). První osobitou venkovskou prózou Knapovou s příznačným krajinným lyrismem, s výraznými typy i s tradiční tematikou selské pýchy, neústupnosti a houževnatosti a z nich vyplývajícím tragickým konfliktem, je román *Réva na zdi* (1926). Typické Knapovo téma sepětí člověka s přírodou, krajiny jako aktivního partnera člověka, předurčujícího jeho životní osudy a trvale formujícího jeho lidský profil, se objevuje poprvé v románu *Muži a hory* (1929). Z patriarchálního prostředí podhorské vesnice na Slovensku vytěžil Knap několik elementárních lidských typů, ztělesňujících moudrost země i staleté tradice; v jejich pojetí se zjevně přiblížil Vančurovi, jehož vliv je patrný i v jazyce románu. Tradiční podoba folklorního obrázku je tu spíše vnějším rámcem; vlastní rovinou románu je silný lyrismus krajiny a země, jenž je sice spojen s důvěrnou znalostí venkovské problematiky, nesměřuje však k sociálnímu obrazu vesnice, ale právě k požití osudových vztahů člověka a krajiny.

Vliv šrámkovského impresionismu (patrný hlavně v novinových črtách, jimiž na počátku dvacátých let debutoval) i Vančurova básnického stylu je východiskem také první románové práce KARLA NOVÉHO (1890–1980) *Městečko Raňkov* (1927), čerpající látku z narůstajícího sociálního kvasu na venkově na prahu první světové války. Na Vančuru upomíná rovněž prostředí malého městečka i postava pekaře zápasícího o svou existenci, jež však v kronikářském útvaru Nového, zachycujícím drobnými záběry řadu postav a jejich osudů, má jen epizodické místo. Sociální zájem autora, soustředěný k chudákům a lidem poznamenaným osudem, předznamenává tu už Nového směřování k modernímu sociálnímu románu venkovskému, jaký představuje vzápětí vydaná *Samota Křešín* (1927, 1. díl trilogie *Železný kruh*).



---

# DRAMA

Pro formování dramatu dvacátých let je příznačný rozpor mezi tradiční divadelní kulturou, jež v různé míře ovlivňuje většinu autorů píšících pro velké scény, a mezi postupně se uplatňujícími, rozvíjejícími a diferencujícími tendencemi protioficiálního divadla, v němž se prosazují pokusy o novou podobu dramatického textu, vyjadřující poválečný sociální pohyb. Tento rozpor mezi tradičním dramatem jako literárním žánrem založeným v podstatě na jednotě děje, psychologické motivaci jednání postav, kresbě charakterů a většinou ještě i na iluzivnosti zobrazení, a mezi novými projevy uvolněné divadelnosti zasahuje celou oblast dramatické tvorby této doby. Hledání nekonvenčních forem dramatického vyjádření, které se zvláště výrazně uplatnilo u autorů spjatých se socialistickým světovým názorem, určuje snaha převést v umělecký tvar především novou skutečnost kolektivních hnutí vyvolaných světovou válkou a revolucí. K vyjádření jejich smyslu směřují dramatické pokusy této doby prostřednictvím celé škály žánrových a výrazových prostředků: od sborově recitačního provedení básnických textů na jedné a pantomimických projevů na druhé straně až k literárně akcentovanému symbolizujícímu dramatu, ztvárňujícímu v obecné filozofické rovině konflikt mezi revolučním zástupcem a silným individuem.

Převládající úsilí přenést dramatický konflikt od problémů individua k vyjádření velkých dějinných střetnutí vede drama dvacátých let k vyrovnávání s psychologickou výstavbou dramatické postavy a z ní vyplývající podobou dramatické akce. V případech, kdy na psychologickou motivaci dramatického děje navazuje, pokouší se řada her naplnit tento model novým obsahem: zvláště častá byla například kontaminace tradiční rodinné činohry s konfliktem založeným na srážce protikladných sociálních a politických stanovisek. Obecná tendence k překonání a uměleckému popření psychologizujících významů charakterizuje nejrůznější, stylově často protikladné dramatické pokusy dvacátých let: týká se jak forem dramatu vyjadřujícího kolektivní hnutí, tak filozofických a básnických her tíhnoucích k základním životním principům nebo noetickým otázkám lidské existence (Šalda, Vančura, Bartoš), dramatických utopií a moralit bratří Čapků stejně jako komediálních tendencí a směřování k revuální formě v dramatické tvorbě avantgardy.

Z hlediska tvárného úsilí se české drama dvacátých let vyrovnává s uměleckými proudy literatury z přelomu století, na které často navazuje: přejímá a modifikuje například některé postupy symbolismu, jehož tendence k obecnosti a nadosobnosti sdělení využívá ke konstrukci obrazu velkých kolektivních hnutí poválečné doby. Ještě podstatněji je drama dvacátých let zasaženo expresionismem, který se v situaci hlubokých společenských i morálních otřesů vyvolaných válkou a revolucí jeví jako umělecky neobyčejně plodný, a to zejména těmi svými rysy, které umožňují nadnesené dramatické gesto, vzdálené psychologické popisnosti. Expresionismus, chápaný ne jako vyhraněný umělecký směr, ale jako určitý repertoár výrazových tendencí schopných adekvátního postihu krizových rysů dobové skutečnosti, nacházel naplnění v původní české dramatické produkci i v jevištní tvorbě (zvláště v režii K. H. Hilara z počátku dvacátých let). Expresionistická poetika souzněla s rozporným pocitem tragické neřešitelnosti situace, v níž se octla lidská společnost, a stala se výrazem obecných stavů úzkosti vyvažované groteskním výsměchem stejně jako citově rozjitřeného vizionářství, realizujícího jak revoluční naděje, tak hrůzu z možné katastrofy civilizace. V tomto smyslu



ovlivnil expresionismus ve dvacátých letech davové drama i filozofující historickou tragédií, sociálně utopickou činohru i dramatickou grotesku.

Vedle vyhraněného směřování k nové podobě dramatu přezívala ovšem i v poválečné době ještě početná tvorba spjatá s popisným realismem a s psychologizujícím nebo žánrově drobnokresebným pojetím dramatických postav. Tato kvantitativně rozsáhlá oblast, ideově se často klonící ke konzervativnímu nacionalismu, postupně přecházela v konvenční dramatickou produkci. Texty tohoto typu — ať šlo o komedie z maloměstského života často založené na otřelých situačních schématech, o konverzační veselohry z vyšších kruhů nebo tezovitě konstruované „studie mravů“ ve vážných činohrách ze současnosti — se stávaly repertoárem rozšířeným mimo kamenná divadla zejména u kočujících hereckých společností a u ochotnických divadelních spolků (V. Mixa, E. Sokol, R. Jesenská, J. Štolba, V. Štech, J. Patrný, J. Pakosta, J. Hais Týnecký, A. Horáková, F. V. Krejčí, M. B. Böhnel, J. Grmela atd.). Ostrou a komediálně neobyčejně živou kresbou charakteru ústředního hrdiny — despotického, cholerickeho maloměstáka — vyniká v tomto množství po řemeslné stránce různě zvládnutých her dodnes zejména scénicky účinná a herecky vděčná veselohra F. X. SVOBODY *Poslední muž* (v. 1920, p. 1919).

Úsilí o dramatický výraz vyjadřující atmosféru současné doby se realizovalo ve dvou časově se do značné míry překrývajících etapách. V počáteční fázi se podílelo na široké vlně revolučnosti v literatuře prvních let po skončení války; v této souvislosti se objevila řada v divadle dosud nezakotvených forem (recitace, pantomimické živé obrazy a masové scény, drama zástupů, dramatické utopie atd.), předurčených snahou o adekvátní vyslovení pocitu nové kolektivity. Druhá fáze pokusů o radikální proměnu dramatického tvaru je předznamenána úsilím levé umělecké avantgardy vytvořit novou podobu jevištní poetičnosti, dramatického lyrismu a čisté komediálnosti.

## POKUSY O PROTIKONVENČNÍ FORMY DRAMATICKÉHO PROJEVU

Bezprostředním výrazem poválečné atmosféry v Evropě bylo takzvané davové drama, útvar nasycený dobovou aktuálností, s jehož různými podobami a ohlasy se setkáváme i v české literatuře. Tlumočí pocity nové kolektivnosti přímo obrazem aktivity zástupů: kolektiv, jímž je lidová masa, je předváděn jako hlavní činitel děje. úloha jedince je představována jen jako pouhá složka síly zástupu. Vyjádření kolektivistického pojetí dramatického konfliktu je přitom redukováno na obecný spor ideových principů. V této významové poloze se uplatňuje souvislost s uměleckými prostředky symbolismu: v nejtypičtějších davových dramatech z počátku dvacátých let je dramatická postava především symbolem — nositelem nadosobního ideálu a jeho patetickým mluvčím. České pokusy o kolektivní drama jsou přitom ovšem rozdílné nejen co do stylové vyhraněnosti, ale i ideových východisek svých autorů.

Snaha o obdobu proletářské literatury v oblasti dramatické tvorby se realizovala s mnohem většími obtížemi než v poezii a v próze a zůstala v podstatě omezena na hledání různých forem divadelnosti schopných vyjádřit revoluční kolektivitu. Pokusný ráz těchto prvních realizací proletářské dramatiky, negujících pevně vypracované dramatické formy, je příznačný; proto byly také programově odmítány dosavadní tradiční podoby dělnického divadla, jak je pěstovali zejména sociálně demokratičtí divadelní ochotníci.

Do popředí zájmu vstoupily namísto celovečerního dramatu s jednotným dějem krátká aktovka, pásmo recitací a scének, sborový recitační projev, alegorické mimické scény. Odliv poválečné revoluční vlny, kdy ztrácela svou uměleckou podnětnost sama představa davovosti a kolektivního pohybu, spolu s nedostatečnými hmotnými podmínkami vedly k tomu, že se dramatika nerozvinula do širší proletářské poezie a prózy a že nevytvořila většinou ani umělecké hodnoty s nimi srovnatelné. Nejbezprostřednější formou revoluční dramatiky bylo v této době takzvané divadlo-mítink: uplatněním rozsáhlého komparsu statistů, zmonumentalizo-



vaného mimického gesta a pohybu i sborově přednášeného jednoduchého textu navazovalo na tradice velkých masových podíváných. O lidovém „divadle zástupů“, které se rozvinulo v porevolučních podmínkách, se naši divadelníci dozvěděli z prvních reportáží o sovětském Rusku; u nás bylo realizováno jen několik pokusů, například slavnostními scénami k dělnickým tělocvičným vystoupením prvních spartakiád (zejména Honzlovo libreto s textem Karla Schulze pro Maniny roku 1921, Horova scéna pro brněnskou spartakiádu v roce 1922 a pozdější libreto pro zakázanou spartakiádu v Brně roku 1928, na jejímž textu se podílela Helena Malířová). Obsah těchto dramatických projevů je soustředěn k symbolizujícímu vyjádření síly revolučního zástupu; na rozdíl od pojetí davu jako temného nespoutaného živlu, které se opakovalo v řadě poválečných dramát, je zde zástup představován jako nositel životodárné moci a tvůrce nové krásy po vítězné revoluci. Pokusy o proletářskou dramaturgiu z prvních let dvacátých spojuje programově zdůrazňovaná „nedivadelnost“, která je protikladná předvádění fiktivních obrazů: spartakiádní pantomimické scény nejsou například prezentovány jako divadlo, ale jako organizované vystoupení skutečných proletářů. Také zdůrazňovaná protikonvenční neprofesionálnost se v této době proletářským divadelníkům jevila jako cesta k novému divadelnímu projevu: nejvýznamnější z jeho teoretiků Jindřich Honzl tehdy vytyčil hesla jako Opusťte divadlo, Nepočítejte s herci, Nechtějme ochotnictví, Nehledejme v dnešní divadelní literatuře.

Vedle scén spjatých s tělocvičnými vystoupeními se do popředí zájmu dostala recitace, jeví se zejména ve své sborové modifikaci jako forma vzdálená hereckému profesionalismu, která — podobně jako tělocvičný pantomimický projev — poskytuje mnoho možností interpretům nehercům. Vlastní proletářské drama bylo tak v počátcích dvacátých let suplováno úpravami starší poezie pro scénickou recitaci, nebo novými dramatickými librety určenými k recitování. Nositelem tohoto „nedivadelního“ repertoáru se stala zejména skupina dělnických amatérů Dědrasbor, založená Jindřichem Honzlem a Josefem Horou v říjnu 1920 při Dělnické akademii v Praze. Upravené básnické texty proletářské poezie i starších českých básníků, ukázky z Verhaerenova Svítání i verše sovětských básníků (Majakovskij, Bědnij a zvláště Blok se svou poemou Dvanáct) v překladech J. Seiferta, St. K. Neumanna a J. Weila se v interpretaci Dědrasboru stávaly divadelním libretem vyjadřujícím — střídáním kolektivního projevu a sólových výstupů — vztah mezi lidovou masou a vůdci revolučního hnutí. Pro Dědrasbor vznikaly i původní práce, jako například *Velká scéna* od JAROSLAVA SEIFERTA (Proletkult 1922), symbolická apoteóza revoluce a síly svobodné práce. Seifert zde vytvořil obdobný text, jaký sloužil v RSFSR za literární podklad „davových“ revolučních inscenací. Repertoár masových výzev k boji a pateticky nadnesené revoluční agitace recitujícího chóru zůstal v podstatě omezen na dva roky tvorby Dědrasboru, který skončil činnost sborového tělesa v prosinci roku 1922. Ostatní dramatické pokusy, uskutečňované hlavně v Proletkultu — zejména aktovky navazující na dramaturgii dělnických ochotníků a v podstatě opakující schémata starší sociální literatury — nepřekračovaly většinou umělecky bezradnou snahu zaplnit repertoárový nedostatek dělnických kulturních večerů.

Pokusem o novou formu dramatického vyjádření bylo i dramatické úsilí soustředěné kolem *Revoluční scény* EMILA ARTURA LONGENA (1888–1936), která vznikla v roce 1920 v sálku pražského hotelu Adria a ve své původní podobě se udržela přes rok. Také tento typ divadelního projevu, v němž se rovněž projevovala odezva agitačních tendencí proletářské literatury a s níž jsou mimo Longena autorsky spojena především jména E. E. KISCHE, JAROSLAVA HAŠKA a ANTONÍNA MACKA, vycházel z negace oficiálního dramatu; stál pod vlivem rodícího se filmu a zřetelně navazoval i na silnou tradici žánru kabaretního umění z předválečných a válečných let. Ve vytříbené, umělecky náročnější podobě se tyto malé formy realizovaly v textech JIŘÍHO ČERVENÉHO (1887–1962), EDUARDA BASSE, JOSEFA MACHA, OTAKARA HANUŠE (1890–1940), RUDOLFA JÍLOVSKÉHO (1890–1954) aj. — v šansonových a kupletových textech, parodických prosloveh, drobných sólových i dialogických výstupech a aktovkách, vznikajících pro repertoárové potřeby kabaretu Červená sedma (po desetiletí amatérské činnosti působila v letech 1918–1922 jako profesionální skupina na scéně v hotelu Central).



Revoluční scéna byla vyhoceně protiměšťácká a její opoziční ostří vyrůstalo ještě z ovzduší předválečné pražské bohémy spjaté s anarchismem. Longenův repertoár rozvíjel zejména dědictví kabaretní parodie a satirických výstupů v tragikomických scénkách, plných časových narážek na revoluční události a výpadů proti buržoazní republice, proti politickým čachrům a zejména proti spojení vládnoucího aparátu se starým rakušáctvím. Těmito rysy se vyznačovaly i pokusy o větší scénické útvary, k nimž v repertoáru Revoluční scény patřily zejména první dramatizace HAŠKOVA *Švejka*, LONGENOVA symbolická aktovka *V přítmi svatyně* (1920) nebo hra *Dáma a vrah* (1920) od ANTONÍNA MACKA. Současně uváděl Longen na scénu i řadu aktovek a výstupů modifikujících tematiku blízkou ještě předválečnému anarchismu, zejména téma individuální vzpoury proti soudobé morálce; v těchto dramatických textech se pracovalo s expresionisticky nadsazeným výrazem v dialogu i dramatickém textu. Vývojový přínos E. A. Longena jako dramatického autora prvních poválečných let spočíval v osobitěm uvolnění dramatické zápletky, ve snaze po záměrně volné formě, jež by byla jevištní obdobou reportážního žurnalistismu a poskytovala předpoklady pregnantně vyjádřit politický radikalismus. Tomuto repertoárovému zaměření k často senzačním žurnalistickým faktům odpovídaly i opakující se dramatizace KISCHOVÝCH reportáží. Pro Revoluční scénu napsal Longen v tomto duchu řadu scének z poválečné bída, naplněných hořkým sociálním protestem; po roce 1923, kdy začal spolupracovat s divadlem Vlasty Buriana, se pak obrátil ke grotesknímu skeči, ovlivněnému vzorem amerických filmových crazy-komedii (*C. k. polní maršálek*, v. 1930, p. 1929).

## DRAMA VELKÝCH SOCIÁLNÍCH KONFLIKTŮ

Snaha vyjádřit strhující patos velkých davových hnutí se na počátku dvacátých let realizovala v nejrůznějších podobách. Ovlivnila zejména řadu symbolizujících básnických dramát, jejichž společným poutem byly morální otázky, ať už se týkaly přímo revolučního kolektivu nebo vztahu individuálního vyžití a nadosobních společenských zájmů, respektive oběti osobního štěstí revoluční myšlenky. Rysy dramatické básně odehrávající se v neurčitěm čase a prostoru charakterizují jak dramatické pokusy představitelů poválečné poezie Jiřího Wolkra, tak dramata příslušníka generace devadesátých let F. X. Šaldy.

Jednoaktová hra JIŘÍHO WOLKRA *Hrob* (1921), vizionářskou silou obraznosti snad neúčinnější z jeho dramatického díla, je patetickou, expresionisticky vzrušenou oslavou statečného individuálního činu — oběti vykonané pro blaho lidu. Zatímco autorova o rok mladší, v podstatě lyrická aktovka *Nemocnice* navazuje náladovým ovzduším vánočních legend o smíru a vykoupení na maeterlinckovské tóny jeho básnických prvotin a tvoří dramatický pandán lyrismu Hosta do domu, pokouší se Wolker v *Hrobu* o hru založenou na velkém dramatickém konfliktu. Stylově navazuje na principy expresionistické dramatické tvorby extaticky vzrušeným tónem promluv blízcích se hymnickým vyznáním i pojetím postav jako obecných, všeobecně pojmenovaných neindividualizovaných typů, symbolizujících základní postoje ke světu (Slepec — životní iluzionismus a kvietismus, Generál — titánský individualismus, Lékař — čínorodý vztah k životu podněcovaný vědomím souznělosti s trpícími atd.). Ve *Wolkrově hře* je dav předváděn jako subjekt historických dějů; symbolický obraz jeho aktivity tvoří však jen pozadí k vlastnímu mravnímu dramatu hlavního hrdiny v jeho „těžké hodině“, v níž vyspívá v zachránce trpícího lidstva. Patos vnitřního morálního konfliktu spojuje tuto symbolickou dramatickou báseň s následující *Wolkrovou* aktovkou *Nejvyšší obětí* (v., p. 1922). Její hrdinka prožívá obdobnou zkoušku oddanosti revoluci, tragédie jejího individuálního osudu však vyznívá optimistickou katarzí, představou proměny lidského života v novou, vyšší a morálnější podobu. Stylově tu Wolker přešel od abstraktní expresionisticky konstruované vize k reálně pojatému konkrétnímu příběhu z dělnického hnutí, situovanému řadou detailů do ruského politického podzemí; dramatická technika díla se blíží typu konverzační hry, konflikt dramatických postav v podstatě zakládá na intimní psychologii lidských vztahů.



Úsilí o vyšší srozumitelnost, o přiblížení dramatu širšímu publiku a o „nový realismus“, v němž byl spatřován předpoklad zlidovění umění, poznamenal i vývoj F. X. ŠALDY od knižního básnického a filozofického dramatu *Zástupové* k optimistické satirické komedii *Dítě*. *Zástupové* (v. 1921, p. 1931) vznikali v letech 1919–1920 pod dojmem revolučních převratů ve světě jako bezprostřední obraz neaktuálnější současnosti: v českém dramatu představují první pokus o zvládnutí velkých dobových otázek, o kolektivní drama přímo pojaté jako konflikt třídních sil. V dedikaci Otokaru Březinovi je Šalda označil za „píseň sociální naděje“; otázkou po vztahu jedince a kolektivu na křižovatce dějinných epoch a poměru tvůrčí osobnosti a hromadnosti jsou přitom *Zástupové* Šaldovým dílem co nejosobnějším, projevem bolestně prožívané subjektivní snahy o vymanění z individualistické izolace. Představují tragédii jedince toužícího splynout beze zbytku s revolučním lidem, ale neschopného vzdát se absolutních hodnot morálního přesvědčení. Šaldův hrdina Lazar chápe své postavení v revoluci jako důsledek objektivního směřování sociálních dějů: tragika jeho situace, z níž je vykoupěn až anonymní smrtí v poslední bitvě proti starému světu, vzniká však tím, že nemůže opustit pozici vědouceho a stát se bezejmennou součástí zástupů.

V jednotě s patetickým pojetím dramatické akce volí Šalda i tvárné postupy rozvíjející dědictví symbolismu: postavy dramatu, ztělesňující vždy jednu určitou myšlenku, mají symbolickou platnost, základní konflikt je vyjádřen v symbolicky zobecněné polaritě vůdce — zástup, místní i časová lokalizace klade příběh všeobecně na pomezí „Západu a Východu“, mezi „Dnešek a Zítřek“. Symbolistní traktování představ o sociálním osudu lidstva, jak je v dramatu zahájilo na konci devadesátých let Verhaerenovo *Světání*, umožnilo i Šaldovi vyslovit s monumentální nadsázkou sen o lepším zítřku a ztvárnit obecnou situaci převratné doby syntetizujícím obrazem. Vyhrocené filozofické zaměření přibližuje dílo podobě jakéhosi dialogického eseje; ve vývoji poválečného dramatu představují *Zástupové* vyhraněný typ knižní dramatické básně se stylizovaným jazykem tíhnoucím k abstraktním výrazům, aforismům, patetické biblické periodě a monologu, který se tu objevuje ve funkci rozsáhlých meditací a úvah.

Pojetí obrodné úlohy lidu inspirovalo Šaldu i dále; po dramatické básni o spáse jedince v davu napsal hru jakoby přímo určenou lidovému kolektivu diváků, optimistickou komedii *Dítě* (v., p. 1923). Jevištní živost tohoto díla nepramení jen z přesunutí dramatické akce z oblasti filozofických meditací do všední každodennosti, ani z nemilosrdného, komediálně účinného karikování měšťácké morálky, na něž bývala jednostranně převládána. Zdrojem básnické působivosti je zde i uvědomělá programová lidovost, která souvisí nejen s dobovým úsilím o nové lidové umění v proletářské literatuře, ale i s básnivě pojatou představou lidovosti v počátcích poetismu. V jejím duchu chce Šalda vyjít vstříc v podstatě naivní psychologii a nelomené citovosti prostého diváka, uspokojit jeho touhu být dojat i pobaven předváděným dějem a konečně uspokojen vítězstvím dobra a spravedlnosti. V banálním příběhu hodné služby je mnoho pohádkového oparu, povznášejícího komedii nad žánrový obraz reálné skutečnosti: na jeho poetickém kouzlu se stejně podílejí hyperbolicky zjednodušená kresba záporných typů jako postava pohádkové čisté Františky symbolizující životadárnou sílu chudých a prostých, vědomě zjednodušené rozvržení dobra a zla i téměř zázračně působící dějové zvraty (například uzdravení a proměna charakteru zakřiknutého Alše).

Cestou subjektivně prožívaného překonávání individualismu prošel ve svých poválečných dramatech, tvárně ovlivněných expresionismem, i OTOKAR FISCHER. Jeho hry s mytologickými i současnými náměty ztělesňují rozpolcenost intelektuálaova vztahu k revoluci (*Herakles*, v. 1919, p. 1920; *Orloj světa*, v., p. 1921), přičemž jejich problematika neustále přesahuje do roviny obecných filozofických či dějinných sporů (násilí a svoboda, Západ a Východ, moderní titanismus a křesťanství, atd.). Rysy symbolizujícího zástupového dramatu nabývají u Fischera podoby dějinného mýtu o revoluci. V hlavním díle tohoto typu (*Otroci*, v., p. 1925) promítá Fischer dobový neklid do monumentálně koncipované filozofické tragédie z historie antického Říma (spartakovské povstání); obraz revoluční vzpoury je v ní však — na rozdíl od Šaldových *Zástupů* — provázen pojetím vývoje lidstva jako bludného kruhu, představou tragické dějinné bezperspektivnosti.



Prvky dramatu zástupů se promítly i do tvorby ARNOŠTA DVOŘÁKA, soustředěné k historickému dramatu a usilující až dosud postihnout ducha minulých dob analytickým podáním vnitřních rozporů ústředního, dobově typického hrdiny. V mezích tohoto psychologizujícího pojetí historických postav a jejich konfliktů se v autorově poválečném vývoji začínají uplatňovat tendence k davovému dramatu. V nejvýznamnější hře tohoto typu, historické fresce *Husité* (v., p. 1919), slučuje Dvořák koncepci dějin jako vzájemně se prolínajících nadosobních ideových sil, vyjadřujících kolektivní vědomí, s výraznou charakterovou individualizací jednotlivých postav. Po pokusu o „modernizující“ parafrázi antického tématu v tragédii *Nová Oresteia* (v., p. 1923), který spočíval v nahrazení osudové motivace tragického děje příčinami kotvícími v individuální psychologii ovládanou lidskou vášní, se Dvořák vrátil k „ideové tragédii“ z národních dějin: v dramatu *Bílá hora* (v., p. 1924) se umělecký záměr přiblížit minulost dnešku vykreslením složité souhry prolínajících se konkrétních lidských osudů kontaminuje se scribovskou koncepcí o malých, osobních příčinách velkých historických dějů. Hra, která se tak přiblížila konvenčnímu zobrazování národní historie v českém dramatu a působila jako oficiální projev upevňující ideologii mladého státu, znamenala oproti předchozí autorově tvorbě umělecký pokles.

Filozofující historická tragédie ovlivněná expresionismem stala se formou vyjádření společenských vizí a koncepcí i u představitel krajního individualismu FRANTIŠKA ZAVŘELA. Konzervativní společenské stanovisko, založené na bezmezném obdivu k projevům individualistické zvěle a politického despotismu, se v jeho díle — vedle několika nevýznamných her ze současnosti — realizovalo zejména v typické podobě patetického dramatu oživujícího postavy silných jedinců (*Boleslav Ukutný*, v. 1919, p. 1920; *Král Přemysl Otakar II.*, v. 1921, p. 1929; *Napoleon*, 1925); ideově byly tyto hry poplatné teoriím o nadčlověku, výrazově těžily z účinku expresionisticky křečovitého gesta.

## UTOPICKÉ PODOBENSTVÍ SOUČASNÉHO SVĚTA

Vzmach kolektivních hnutí a vědomí pohybu bezejmenných mas ovlivnilo podobu českého dramatu v celé jeho šíři. Nová umělecká perspektiva se promítla i do dramatu takzvané pragmatistické generace, jež do literatury vstoupila těsně před válkou. Zejména celkové zaměření her KARLA A JOSEFA ČAPKA psaných na samém počátku dvacátých let je možno chápat jako osobitou obměnu dobových tendencí ke kolektivnímu dramatu a jako překonávání individuálně psychologického základu dramatické formy vůbec: i hry bratří Čapků usilují synteticky vyjádřit osudy lidstva prostřednictvím alegorizujících obrazů (ve hře *Ze života hmyzu*) nebo kolektivní utopie (v *RUR*).

Dobový problém nalézt východiska z rozporů společnosti, vystupňovaných válkou a revolucí, se u Čapků objevuje v jiné podobě: formou utopických her, které varují v duchu humanistické víry před zbožštěním techniky a před zmechanizováním lidského života a vyjadřují úzkost z jeho uniformování a odlidštění v moderní civilizaci. Karel Čapek se k filozofující utopii na divadle dostal od lyricky hravé básnické komedie *Loupežník* (v., p. 1920), jež byla v původní podobě koncipována (s bratrem Josefem) už v předválečných letech a jež se pak stala jeho prvním dramatickým úspěchem. V oslavném obraze nespoutaného, vlastní silou okouzleného mládí, bouřícího se proti zaprášené pseudomoudrosti starých, Čapek navázal na tóny anarchistické vzpoury ve jménu eruptivní životní síly, kterou však zároveň ukázal jako hodnotu svůdnou a věčně opojnou, ale pomíjivou. Romantický tón okouzlení přírodním a přirozeným stavem člověka, jenž tvoří jeden z pramenů poetičnosti této hry, se stal v další Čapkově dramatické tvorbě zdrojem životní a ideové jistoty, těžce hledané uprostřed tragických společenských katastrof.

Romantickým ideálem návratu k životní přirozenosti se Čapek pokoušel čelit děsu ze zneužití technické civilizace člověkem ve hře *RUR* (v. 1920, p. 1921), v níž využil utopických motivů převratných vynálezů



k hluboké kritice společenských vztahů. Ztvárnění ústředního konfliktu — člověk proti technice, katastrofa z rozporu mezi ustrnutím společenského vývoje a rozmachem techniky — znamená i pokus vrátit drama, po údobí psychologismu a soustředění k intimním citovým a morálním konfliktům, k zobrazení velkých, osudových společenských střetnutí, které mu poskytne i silnou dramatickou akci. Děj hry je budován na využití zázračného prvku (umělý člověk), který přenáší příběhy dramatických postav do roviny symbolizující osud celého lidstva. Mravně zostřené prožívání srážky mezi civilizačním úsilím a společenskou nedokonalostí dospělo ve společném díle obou bratří, scénické moralitě *Ze života hmyzu* (v. 1921, p. 1922) až k obrazu absurdity lidského světa a k hlubokému pesimismu v jeho výkladu. Čtyři samostatné obrazy, spojené ústřední postavou tuláka — svědka a myslitele, předvádějí dramatickou alegorii současného světa a lidstva v perspektivě věčné tragédie života a smrti. Deskriptivní, statický, v podstatě protidramatický ráz hry, který vystihla i soudobá kritika (například Otokar Fischer), znamenal umělecký výboj, byl radikálním popřením dramatické konvence individuálně psychologického dramatu. Hra *Ze života hmyzu* byla významným experimentem, v němž došlo k syntéze filozoficko-moralistického obsahu (putování poutníka alegorickým labyrintem lidských mravů) s dobově příznačnou formou dramatické revue, směřující k scénické podívané a uvolňující jednotu dramatické akce.

Typ čapkovské moderní tragédie s burcuující ideou o ohrožení lidské civilizace dosáhl ve své době světového ohlasu. Myšlenkově vyúsťovala tato dramatická podobenství na jedné straně k relativistické skepsi, typické pro Čapkovu dílo, na druhé k rezignujícímu smíření s daným stavem věcí v duchu pragmatické filozofie, jež ovšem podstatně oslabuje jejich tragicky pojatý civilizační pesimismus. V čisté podobě se tento pesimismus objevuje v jediné samostatné hře JOSEFA ČAPKA, v lyrizující utopii *Země mnoha jmen* (v., p. 1923), jako motiv „nové pevniny“, do níž se promítá marná snaha poválečného člověka po lepším světě, ale která navždy mizí v oceánu právě v době, kdy je jí lidstvu nejvíce třeba. V poslední společné hře bratří Čapků *Adam Svořitel* (v., p. 1927) se pesimistická perspektiva budoucnosti vrací v obraze bludného vývojového kruhu, v obraze, který se v této hře stává výrazem představy o naprosté relativnosti všeho pokroku lidstva.

Karel Čapek sám rovněž dále rozvíjel utopické téma, ale změnil už jeho zaměření; po filozofických otázkách společenského osudu lidstva se obrátil ve hře *Věc Makropulos* (v., p. 1922) k problému života jednotlivce, k otázkám lidské dlouhověkosti a smrtelnosti, které zkomponoval s fantastickými, senzačními i satirickými dějovými prvky v zábavnou a jevištně účinnou komedii.

## GROTESKA V DRAMATU DVACÁTÝCH LET

Rysy expresionistického vizionářství i groteskního traktování vypjatých situací stylově ovlivnily české poválečné drama ve značné šíři. Vedle křečovitě vystupňovaného, zjitřeného patosu v dialogu a dramatickém gestu (Wolker, Fischer), které modifikovaly i v podstatě statickou, symbolizující metodu Šaldových Zástupů, poznamenává atmosféra expresionismu i dramata bratří Čapků, například v groteskní podobě alegoričnosti hry *Ze života hmyzu*. Nejvýznačněji se však projevuje v dramatických obrazech JANA BARTOŠE, nejtypičtějšího představitele expresionismu v českém dramatu dvacátých let. Ve vrcholech své tvorby syntetizuje Bartoš světové proudy filozofujícího dramatu (Pirandello) s domácí komediální tradicí (Klicpera, lidové divadlo). Typ intelektuálně složitých hry, pokoušející se odhalovat metafyzické otázky života a smrti, snu a reality, se u něho vychyluje dvojím směrem. Nejprve tíhne ke grotesce demaskující společenské zlo, travestující nesmyslnost měšťáckého světa a předvádějící jeho zástupce v podobě marionet jako zmechanizované automaty (*Krkavci*, v., p. 1920, *Pelikán obrovský*, v. 1923, p. 1920); zejména v první z těchto her, jež byla pokládána za první české expresionistické drama, se Bartošova krutá ironie, postihující chamtivost a bezohledné kořistnictví držitelů moci, jež dělá z lidí maniaky, mění v hořce skeptickou satiru na současnou zkorumpovanou dobu. Její so-



ciální kritičnost se soustřeďuje k usvědčujícímu zobrazení soudobých mravů, k odhalování cynismu a podlosti, skrytých pod úctyhodným povrchem věcí. Druhým významným polem Bartošových her je groteska vysloveně noetická, zakládající se na rozporu iluze a pravdy, snu a skutečnosti, na prolínání hranic mezi realitou a irealitou, jevem a chimérou, na myšlence jednoty života a smrti. V dramatu *Vzbouření na jevišti* (v. 1925, p. 1926), inspirovaným se ve své dramatické výstavbě slavnou Pirandellovou hrou *Šest postav hledá autora*, rozvíjí Bartoš myšlenku, že život a smrt jsou dvěma stránkami vědomí, mezi nimiž není předělu: podmanivou realizací halucinovaného ovzduší horečného snu a konfrontací živých a mrtvých postav ztělesňuje hra představu poplatnou okultismu, že děje života jsou předem dány v absolutnu a jen sen je schopen je předjímat. V druhé polovině dvacátých let se Jan Bartoš svými hrami přiblížil úsilí avantgardy o nový typ básnické komedie. V jeho tehdejších pokusech o dramatickou báseň (*Orfeus a Euridika*, 1927; *Nezvěstná*, v. 1928, p. 1947) začíná načas překrývat noetickou filozofickou meditaci nespoutaná hravá fantazie a opojný lyrismus v pojetí lásky. Přesto však neopouští Bartoš ani zde chiméričnost obrazu reality, typickou pro celé jeho umělecké dílo.

V českém dramatu ovlivněném expresionismem zůstala Bartošova filozofičnost ojedinelým jevem. Vývoje produktivnějším se ukázalo spíše směřování ke grotesknímu předvádění zkorumpovanosti, kariérismu a požívatelnosti doby, které se uplatnilo i u autorů splácejících expresionismu jen dobovou daň. Například politický pamflet na popřevratové poměry v republice v rouše „fantastické lidové veselohry“ s národními pohádkovými prvky *Matěj Pochivý* (v., p. 1922), jenž vznikl společným autorstvím ARNOŠTA DVOŘÁKA a filozofa LADISLAVA KLÍMY, působí především expresionisticky stylizovaným obrazem státní moci a jejich nositelů jako grotesky strnulých loutek.

Trvalejší základnou se stal expresionismus členu brněnské Literární skupiny LVU BLATNĚMU, v jehož dramatickém díle nabyla expresionistická hyperbolizace nejkonkrétnějšího společenského zacílení. Blatného dramatické pokusy spojuje s vlnou expresionismu nejen sklon ke grotesknímu vyhocování, ale i sklon k hořce ironickému traktování životních situací, pohled na skutečnost jako na nesmyslnou, tragikomickou burlesku a opakující se zobrazování vpádu iracionálních živlů do zdánlivě uspořádaného světa. Tyto rysy charakterizují už jeho dramata z počátku dvacátých let (*Tři*, v., p. 1920; *Vystěhovalci*, v. 1923, p. 1925) i jeho hry pozdější; nejživotnější z nich se přímo ukázaly zase ty, v nichž se grotesknost stala výrazem poválečných sociálních snů a protisociálního odporu a konkretizovala se v ironickém obraze lidské tuposti, snobismu a pokrytectví (satirická komedie *Ko-ko-dák*, v., p. 1922). V pozdější komedii *Smrt na prodej* (v. 1929, p. 1930) se tato groteskní stylizace v pojetí dramatické postavy i dramatického děje už rozmělnuje v žánrově popisném zachycování bizarních figurek a životních situací z prostředí sociální spodiny. U jiných členů Literární skupiny, například u ČESTMÍRA JEŘÁBKÁ, zůstaly pokusy o expresionismus v dramatech v mezích dílčích stylových reminiscencí: platí to jak o hře soustředěné k problému vůdcovství a splynutí s davem *Nové vlajky* (v. 1922, p. 1925), tak o komedii s utopistickými prvky *Cirkus Maximus* (v. 1922, p. 1924).

## PŘEDVÁLEČNÉ PROUDY V NOVÉ SPOLEČENSKÉ SITUACI

Se zjištěnou sociální skutečností dvacátých let se setkaly a umělecky konfrontovaly i ty literární proudy, jež směřovaly už v předválečných letech k vytvoření moderního dramatu. Svě hry psali ještě i autoři ideově spjatí s individualismem generace devadesátých let. Činohry JAROSLAVA HILBERTA se po válce od principiálních filozofických a morálních problémů začaly orientovat přímo k politice: historickou tragédií vystřídala hra ze současnosti, obhajující mravní zásady vládnoucí společnosti a pokoušející se nalézt hráz schopnou čelit nebezpečí materialismu a socialismu. Hilbertovy hry se stávaly — ve jménu návratu k Bohu a mravního pokání — explicitní polemikou se socialistickými idejemi (*Druhý břeh*, v., p. 1924; *Prapor lidstva*, v., p. 1926; *Job*, v., p. 1928). K vyjádření víry v boží řád na zemi jako jediné spásy lidstva před



rozvratem Hilbert znovu použil formu ibsenovské „etické“ činohry. Situuje ji nyní do prostředí soudobých politiků a inteligence; v dějové motivaci pak často vychází z aktuálních událostí, které zvýšily hladinu politického života své doby (atentát na ministra Rašína, benzínová aféra). Do dramatické akce tak vnáší senzační dějové efekty, které nabývají až bulvárního nádechu (výbuchy bomb, vraždy, intriky, vydírání).

Jako ojedinělý, nečasový zjev působil ve dvacátých letech naopak někdejší příslušník okruhu českých dekadentů z Moderní revue RUDOLF KRUPÍČKA (1879–1951), pokračující v předválečném dekorativním novoromantismu historických námětů, příznačném pro prózy a dramata Jiřího Karáska ze Lvovic. Ve hře *Vršovci* (v., p. 1919) se Krupička pokusil vytvořit monumentální tragédii plnou vášni, nenávisti, patologických životních vztahů a situací, v dramatické stavbě odvozenou ze shakespearovské estetiky.

Z okruhu někdejších zástupců symbolistického dramatu seskupených kolem Lyrického divadla a Divadla umění z let 1909–1914 se v poválečných letech výrazněji uplatnil jen VIKTOR DYK. Sklon k abstraktní ideovosti s mlhavou neurčitostí „velké myšlenky“, jímž dramatikové tohoto směru usilovali povýšit nad skutečnost ideály obecné platnosti, se v nové situaci konkretizoval spíše v dramatických pokusech vyjadřujících dějinný nástup nových společenských sil (Šalda, Wolker). Dyk sám, pokoušeje se nalézt dramatický výraz pro ztvárnění soudobé morální situace národa, se naopak vracel k symbolizujícím prvkům lidových pohádek a k stylizovanému obrazu vesnického prostředí. V pohádkové hříčce *Ondřej a drak* (v. 1920, p. 1919) podává v rouše „národní komedie“, nesené optimismem 28. října, úsměvnou variací na svůj motiv donkichotského boje s větrnými mlýny. Ve hře, tvořící jakýsi humorný protějšek k staršímu Zmoudření Dona Quijota, odpovídá Dyk na otázku po smyslu tohoto boje popřením donkichotské tragiky: není důležité, že nepřítel, proti němuž jsme vytáhli, neexistuje, hlavní je odvaha a odhodlání k boji, které je samo o sobě hodnotou vítězíci nad lidskou malodušností. Po této lehce napsané poetické veselohře plné životní moudrosti, se svěžími, mírně satiricky pointovanými postavami z české vesnice, následuje už jen poslední hra *Zapomnětlivý* (v., p. 1931), znovu obměňující formou veseloherní alegorie Dykův stálý motiv donkichotského rozporu skutečnosti a snu.

Z předválečné literatury usilující o moderní dramatický výraz přesahující do dvacátých let i tendence impresionismu, nejvýrazněji spjatého s dramatickou metodou Fráni Šrámka v jeho hře *Léto*. Poválečný impresionismus v dramatech v podstatě jen opakuje a modifikuje tento už vypracovaný typ. S novým zaměřením dramatu dvacátých let se však dostával do rozporu sám dosah šrámkovské impresionistické metody, která vedla v prvé řadě k vyjádření senzualistického opojení, k umělecké stylizaci náladového psychologismu. V individuálním vývoji FRÁNI ŠRÁMKA, který napsal mezi lety 1920 a 1926 celkem šest divadelních her, se tato kolize projevila v dočasném odklonu od senzualistických tónů a impresionistické oslavy života, a to právě v těch dramatech, která bezprostředně reagovala na válku a rekonstruovala válečnou zkušenost národa. V politické komedii *Hagenbek* (v., p. 1920) oživil Šrámek postoje své anarchistické minulosti, bojovný antimilitarismus i ostře negativní vztah k měšťáctví a k nacionální demagogii, která se v situaci vzniku československého státu nově aktualizovala. Politicky radikální stanovisko i umělecká působivost, jichž Šrámek v tomto groteskním obraze posledních okamžiků monarchie a prvních dnů nové republiky dosáhl (zejména v satirické koncepci titulní postavy rakouského generála), se však ukázaly jen jako dočasné. Už v následující hře *Zvony* (v., p. 1921), v níž se znovu objevuje válečné téma, se odhalila nedořešenost tehdejších Šrámkových pokusů o překonání impresionistické dramatické metody. Prostřednictvím obrazu dusivé atmosféry života na vsi usiloval autor představit válku jako morální problém. Z expresionisticky nadneseného obrazu jakési „noci běsů“, která nastane na vesnici po příchodu vojska a zabavení zvonů, měla válka vystoupit ve svých mravních důsledcích — jako démonické zlo, uvolňující zlé pudy v člověku.

Hodnotou české dramaturgie se však — v protikladu k autorovu záměru — nestala tato dvě díla (podobně jako tematicky s nimi spjatá hra *Soud*, v. 1924, p. 1925), v podstatě epizodicky vybočující ze Šrámkova vývoje, ale lyrická komedie *Měsíc nad řekou* (v., p. 1922), která navazovala na estetiku náladového dramatu bez děje, se skrytým konfliktem a lyricky stylizovaným dialogem hlubších podtextů. Původní vitalistický elán,



jímž bylo prodchnuto klasické drama českého impresionismu Léta, se však v poválečné situaci hroutil v rezignující deziluzi: v Měsíci nad řekou se opojení mládím změnilo v lyricky prožívaný smutek nad během času, ve skeptickou lítost z nesplněných možností a zplanělých ideálů mladého věku. Hlavní roli dramatu hraje ovzduší letní noci, evokované básnickým obrazem „měsíce nad splavem“, a rozpoložení lidí v něm; nálady i jednání dramatických postav jsou výsledkem, součástí i zdrojem této jednotné atmosféry. Dialog založený i zde na nápovědi a pracující s podtextem se na rozdíl od lyrického patosu Léta oprostuje a zhutňuje až k určité zkratkovitosti; připomíná tak dialog Čechovův, jemuž se Šrámek v této hře nejvíce přiblížil. Při dalším opakování představ o mládí jako hlavní životní hodnotě i zjednodušeného, v podstatě biologického pojetí konfliktu mládí a stáří, kterým vykládá všechny životní rozpory, ve hře *Plačící satyr* (v., p. 1923), se Šrámek už nedokázal vyhnout lyrizující banálnosti. Jeho dramatická tvorba se završila idylizující hříčkou *Ostrov velké lásky* (v., p. 1926), v níž se zkonvenčení projevilo nejen v dialogu, který ztratil všechny typické šrámkovské hodnoty, ale i ve snaze po efektnosti situace a prostředí; odrazila se v tom i dobová záliba v exotice, živená americkým filmem, jejíž vliv se tu — stejně jako v situačně obdobné komedii Františka Langra *Grandhotel Nevada* — projevila vedle scenerie i v ideálu volného života mimo civilizaci, chlapské rozhodnosti a mužného činu.

Zatímco Šrámek hlavními uměleckými činy své poválečné tvorby prodlužoval čistou linií impresionistického lyrizujícího dramatu, jeho generační druh JIŘÍ MAHEN — po dočasném příklonu za války (Ulička odvahy) — ji při opětovném hledání, jak ztvárnit válečnou zkušenost české společnosti, prudce opouští. Pokusil se nejprve o spojení dobově aktuálního tématu, které by kriticky postihlo situaci českého vědomí v době rodičů se státem, s tragikou intimního psychologického dramatu válečného mrzáka ve hře *Nebe, peklo, ráj* (v., p. 1919); umělecky problematický zůstal i pokus o nezastřené politické drama *Generace* (v., p. 1921), v němž Mahen dokázal traktovat skeptickou náladu po „nedodělané revoluci“ jen v mezích konvenčního schématu rodinného generačního konfliktu mezi otcem, politickým lídrem dezertujícím od revoluce, a synem zradikalizovaným válkou. K syntetizujícímu ztvárnění válečné empirie dospěl Mahen až hrou *Dezertér* (v. 1923, p. 1924), v níž povýšil dobově příznačný motiv — pronásledování válečného zběha — do roviny obecně lidského dramatu touhy po svobodě a vášnivě nenávisti proti násilí omezujícímu svobodnou lidskou vůli. Titulní postava venkovského chlapce — dezertéra — nabývá v Mahenově realizaci podoby „věčného vojáka“, ztělesnění odvěké revolty lidstva proti utrpení a válce. Teprve když popřel psychologizující realismus předchozích obrazů ze života měšťanských rodin v situaci velkých společenských změn, došel Mahen k uměleckému zobecnění válečných a revolučních zkušeností v textu, který si dodnes uchoval svou poetickou atmosféru. Dramatický obraz, v němž tentokrát zahrnul celý vesnický kolektiv, nadlehčují v *Dezertérovi* pohádkové symbolizující prvky, převádějící zároveň vesnické postavy a jejich jednání do roviny obecně lidských typů a vztahů k životu.

## LEGENDA A MÝTUS ČESKOSLOVENSKÉHO STÁTU V DRAMATICE DVACÁTÝCH LET

V oblasti dramatu se — ze všech uměleckých druhů nejzřetelněji — vyhranila oblast, v níž se bezprostředně uplatnila ideologie nového samostatného státu; periodicky se vracely pokusy o „velké“ drama, převádějící politickou realitu do roviny legendy a mýtu.

Od prvních bojů o charakter republiky vznikala libreta k davovým vystoupením, jež měla být oslavou osvobození národa formou obdobnou popřevratovým masovým scénám symbolizujícím vzmach proletářské revoluce (například *Kročje* od JAROSLAVA NAUMANA, v., p. 1919). Záměr vytvořit národní mýtus určuje i první „velké“ hry, které se pokoušely formulovat smysl dějinného vítězství národa, ztělesněného v samostatném státě. S tímto cílem jsou v nich pojednávána jak témata z bájeslovného dávnověku a národní historie,



tak ze současných politických dějů. Dramata STANISLAVA LOMA *Děvín* (v., p. 1919), *Převrat* (v., p. 1922) a *Žižka* (v., p. 1925), RŮŽENY JESENSKÉ *Attila* (v., p. 1919), LOTHARA SUCHÉHO *Červánky svobody* (v., p. 1918) a další opakovala romantické představy o boji principu dobra a míru s principem války a krve, ztělesněné v obrazech odvčkého zápasu slovanství a germánství, jejichž prostřednictvím chtěla vyslovit a podpořit ideály národní jednoty a „mravní očisty“ společnosti.

Státotvorná ideologie nalezla bezprostřední výraz zejména v početné skupině her o životě a bojích československých legií v Rusku. Už v době sibiřské anabáze vznikly tři příležitostné scény, určené pro legionářské ochotníky, *Vítězové* (v., p. 1920) od FRANTIŠKA LANGRA; se zřejmě agitačním a výchovným záměrem sledují názorový přerod rakouských zajatců v uvědomělé bojovnice za národní samostatnost. Další vývoj legionářské tematiky v dramatech dvacátých let postupoval k postižení vnitřních kolizí mezi vedením legií a prostými vojáky, kteří přicházeli do styku s revolučním Ruskem. Oficiální dramatika se pokusila překlenout tuto tragickou rozpornost legionářství určitým kladným ideálem. K tomuto kladu dospívala v některých případech apoteózou nelomeného mužného hrdinství a vojácké cti velitele, obětujícího se v boji s kolísajícími i rozkladnými živly „slovanské mlhy“ (drama *Plukovník Švec* od RUDOLFA MEDKA, v., p. 1928); ideové poslání tu vyústilo v odsudek revolučnosti ve jménu ideálu národní svornosti. V jiných dramatech ze života legií, například ve hrách ZDEŇKA ŠTĚPÁNKA (1896–1968), byl tento dějinný spor překryt romanticky dobrodružnou motivací dramatického děje a sentimentální oslavou vojáckého kamarádství (*Transport č. 20*, v., p. 1927; *Monastýr nad tajgou*, v., p. 1929).

Podstatnou součástí dramaturgie kamenných divadel se ve dvacátých letech stal typ „velké“ hry z národní historie, s dialogy naplněnými morální spekulací a s postavami pojatými jako symbolizující příklady. Historické drama v této podobě usilovalo dát novému státu zbeletrizovanou formulaci národního mýtu, ideologicky ztělesněnou v představě „pozitivní“ státotvornosti. Tato linie, do níž se výrazně začlenil například i Arnošt Dvořák dramatem *Bílá hora*, vyústila na sklonku dvacátých let v sérii her u příležitosti svatováclavského milénia; byly vesměs ovlivněny a přímo či zprostředkovaně podníceny zdůrazněním svatováclavské tradice konzervativními politickými kruhy. Státotvorné pojetí a oslava václavského kultu se odrazily zejména v slavnostní hře STANISLAVA LOMA *Svatý Václav* (v., p. 1929), napsané pro oficiální účely Národního divadla; kníže Václav se v ní stal ideálním typem kladné vůdčí osobnosti, symbolizující „reálnou“ státotvornost a prozíravou politickou strategii proti všem nekompromisním, a tím národu škodlivým společenským tendencím. Na rozdíl od vyhocené politického pojetí Lomova pojal JAROSLAV DURYCH (dramatem *Kvas na Boleslavi*, 1929, jež je přepracováním starší hry *Svatý Václav* z roku 1925) svatováclavské téma v duchu katolické symboliky o potřebě mučednictví, jehož prostřednictvím se národ teprve ustavuje jako skutečné duchovní společenství. FRANTIŠEK KUBKA (1894–1969) usiloval naopak ve *Hře svatováclavské* (v., p. 1929) o postižení lidových rysů postavy knížete Václava a o sblížení legendy s duchem slovanských hrdinských zpěvů. Směrem do jisté míry obdobným pojetí Kubkovu postupovala v poslední své hře i GABRIELA PREISSOVÁ, jejímž záměrem bylo v dramatech *Svatý Václav* (v., p. 1929) vytvořit populární národní hru, realizující lidovou představu legendárního bojovníka a moudrého vládce.

## OD SPOLEČENSKÝCH KONFLIKTŮ K INDIVIDUÁLNÍ PROBLEMATICE ČLOVĚKA

V dramatické tvorbě spjaté s kamennými divadly začalo soustředění ke konfliktům daným dějinným hnutím mas brzy ustupovat orientaci k individuální problematice člověka. Zvýšený zájem o soukromé konflikty a relace mezi lidmi ovlivnil bezprostředně i postavení české konverzační komedie z prostředí vyšších společenských kruhů. Na novém rozvoji tohoto žánru se podílel JAROSLAV HILBERT, který psal vedle programových



politicko-filozofických dramát i hry s erotickými zápletkami, v duchu dobové francouzské konverzační komedie situované do prostředí kultivované společnosti vysoké buržoazie (*Irena*, v., p. 1929), i začínající VILÉM WERNER (1892–1966) hrou *Lázně Zázračná voda* (v., p. 1928). Také ZDENĚK NĚMEČEK (1894–1957) usiluje v komedii *Primus tropicus* (v., p. 1925) sloučit senzační utopickou zápletku s dialogem založeným na vybroušené konverzaci diplomatických vrstev.

Odklon od zobrazování širšího společenského konfliktu se přitom spojoval s ideálem občanské snášenlivosti a spolupráce, uplatňujícím se uvnitř obecné představy dějinného defétismu. Co do divadelního výrazu realizovaly se tyto tendence v hesle jevištního civilismu, formulovaného (explicitně v knize *Pražská dramaturgie*, 1930) někdejší propagátorem expresionistického stylu režisérem K. H. Hilarem. Sama scénická koncepce často ovlivňovala dramaturgii a orientovala autory k činohrám a komediím, v nichž se obecnější problematika člověka a společnosti slučovala se smiřováním rozporů osobními vztahy a předváděla v mezích žánru „rodinné“ konverzační hry. Výrazným představitelem tohoto typu dramatu, uplatňujícího se na oficiálních scénách, byl EDMOND KONRÁD (1889–1957). Ve skupině kolem bratří Čapků byl autorem, který se orientoval na divadlo snad nejsoustředěněji; věnoval se mu od počátku dvacátých let jako dramatický autor a později i jako kritik a historik. Konrádova dramatická tvorba, pro niž je od počátku příznačná scénická obratnost a sklon k ironizujícímu traktování společenských typů, vybočila na sklonku dvacátých let od pokusů zachycovat naléhavé sociální a myšlenkové problémy doby, odrážející se v rodinných konfliktech a intimních morálních krizích jedinců (*Širočina*, v., p. 1923; *Komedie v kostce*, v. 1925, p. 1926; *Rodinná záležitost*, v., p. 1927), k podobě shawovské utopické hry o silném jedinci, pokoušejícím se obrodit svět vypěstěním exempláře dokonalého člověka (*Olbrím*, v., p. 1928). Utopický obraz o nemožnosti zachovat na zemi „zlatý věk“ vyúsťuje v defétistickou představu nerozrazitelného „bludného kruhu“ ve vývoji společnosti, v němž se s osudovou nutností realizuje jak lidská potřeba duchovnosti a náboženství, tak neodvratitelnost válek a utrpení.

Tento myšlenkový obsah se v českém dramatu odrazil v přitakání životnímu průměru a v obdivu k vědní skutečnosti. V řadě her se vracely obdobné situace, v nichž se činorodí jedinci z nižších vrstev stávají nositeli nápravy sociálních poměrů; jednání i charakter těchto postav přitom v sobě nese utopicky pojaté rysy lidového „zdraví“. Zejména komedie těchto let se několikrát vracejí k těmž námětovému jádru — k oživení unavených či rozkládajících se rodin boháčů zásahem neproblematické energie ženy z lidového prostředí. Spojuje svého času úspěšnou komedii OLGY SCHEINPFLUGOVÉ (1902–1968) *Madla z cihelny* (v., p. 1925) s veselohrou VILÉMA WERNERA *Srdce na uzdě* (v. 1928, p. 1929); prototypem a zároveň komediálně nejživější realizací této základní situace se však stala už starší veselohra FRANTIŠKA LANGRA *Velbloud uchem jehly* (v., p. 1923). S nebývalým úspěchem otevřelo toto dílko cestu na jeviště jednomu z nejvýraznějších dramatiků meziválečné doby. Záměrně koncipována jako „lidová hra“, je jakousi zdramatizovanou humoreskou o chudé holce, která ke štěstí přišla, a to jak vlastní chytrostí, tak mazaností své rodiny, a ještě přitom ukázala unaveným boháčům, jak vzít život pevně do ruky. Zkonvencionalizované prvky, které spojují hru *Velbloud uchem jehly* s ovzduším tematicky obdobných her o „nápravě“ vyšší společnosti, se v Langrově realizaci pojí se svěžím pohledem na svět chudého člověka z periferie, hlediskem, které přechází od sympatizující účasti k oslavě lidového vtípu a spontánní energie. V konfliktu těžší hra v podstatě ze staré, už od renesance plodné komediální situace o tom, že chudák musí mít za ušima; realizuje ji přitom v rozmezí typu tradiční české veselohry, založené na kresbě herrmannovských figurek a jejich idylického světa, z jejíž oblby u diváků také vydatně těží. *Velbloud uchem jehly* se záměrně pohybuje na samé hranici triviálnosti a sentimentality, které však zároveň s duchaplným humorem a s lehkou ironií nenápadně paroduje. Tento postup se projevuje jak v kresbě postav chudých i bohatých, tak v dějových situacích, které vědomě „přehodnocují“ tradiční motivy sentimentálních sociálních povídek pro lid; motiv nemanželského dítěte je například spíš zdrojem pýchy a vzývavého veselí, než — v duchu literárních konvencí — příčinou utrpení či osobních tragédií. Obratnost dramatické techniky pohrávající si lehce s banálním dějem, funkční využití tradice české lidové veselohry



šamberkovského typu spolu s neobyčejně vděčnými příležitostmi vytvářet herecké postavy v duchu tradice realistického figurkářství udělaly z této nenáročné komedie jedno z nejčastěji hraných českých dramát dvacátých a třicátých let.

Po úspěšném Velbloudu uchem jehly znamenala druhá Langrova hra *Periferie* (v., p. 1925) nalezení osobité umělecké cesty. Také toto drama vychází z epického novelistického základu, jehož prvky se uplatňují v celé řadě prozaických partií. Rozsáhlé scénické poznámky mají charakter epického textu: uvádějí do atmosféry prostředí a do jednotlivých situací příběhu, vyprávějí další postup děje, líčí duševní rozpoložení hrdinů nebo filozoficky zobecňují smysl zobrazených lidských osudů. Předchozí hru připomíná *Periferie* i ideově — jistým smířlivectvím v pohledu na sociální skutečnost, ovlivněným pragmatistickým pojetím reality; toto východisko však téměř mizí za patetickou monumentalizací mravní opravdovosti lidí z okraje společnosti.

Langer směřuje v *Periferii* k morálním otázkám života, jež si pak klade i ve své následující dramatické tvorbě a mezi nimiž zaujímá přední místo vina, svědomí, obět a lidská potřeba spravedlnosti. Zřejmě inspirován Dostojevského *Zločinem a trestem*, pojímá Langer spravedlnost jako milost, jež je člověku dána jako absolutní životní princip a metafyzické toužení, jako zlidšťující síla, vedoucí k smíru a mravnímu vykoupení. Celý příběh, jehož motivace těžší svůj komediální účinek velmi rafinovaně z groteskně paradoxních situací dramatického děje (vrah opětovně vyhledává situace, aby se prozradil, ale stále platí za nevinného), se však pro autora typicky opírá o dramaticky životnou postavu, v níž se autentičnost pražského předměstí slučuje s poetizací přirozeného nadání, spontánní nelomeností citů a velkých vášní chudého člověka. Langer se tu dostal k tragickému a zároveň hluboce básnickému vidění *periferie* i „duše“ člověka z okraje společnosti, velmi blízkému soudobým tendencím ve francouzské próze (například obrazu Montmartru u F. Carca); povznesl se k němu zejména pojetím lásky a oběti, které jsou „propůjčeny i bytostem nejubožejším“.

Umělecké zkušenosti těchto dvou her se v různých konfrontacích vracejí i v další autorově tvorbě. Ve dvacátých letech rozvedl Langer jejich tematický základ ve dvou veseloherních variantách. V satirické komedii *Grandhotel Nevada* (v., p. 1927) převzal motiv chudého člověka plného životní energie, jež léčí znavené a duševně vyčerpané typy bohatých, v dramatické humoresce *Obrácení Ferdýše Pištory* (v., p. 1929) znovu předvedl groteskní situaci provinilého člověka, v jehož přečin se nevěří. Také titulní postava okouzlujícího předměstského furianta a rytířského zlodějíčka byla — podle slov samotného Langra — záměrným veseloherním pandánem k Francimu z *Periferie* s jakýmsi „dotážením“ druhé půlky jeho charakteru.

Zaujetí pro prostého člověka jako nositele životních hodnot charakterizovala i dramata prozaika JOSEFA KOPTY. Zřetel k všední skutečnosti života obyčejných lidí ho vedl už ve hrách o legionářích — v protikladu k oficiální linii — k postižení paradoxnosti situace, v níž se ocitly masy prostých vojáků za bojů se Sověty (*Revoluce*, v., p. 1925; *Její lidská tvář*, 1927). Lidová komedie *Nejkrásnější boty na světě* (v. 1927, p. 1926) byla pak založena na oslavě charakterové síly a hrdosti prostého řemeslníka; jeho poctivost, dovednost a zaujetí prací, které nakonec morálně přemohou bezduchou a neosobní velkovýrobu kapitalistického podnikání, jsou tu představeny jako velká a aktivní společenská jistota.

## POETISMUS V DRAMATU A JEHO VLIV

Ve druhé polovině dvacátých let ustoupila umělecky do pozadí dramatika spjatá s oficiálním divadlem. Vytvořil se nepoměr mezi určitou tvůrčí stagnací autorů velkých scén a mezi experimentálním úsilím v té oblasti dramatu, v níž poválečná avantgardní generace už přešla od programových manifestů k vlastní tvorbě. V protioficiálním divadle, v němž doposud představovaly hybnou sílu pokusy o dramatické formy proletářské literatury, se v nové vývojové etapě do popředí dostalo úsilí umělecké avantgardy vytvořit i v oblasti dramatu poetický obraz světa proměněného aktivitou lidových mas. Tendence k novému, svou podstatou básnickému drama-



tickému textu se prosazovala v souvislosti s rozvojem malých pokusných scén, vedených silnými režisérskými osobnostmi; přední místo mezi těmito divadélky zaujalo *Osvobozené divadlo*, spjaté s postavami teoretika a režiséra Jindřicha Honzla a herecké a autorské dvojice Voskovce a Wericha, divadlo *Dada* s režisérem Jiřím Frejškou a do jisté míry i *Umělecké studio* Vladimíra Gamzy. Dramatické texty, které tyto scény uváděly, vznikaly jako součást jejich jevištního experimentování, často uvnitř uměleckých kolektivů těchto divadel. Nejlepší z nich jsou přímo inspirovány programem básnického poetismu a spjaté s režisérskou aktivitou divadelní sekce Devětsilu, jejímž teoretickým duchem byl Jindřich Honzl.

Východiskem představ o nové dramatickosti se staly — ve shodě s jejím spřízněním s básnickým poetismem — lyrismus a komediální hravost. Lyričnost avantgardních dramatických textů byla ovšem odlišná od podoby českého lyrizujícího dramatu realizované úspěšně v komediích Fráni Šrámka. U autorů poválečné avantgardy pomáhá lyrismus jako podstatná významová rovina vytvářet fantazijní obraz světa, jehož záračnost, krása a opojnost je vědomě stavěna proti šedé a chudé realitě; v jejich dramatických pokusech se stal adekvátním výrazem poetizace revoluční naděje, výrazem poetického ideálu, který se staví proti neuspokojivé skutečnosti a který je přenášen do budoucna, do obrazu krás budoucí lidské existence. Pro tento posun dramatického vyjádření revolučnosti jsou typické zejména lyrické scény V. Nezvala (například *Depeše na kolečkách*), tvořící součást jeho básnických sbírek; rozvíjejí metaforický obraz netušených půvabů života, jež prostým lidem přinese revoluce. Záračnost proměn skutečnosti tu splývala s přesvědčením o nutnosti změny a s principiálním zaujetím pro ni. Lyrická poloha tak splývala s novým vztahem k realitě, vyjádření názorového postoje se ztotožňovalo s celkovou poetičností pohledu na svět a nebylo dáno jako idea díla. Šlo spíše o lyričnost obecných, typicky lidských emocí provázejících přitakání revoluční perspektivě života.

Takto pojatý lyrismus předurčil podobu dramatických pokusů české avantgardy dvacátých let. Dály se ve znamení programového popření dosavadních divadelních konvencí — ať šlo o realistickou drobnokresbu, symbolistickou stylizaci nebo expresionistické gesto — pod heslem osvobozené fantazie a uvolnění básnivosti jevištního vyjádření. Vyzývavé proklamace tohoto postoje měly zesměšnit především iluzivnost tradičního dramatu. Důraz na volné rozvíjení fantazie — zejména metaforické, resp. synekdochické a metonymické prvky v dramatickém textu i v jeho jevištní realizaci — směřoval k rozšíření výrazových možností, konkrétně způsobů, jak navodit pocity bezprostředního, nedeformovaného a optimistického vztahu člověka k obklopujícímu jej světu. Docházelo k vědomému rozvinutí programu devětsilské generace a básnického poetismu v oblasti dramatu a divadla, k vyzkoušení nosnosti moderní slovesné i výtvarné metaforičnosti v divadelním projevu. Inscenace Jindřicha Honzla, jejichž podstatnou částí byly realizace textů českých poetistů, vytvořily v dramatické kultuře objevy a hodnoty obdobné hlavním lyrickým sbírkám Nezvalovým a Seifertovým. I v oblasti dramatického textu a divadla se stává příznačným výrazovým prostředkem *metafora*; v základu této metaforizace přitom tkví úsilí „osvobodit divadlo“, to znamená zbavit je konvencí, jimiž je zavalil dosavadní vývoj, a tím též obnovit jeho nespoutanou divadelnost a komediální charakter. Odstranit nudu z jeviště — jak bylo vedoucím heslem Honzlovým — znamenalo i obnovit společenskou účinnost divadla na základě prostředků, odpovídajících mentalitě a citovosti člověka moderní doby. V oblasti vlastního textu se tato orientace odrazila jednak v proměně pojetí ústředního dramatického konfliktu a v uvolnění jeho dominantního postavení, jednak v radikálním omezení psychologického prokreslování postav: obojí umožnilo vtisknout hře pečeti volného básnického pojetí, ponechávajícího velké možnosti režijnímu a hereckému dotvoření ve směru lyrického kouzla či groteskní komiky.

Proměněná podoba konfliktu i dramatické postavy, která je patrná ve volných poetických textech určených k jevištnímu provozování, jakými byly scény, libreta, scénáře a vaudevilly V. Nezvala, A. Hoffmeistera nebo K. Schulze, se týká i dramatických děl souvisejících s ortodoxním programem poetismu jen zcela volně, například dvou celovečerních her VLADISLAVA VANČURY, které jednotu děje i ústřední konflikt dramatických postav zachovávají. Filozofující komedie *Učitel a žák* (v., p. 1927) a *Nemocná dívka* (v., p. 1928) se přitom



staly — v Honzlově inscenaci Osvobozeného divadla — jakousi syntézou a dovršením dramaturgických snah Devětsilu. Vančurovo dramatické dílo dvacátých let bylo — podle slov Honzlových — výsledkem úsilí o obnovení divadla básníkem, o vybudování divadelního umění na půdorysu moderní básně. Tímto východiskem souzněla Vančurova dramata s dominantním postavením lyriky v poetismu, zároveň však zřetelně souvisela i se širším směřováním k dramatické básni, které poznamenalo poválečnou tvorbu od her bratří Čapků přes Šaldovy Zástupy a stylově různorodé pokusy Jana Bartoše až k Nezvalovi. Vančura obnovil drama jako báseň už převedením scénického dialogu do oblasti obecně lidských témat. Filozoficky vyhraněným konfliktem v základu obou her — střetnutí pasivity a činu, zbabělosti a tvůrčí odvahy — se tak Vančura vlastně přiklonil k typu dramatického básnictví předznamenávaného antickou tragédií: jeho téma se dostává do roviny sporu dvou životních principů — touhy po vzpouře a schopnosti činu s pohodlnickou rezignací a životní průměrností. Tato podoba konfliktu pak předurčuje básnickou stylizaci výpovědi, oslabující individuálně psychologickou motivaci jednání postav. Dobová a generační reakce proti psychologismu se tu realizovala vytvořením scénických postav jako zástupných nositelů základních životních postojů: jejich dialogy pak přerůstají v jakási básnická podobenství o kráse revolvy a o opojnosti touhy po dobrodružství (v Učiteli a žáku), o hodnotě odvahy k novátorskému činu a k radikálnímu řešení, jež neuhýbá před těžkostmi (v Nemocné dívce).

Mezi texty spjatými s básnickým poetismem představuje Vančurovo tihnutí k oprostěnému řádu zvláštní linii avantgardní tvorby, která jinak směřuje spíše k zdívalňování poetistické hravosti, přenášejíc do oblasti dramatických a divadelních prostředků poetistickou slovní hříčku a básnickou metaforu, založenou na asociativním objevování překvapivých souvislostí věcí. V nejlepší své podobě se tato tendence k nezávazné poetičnosti a hře básnické fantazie projevuje v malých útvech — ve výstupech a scénách, které psali a v časopisech Devětsilu zveřejňovali KAREL SCHULZ, JIŘÍ VOSKOVEC, ADOLF HOFFMEISTER a další. Zejména jednoaktové hry posledního z nich představovaly přímo ztělesnění programu fantazijní hříčky (*Park*); sklon k intelektuálnímu žertu a k dadaistické grotesce situací a postav přivedl Hoffmeistera v průběhu dvacátých let od těchto poetistických scének k celovečerní komedii (*Nevěsta*, v., p. 1927), která spojuje odpoutanou hru vtípu a fantazie s revoltujícím společenským zacílením v groteskním zesměšnění zamerikanizovaného světa.

V oblasti pokusů převést do dramatických forem poetistickou hravost nabývá nových podob jev, který se výrazně uplatnil už v údobí proletářského divadla, totiž uvolnění vazby scénického díla na tradiční dramatický text a poznání, že drama nemusí být jediným možným základem divadelní tvorby. Poetismus navazoval na tradici takových dramatických útvarů, jež jsou pouze libretem, rámcovým podkladem, na němž se může volně uplatňovat fantazie. Ve shodě s lyrizujícím charakterem tohoto trendu se začíná v roli dramatického textu uplatňovat sama poezie: do popředí se dostávají drobné útvary, například lyrizující libreta k pantomimě, scénické provedení básní, malé scénky založené na poetickém nápadu aj. Vznikají lyrická libreta VÍTĚZSLAVA NEZVALA (*Pan Fagot a Flétna*) a jeho lyrické vaudevilly (*Psaní vojákovi*, *Coctaily*, *Vězeň*), jež byly prováděny na takzvaných scénických večerech poezie v Osvobozeném divadle.

Hranice dramatických útvarů se vedle nově vznikajících lyrických scénářů a scének rozšiřovaly i voicebandovými úpravami poezie. Recitace spojující projev sboru a sólového hlasu se uplatňovala už v pokusech o proletářské divadlo z počátku dvacátých let. Podněty Honzlova Dědrasboru rozvinul dvojím směrem E. F. BURIAN (1904–1959) jednak využitím hudebních — rytmických a melodických — hodnot lidského hlasu, jednak sblížením recitace sborového tělesa s divadlem a jejich vzájemným propojením. Voiceband byl použit jako složka divadelního představení v úloze chóru, jenž dramatickou předlohu nově lyrizoval a vyjadřoval básnický podtext hry. Na sklonku dvacátých let došlo až k osamostatnění voicebandu v původním celovečerním dramatickém textu, jímž byla pohádková parodie *Kocour Felix v Čechách* od VÁCLAVA LACINY, provozovaná Burianovým tělesem v rámci Moderního studia Jiřího Frejky. Vlastním repertoárem však dále zůstávaly adaptace básnických textů, zejména klasických (*Křest svatého Vladimíra*, *Máj*, *Píseň písní*). V Burianově



interpretaci směřoval přednes nescénovaných lyrických a epických básní k maximálnímu zvidadelnění samotného slova a stal se výchozím bodem koncepce syntetizujícího básnického divadla, uskutečněného později na jevišti D 34.

Druhým pólem avantgardního divadla bylo uvolnění komediálnosti, odpoutání scénického projevu od literárnosti ve starém slova smyslu a směřováním k „čistě“ divadelnosti. Tato tendence se realizovala v scénické improvizaci, volně sestavené revui, kabaretním pásmu, útvarech ponechávajících průchod uplatnění komediantské tvořivosti.

Všechny tyto nové formy, projevující se v avantgardním divadle dvacátých let, nebyly jen okamžitými pokusy, které si vynutila dočasná nadvláda lyrické poezie a které načas suplovaly nedostatek vlastního dramatu. Staly se objevem trvalé platnosti, novým vývojovým stupněm moderní dramaturgie. Situace, kdy se sama lyrická poezie konkretizuje jako divadelní libreto, stejně jako rozšíření hranic dramatického textu vůbec, se od té doby v moderním divadle uplatňuje trvale.

Nová estetická koncepce, nebývale obohacující oblast dramatického textu, ovlivňuje i proměnu některých starších dramatických forem. Zejména revue byla zasažena výboji poetistického divadla a nabyta tak v prostoru dramatické literatury nového významu. Tato populární forma zábavného divadla, na počátku dvacátých let většinou orientovaná k maloměšťáckému vkusu — zejména konzervativnímu patriotismu a banální erotice — se v rukou levé avantgardy proměnila. Od výpravné podívané, k níž tihla na arénních scénách, se na pokusných avantgardních scénkách stala útvarem slučujícím lyrické divadlo metaforické básnivosti s bujnou situační komikou. Tato renesance revue se uskutečnila zejména ve dvou malých pražských divadlech. V divadélku Dada, v jehož čele stál režisér Jiří Frejka, vznikala volně sestavovaná revuální pásma (*Visací stůl č. 1, 2 a další, Bim-bam-revue, Gaučo a Kráva, Doňa Kichoťka*), složená z výstupů a scének několika autorů (vedle VÁCLAVA LACINY se na nich podílel zejména tehdejší herec divadla JOSEF TROJAN). Měla podobu volného kabaretního projevu, který odmítal bezprostřední společenskou angažovanost a akcentoval složku nezávazné hravosti a burleskního humoru. V scénické realizaci se uplatňoval — podobně jako později v Osvobozeném — prvek improvizovaného dialogu, vytvářeného zde zejména komickou dvojicí bratří Josefa a Emany Trojanových.

Ještě významnější pro další vývoj volného žánru revue byla od počátku umělecká iniciativa klaunského dua JIŘÍHO VOSKOVCE (1905–1981) a JANA WERICHA (1905–1980); brzy po debutu nalezla působiště v Honzlově Osvobozeném divadle. Už v první revui, kterou tato dvojice tehdejších vysokoškolských studentů uvedla v roce 1927 (*Vest Pocket Revue*), došlo k syntéze scénického pásma, dadaistického slovního humoru, poetického veselí a scénické improvizace. Voskovec a Werich usilovali o restauraci žánru, který zbavili aparátu velké výpravné podívané a změnili ve „vest pocket“, tj. kapesní malou revui předpokládající nepatrné jevištní prostředky. Jejich cílem bylo zmocnit se uvolněné jevištní formy a nalézt pro ni obsahový materiál, jímž by se osamostatnila jak od tradic čistého varieté a music hallů, tak od tradičního divadla.

Revuální forma Voskovcových a Werichových počátků předpokládala takovou minimální dějovou nit, která by umožňovala volný proud obrazů, pestrý sled prostředí i vkládání relativně samostatných, většinou parodických scén. Ve *Vest Pocket Revui* to byla honička postav kolem světa; v tomto rámci se pak uplatnila řada satirických a parodických skečů (fotografování Hradčan, setkání s americkým Čechem, operní parodie atd.). Forma malé revue s maximálně uvolněným dějem se opakovala i v druhém pokusu Osvobozených *Smoking Revue* (v., p. 1928). V dalších hrách V+W dospělo schéma volného dějového rámce s včleněnými scénami a výjevy nejrůznějšího charakteru k určitému anarchistickému chaosu (*Kostky jsou vrženy*, p. 1929); autoři se proto pokusili nahradit půdorys revue orientací na děj se složitou zápletkou detektivního nebo fraškově situačního charakteru. Tato dějová schémata, která ovšem parodují, jim poskytovala bohaté možnosti komediálních situací, honiček, převleků a překvapivých obrátů (... *si pořádně zařadit*, v. 1957, p. 1928, *Gorila ex machina čili Leon Clifton neboli Tajemství Cliftonova kladívka*, v. 1929, p. 1928, *Ličení se odročuje*, v., p. 1929, *Fata morgana*, p. 1929).



Způsob rozvádění dramatického děje — například pronásledování spisovatele zuřivým fotografem ve Vest Pocket Revui — dával od počátku možnost herecké improvizaci klaunského páru, jež se stala nejpodstatnějším rysem her Osvobozeného divadla. Ústřední komická dvojice „kolegů“ byla jednak nositelem dramatické akce, jednak prostředníkem mezi jevištěm a hledištěm, a to zejména v improvizovaných mezihrách. Svůj komický typ odvodili V+W z dobové americké filmové grotesky, šťastně ho však od počátku vybavili domácími rysy. Patřily k nim lidová pražská prostořekost a studentský slang, zejména však intelektuální slovní vtíp, který tu působil jako aplikovaná poetistická slovní hříčka. Proti starému typu situační a charakterové komiky kotvily dialogy i písně Voskovce a Wericha v komice akcentující nezávazné pohrávání se slovy a zároveň schopné odhalovat jazykovou konvenci a frázi jako projev ustrnulého, zdegenerovaného způsobu myšlení. Nezávazná, bezprostřední studentská zábava, strhující současníky svou svěžestí a nefalšovanou mladostí, která se teoreticky distancovala od jakékoliv politické angažovanosti na divadle, byla ve skutečnosti neobyčejně aktuální. V podobě studentské švandy a slovní komiky zesměšňovala nejen liberální míchanici vědomostí, jež si student odnášel ze střední školy, ale i lidskou hloupost, omezené vlastenectví a sentimentalitu, snobskou tupost a neživotnou pózu v umění i v životě. Proto se také pásma jiskrného humoru, vtípu a střídajících se nápadů mohla v dalším vývoji Osvobozeného divadla zcela logicky změnit ve hry s politicky hlubokým pohledem na postavení člověka v současné společnosti.

Experimentální snahy levé avantgardy v oblasti divadla i samotného dramatického textu strhovaly svou uměleckou silou i některé starší autory, kteří v druhé polovině dvacátých let napsali několik pozoruhodných her, a to ve zřejmé souvislosti s tendencemi poetické divadelnosti. Pod jejich vlivem nalezl po letech uměleckého tápání svou cestu zejména JIŘÍ MAHEN, který záměrně opustil zkušenosti své dosavadní dramatické metody, aby se zcela ztotožnil s avantgardním popřením psychologismu a přitakal i programové frazeologii antiiluzivního divadla. V souboru jeho šesti dramatických libret *Husa na provázku* (1925) se stal v duchu poetického divadla Devětsílu dramatický text, v němž se poetistický lyrismus slučuje s klaunskou groteskou, podkladem k básnění na experimentální scéně. Proti tomuto maximálnímu příklonu k dramatické estetice raného poetismu znamenala pohádková komedie *Nasredin* (v. 1930, p. 1928), tematicky těžící z orientálních zkazek, už jakousi syntézu pojetí divadla jako odpoutaného veselí s kresbou dramatických charakterů a s úsměvně vyrovnanou moudrostí životní zralosti.

K podobné obrodě dramatické estetiky došel v souvislosti s poetismem i F. X. ŠALDA v komedii *Tažení proti smrti* (v., p. 1926), která rovněž souvisí s úsilím o protipsychologickou orientaci divadla. Šalda postavil svou scénickou meditaci o lidské dlouhověkosti na využití obecných komediálních typů spřízněných s tradicí *commedia dell'arte*; této provenienci je blízký i rys klaunského humoru, který se tu odráží zejména v groteskní kresbě vlastností hlavních postav. *Tažení proti smrti* se včleňuje do širší atmosféry poetismu a je mu blízké i samou podstatou své ideje — oslavou tvořivé síly, chválou životní odvahy a plného vyžití, připomínající myšlenkové ovzduší her Vančurových. Prostřednictvím svých groteskních postav pseudoučených vědců a pedantů jako by se tu Šalda ztotožňoval s odporem mladých k akademismu, estétství a lživěvědě i s hedonistickým pojetím poezie jako životního veselí, odrážejícím se v nevázaném humoru hry.



# LITERATURA PRO MLÁDEŽ

Konstituování literatury pro mládež v novém státě je ve dvacátých letech přímým pokračováním toho, co bezprostředně předcházelo, především zmnožováním odkazu pohádkové literatury. Také činnost organizátorská udržuje kontinuitu s předcházejícím obdobím. Z učitelských kruhů kolem Svobodova *Úhoru* vychází po převratu podnět pro založení *Společnosti přátel literatury pro mládež v Republice československé* (1919), jejímž orgánem se Úhor o několik let později stal. K významnějším počínům této společnosti patří vydávání seznamů *Dobré knihy dětem* (poprvé roku 1920 za uplynulých 25 let), zřízení knihovny spisů pro mládež při společnosti Pedagogického muzea Komenského, z níž byla zásluhou V. F. Suka vybudována knihovna nesoucí dnes jeho jméno, a vydání literárněhistorické příručky (O. Pospíšil-V. F. Suk, *Dětská literatura česká*, 1924), ve které je zpracován obsáhlý fond dětské literatury od konce 18. století do dvacátých let 20. století. Jejím vydáním se uskutečnil předválečný Pospíšilův návrh na vytvoření průvodce dětskou literaturou.

Vlastní literární tvorba je už mnohem pevněji spojena s dobovými uměleckými proudy než s pedagogickým snažením. O dětskou literaturu projevuje zájem proletářské a komunistické hnutí a jeho orgány (Proletkult, příloha Rudého práva, dětský časopis Kohoutek) i demokratické hnutí kolem Lidových novin. Zde se soustřeďují i předpoklady pro rozvoj literatury pro děti ve třicátých letech. Tehdy také vrcholí přesun od pohádkové literatury k literatuře „ze života“, který lze sledovat už na produkci dvacátých let.

Pohádková sběratelská tradice pokračuje v knihách JANA FRANTIŠKA HRUŠKY, JINDŘICHA ŠIMONA BAARA A JOSEFA ŠTEFANA KUBÍNA. U Baara a Kubína má čtenářské vydávání folklorních pohádek jednoznačné určení: vyprávění, jehož úprava počítá s dětským čtenářem a posluchačem. I při zúženém zaměření je podoba jejich pohádek určena proměnou moderní folkloristiky, pozorností k mluvené řeči a k autentičnosti vyprávění. Na rozdíl od romantické idealizace v pohádkách 19. století je v pohádkách Baarových a Kubínových víc aktuální životnosti, neidealizované lidové jadrnosti, humoru a vtipu, jsou také přesně zasazeny do krajů, z nichž vzešly. *Naše pohádky* (1921) a *Chodské povídky a pohádky* (1922) JINDŘICHA ŠIMONA BAARA patří k nejšťastněji stylizovaným folklorním pohádkám pro děti, třebaže psaný dialekt je příčinou editorských sporů. Od lahodné prostoty Baarových pohádek se odlišuje styl podkrkonošských vyprávění JOSEFA ŠTEFANA KUBÍNA (1864–1965; *Hostem u pohádky*, 1923, *V moci kouzla*, 1923, *Dárek od pohádky*, 1924, *Čarovné kvítí*, 1925, *Nová kytka pohádek* 1928, *Pohádek jako kvítí*, 1929, *Pohádky mládtí*, 1930 ad.). Kubín začíná prepisy dialektických pohádek, nasbírané látky častěji obměňuje, ve vlastních improvizacích snoubí jadrnou mluvu Podkrkonoší se svátečním výrazem vzdělaného milovníka poezie, aby si na pohádkových vyprávěních vybrousil osobitý vypravěčský styl, naivní a košatý.

Na prahu poválečného období leží dva pohádkové sborníky. MARIE MAJEROVÉ *Zlatý pramen* (1918) — sto let české pohádky od Lindy po autorku — svědčí spíš o malé životnosti literárních pohádek, vzniklých mimo hlavní proud (tj. Němcová, Erben, Kalda, Říha). Opačným směrem než do minulosti ukazuje *Náše pohádek* (3 sv., 1918–1920), kterou za pomoci českých spisovatelů a umělců vydal KAREL ČAPEK; je předznamenáním moderní české pohádky. Sborník navazuje na zkušenost pohádkových almanachů z počátku



století (Jaro, Sníh); také zde se na úpravě podílí řada předních výtvarníků (Böttinger, Stretti, Štursa, Mucha, Bílek, Lada, Scheiner, Špála, J. Čapek, Kremlička, Kotík, Rabas, Rada ad.). Do Čapkova souboru přispělo přes čtyřicet autorů různých typů a generací (Čapek Chod, Tilschová, Herrmann, Sova, Neumann, Dyk, Šrámek, Majerová, Malířová, Benešová, Jesenská, Kříčka, Trýb, Weiner, Deml, Čapkové, Durych, John, Pujmanová, Klička, známí už autoři knih pro děti Gebauerová, Kalda, Sula ad.). Sborník se stal svědecktím nejen o proměně literární pohádky, ale i o její přeměně v povídku ze života.

Andersenovská pohádka o oživených věcech, o jejich skrytém smyslu a životě (s její obdobou se setkáváme například u Antonína Trýba nebo Heleny Malířové), se jako každé osobité dílo vzpírá pouhému napodobení. Podněty Andersenových a Wildových pohádek uvedl do souvislosti české literatury dvacátých let až JIŘÍ WOLKER, který na rozdíl od napodobitelů nepoložil důraz na jejich vnější rysy, ale na sociální obsah a mravní patos. Básník revolučně vzrušených let a zároveň pokračovatel domácí tradice (Němcová, Erben) pojal pohádku jako splnění snu o osvobození utlačovaných, jako naplnění spravedlivého osudu, bez andersenovské ironie a wildovské skepse. Podobně jako můžeme sledovat v Andersenových pohádkách přechod od pohádek lidové proveniencie přes pohádky o skrytém smyslu věcí a dějů k sociálním črtám a obrázkům (Děvčátko se sirkami), je i pro Wolkrovy pohádky příznačné směřování od symbolické pohádky (*O milionáři, který ukradl slunce*) k realistické povídce (*O komínkovi, O Johnym z cirkusu*).

Jiný směr představují pohádky, „jež se zdají“, zaznamenávající proud myšlenek a snění. *Pohádka o Radvánkovi* JAKUBA DEMLA (Nůše pohádek III), zbudovaná na tradiční osnově o hrdinovi, který bojuje se zlou mocí a pomocí kouzelných darů osvobozuje své rodiče a sestru, užívá postupů a zvrátů odpovídajících logice snu, s řadou plastických detailů a sugestivních pocitů. Tento způsob, odpoutaný už zcela od tradičních pohádkových představ, ožíví později v tvorbě pro děti Nezval. Evokací dětských snů o světech vybájených fantazií nebo vyvolaných dojmy dětské četby (van Eeden) jsou pohádky JANA ZRZAVÉHO (1890–1977; *Jenikovy pohádky*, 1920), vypovídající o spojnících mezi malířovým dětstvím a jeho pozdější tvorbou.

Pohádky o „konci starých časů“, o konci romantických báchorek, zahajuje *Velká kočičí pohádka* KARLA ČAPKA (Nůše pohádek I). V Čapkových pohádkách se sbíhají a proměňují několikere tendence tehdejší pohádkové tvorby. Čapek je ještě ovlivněn živou sběratelskou tradicí (folkloristickou činností své matky, vyprávěním o vodnicích, vílách, rusalkách, hejkalech ap.); v soulase s neodlučitelností pohádky jako povídání od živé podoby jazyka vnáší do pohádek proud mluvené řeči. Zřídlem, z kterého čerpá, není však nářečí, jako je tomu u sběratelů současníků, ale obecná čeština. Nově užívá cyklických útvarů, ve shodě se svou teorií krátkých (intelektuálních) a dlouhých (improvizovaných) pohádek (viz Marsyas: K teorii pohádek). Vedle koloritu rodného kraje uvádí Čapek do pohádek kolorit městský, přesněji pražský. S novou lokalizací vstupuje do jeho pohádek vedle tradičních látek, postav a motivů, přizpůsobených moderní době, množství nejrůznějších nových obsahů. Čapkova pohádková tvorba z dvacátých a počátku třicátých let (souborně *Devatero pohádek*, 1932) leží v průsečíku jeho fejetonistiky a románové, povídkové a dramatické tvorby; na malé ploše se v ní skrývá v nadlehčené rovině celé rozpětí jeho díla: pojednání o nejbližších věcech i o věcech obecných, o tom, jak se co dělá; cestopisné obrázky a kriminální historky; filozofie obyčejného života, otázky poznání a problematika civilizační. Čapek převrací a zlehčuje tradiční postavy, motivy a řád pohádek a v pohádkách zároveň travestuje i další žánry: detektivky, cestopisy, žurnalistiku, učená pojednání ap. Souběžně s tvorbou vznikají úvahy „na okraj“. Vztah mezi Čapkovou teorií a praxí jeho pohádek je napětí mezi vědomím, že pohádka je „rezervací, obehnanou nepřekročitelnou ochranou fikce a odpoutanou od nehostinné reality“, a mezi skutečností, že novodobá realita z pohádek vytlačuje nebo si připodobňuje řadu „milovaných představ, drahých srdcím, ale těžko snázejících drsný vzduch skutečnosti“, které se do ochrany pohádkového světa uchýlily.

Doba prvních desetiletí našeho věku se stoupajícím vývojem poznání, s rozvojem techniky, s racionalizací ve vědě i ve výchově vznesla otázku vhodnosti pohádek jako dětského čtení — pohádky prý v dětech utvrzují



nesprávné, nevědecké, falešné a lživé představy o světě. Jedna z periodických diskusí pod heslem Pryč s pohádkou! se odehrávala v roce 1929 též na stránkách Lidových novin. (Předcházela jí v roce 1913 diskuse v Úhoru, ve dvacátých letech se k této otázce vrátil Fučík, za okupace Frey.) Do této diskuse s moudrou shovívavostí, poučeně a logicky zapadá i Čapkova pohádková tvorba: Čapek ctí básnickou hodnotu a vypravovatelskou pohodu tradiční pohádky, zároveň však svou tvorbou zbavuje pohádkové představy pověr, zlehčuje staré dobré pohádkové časy, racionalizuje a zcivilňuje minulostní pohádkový svět. Jako v lidové próze ustupuje kouzelná pohádka příběhům ze života, mění se v humoresku a posléze v anekdotu, i v literatuře se kouzelná romantická báchorka proměňuje v perzifláž sebe samé.

EDUARD BASS se rovněž přidržel osvědčené pohádkové literatury. Jako pohádku otevírá svůj příběh o *Klapzubově jedenáctce* (1922), parodii na poválečnou slávu české kopané: „Byl jednou jeden chudý chalupník, jmenoval se Klapzuba a ten měl jedenáct synů.“ Klapzuba je jedním z pohádkových chalupníků, kteří vypravují své syny do světa na zkušenou a za štěstím. Bass tu vytvořil pohádkový mýtus nové doby s charakteristickou proměnou zájmů (místo rytířských turnajů fotbalová utkání), s nadsázkou a zjednodušením, jaké provázejí příběhy, které jdou od úst k ústům. Naložil s pohádkou podobně jako oregonský dědeček, o němž vypravuje jedna z kapitol knihy: aby zachránil úctu a důvěru dětí v pohádková vyprávění, připodobnil starou pohádku nové době. Jako Čapek směšuje i Bass styl pohádek se stylem dobrodružné prózy, sportovních reportáží a novinových zpráv. Klapzubova jedenáctka je přechodem od pohádkové literatury a exotické romantiky k literatuře civilních dobrodružství.

Mezi pohádkou a povídkou o dětech pokračuje literatura o zvířatech, vyprávění o antropomorfizované přírodě. *Čimčírnek a chlapi* (1922) RUDOLFA TĚSNOHLÍDKA stojí v jedné řadě s jeho vyprávěním o lišce Bystroušce. Důvěrnou znalostí přírody, láskou a soucitem ke všemu živému, uměním přetlumočit básnickým slovem a lidskými hovorů zvuky a pohyby v přírodě vytvořil Těsnohlídek rovnocenný protějšek k překládané literatuře.

Jiného rodu je *Povídání o pejskovi a kočičce* (1929) JOSEFA ČAPKA. Vzniklo jako slovní doprovod ke kresleným obrázkům, promísením světa zvířat, dětí a dospělých v atmosféře rodinné pohody, zrušením předělu mezi skutečností a hrou. Nad tímto povídáním si poprvé silněji připomínáme ducha Karafiátových Broučků: jejich něhu, důvěřivě odevzdání do ochrany vyššího řádu, kterým u Čapka není Bůh, ale ideální harmonický řád rodinného života, jehož apoteózou byla ostatně i knížka Karafiátova. Znovu se tu také ozývá mluva, jakou se obcuje s malými dětmi: nejprostší, čistá, laskavá, zbavená vši literárnosti, s osobitou syntaxí, jazyk vzešlý z bartošovské „básnické školy mateřské“. Josef Čapek patří k autorům, jejichž literární projev je vlastně dodatečným komentářem k prvotním výtvarným nápadům (Josef Lada, Ondřej Sekora).

Válka a válečné zkušenosti připomínají se po Johnových Listech z vojny v několika vyprávěních Čapkovy Nůše; JAROMÍR JOHN se k válečné tematice znovu vrací v závěrečných kapitolách *Tátových povídaček* (1921). Tento „román zrození a růstu“ uzavírá John výzvou k „šetrnosti k odkazům“. To, co je vyřčeno jako zákon ve vztahu dětí a rodičů, platí v Johnově tvorbě i pro odkazy v literatuře. Pozorný k nejbanálnějším reáliím, jež jsou mu všechny svědky života, je John stejně šetrný k zbanalizovaným formám literatury. Jako se ve svém díle vrací k dokumentům, deníkům, dopisům a fotografiím, stejně ožívuje i mravoučné čtení: dává mu nový estetický rozměr. Také MARIE MAJEROVÁ zahajuje svou *Zázračnou hodinku* (1924) prózou o uzdravení raněných vojáků v nemocnici. V Zázračné hodině stojí vedle sebe několik různých typů vyprávění: snový příběh, vyprávění o zvířatech, reportáž z dolu a povídky o dětech. Svědčí to o hledání i o ustálenosti některých témat a postupů v dětské próze. Osou knížky jsou dětské příběhy (*Žalobnice, Malinký muž, Chudé dítě*). Nejsou příliš vzdáleny sociálně laděným povídkám Růženy Svobodové, vane z nich však silnější duch revolty proti nespravedlnosti, v jaké žijí chudé děti. Spolužačkami pohrdaná Frička, zchudlé dítě Adámek, maličký Slavoj, „chrabý rytíř své matky“ — tyto děti s povinnostmi a sebedůvěrou dospělých, podobně jako dětští hrdinové Wolkrových pohádek, jsou autorce zárukou v odpovědi na otázku, kterou vyřkla



na závěr knihy: „... kde je ona zázračná hodinka, která jim odpoví — Není chudých!“ Wolker v pohádce a Majerová v povídce spojili dětskou prózu s dobovým proudem proletářské literatury.

Z válečné tematiky vzešel i nový historický mýtus — čtení o československých legiích. RUDOLF MEDEK (*O našich legiích, dětech a zvířátkách v Sibiři*, 1921) ve snaze připojit k Jiráskovým Starým pověstem českým „nové pověsti československé“ opominul vzít v úvahu dvacetiletý vývoj dětské prózy: ustrnul tak na čítankovém výkladu české historie, na formě sentimentálně patetické povídky. Novou velkou životní zkušenost a poznání dalekých krajů spojil se zkušeností dětské prózy předcházejícího období FRANTIŠEK LANGER (*Pes druhé roty*, 1923). Navázal na přírodní povídky z divočiny, vyprávění o polodivokém sibiřském vlčákovi spojuje s pásmem histerek a anekdot z vojenského tažení.

Vedle pokusů zpřístupnit mládeži beletristickou formou zeměpisné a přírodopisné poznatky (FRANTIŠEK FLOS, 1864–1961, *Lovci orchidejí*, 3 sv., 1920–1922) vytvořil v žánru literatury faktu poutavou uměleckou reportáž radiolog FRANTIŠEK BĚHOUNEK (1898–1973): v *Trosečnicích na kře ledové* (1928) vypsal zážitky výpravy generála Umberta Nobila vzducholodí Italia přes severní pól; této výpravy se autor sám zúčastnil. Vědecky přesný v podání faktů, je Běhounek zároveň dobrým psychologem v zachycení charakterů účastníků výpravy a jejich chování v kritických situacích a epickým vypravěčem v rekonstrukci událostí, které dodnes neztratily na zajímavosti a napínavosti.



---

# JIŘÍ WOLKER

Jiří Wolker se stal nejvýraznějším představitelem kolektivistického směřování české poezie po první světové válce. Je příslušníkem programově avantgardní generace, zároveň se z ní však zčásti vymyká svým vědomým příklonem k tradici. S tradicí českého umění minulého století spojuje Wolkrova poezii především její apelativní charakter, ať už je v první sbírce veden snahou harmonizující, či v druhé sbírce snahou společensky bojovnou. S tímto zaměřením, vyžadujícím jasnost výpovědi, souvisí výstavba jeho básní: jsou založeny na důsledném rozvíjení myšlenky, zatímco k podstatnému přínosu jeho generace patří právě rozbití převážně myšlenkového přístupu poezie ke skutečnosti. Ke svému tradičnímu záměru dokázal Wolker využít a přetvořit umělecké postupy moderní poezie, a stal se tak jedním z osobitých představitelů uměleckých výbojů poválečné generace. Nové pojetí obrazného pojmenování, které vzniklo v souvislosti s odhalením netušených možností asociativních spojů nekontrolovatelným rozumem, využil básník naopak pro ukázněné prokomponování básně. Vytvořil tak charakteristický typ rozsáhle rozvíjených obrazných pojmenování, tvořících kompoziční osnovu celé básně, a z opačné strany dal významové rovině svých básní, vyrůstajících z metaforické proměny, obrazný charakter takového typu, jaký předchozí poezie neznala.

Ještě v jiném, širším smyslu navazuje Wolker na tradici české kultury: tím, jak k sociálně revolučnímu hnutí, jež v prvních poválečných letech vystoupilo do popředí evropského dění, přistupuje z hlediska etického.

## MLÁDÍ, PRVNÍ LITERÁRNÍ POKUSY

Wolkrov otec byl úředníkem a později ředitelem prostějovské bankovní filiálky. Jiří (narozen 29. března 1900) i o tři roky mladší Karel vyrůstali v zabezpečeném prostředí jedné z předních rodin hanáckého maloměsta. Harmonické rodinné prostředí Wolkrova mládí doplňoval každodenní styk s přírodou v bezprostředním okolí Prostějova a o prázdninách v rodinné vile uprostřed lesů na Svatém Kopečku či podvákrate také na skautských táborech. Výraznější ořes do tohoto harmonického života přináší teprve první světová válka. Tehdy Wolker kolem sebe vidí skutečný hlad, řada známých odchází na frontu a někteří, mezi nimi i starší spolužáci, tam umírají.

Takové byly vnější okolnosti Wolkrova života v době, kdy se jeho hlavní zájem obrací k umění. Od osmi let se učil hrát na housle a později na klavír. V posledních letech války a ještě rok po ní také komponoval, většinou zhudebňoval oblíbené básně. Již tehdy se však nejintenzivněji věnoval literatuře. Rádci mu byli zvláště dva jeho gymnazijní učitelé češtiny: Jan Kamenář, tehdy známý překladatel z němčiny, a Antonín Dokoupil, který se svým žákem zůstal v důvěrném styku i po roce 1919, kdy Wolker odchází do Prahy studovat práva.

O literární tvorbu se Wolker pokoušel už v nižších třídách gymnázia. Soustavně však začal psát od svých sedmnácti let. Všechny práce napsané do jara roku 1920, kdy vznikají první básně *Hosta do domu*, tvoří přípravné údobí Wolkrovy literární činnosti. Tato část jeho díla je rozsáhlá nejen kvantitativně (více než



polovina celé jeho tvorby), ale také množstvím literárních druhů a forem, o něž se Wolker pokouší: básně s pravidelným metrickým půdorysem i volný verš, sonety i balady, drobné lyrické básně a epigramy i rozsáhlé básnické alegorie, básně v próze, pohádky, žánrové i psychologické povídky, eseje i pokusy dramatické. Mnohostrannost byla stálým rysem jeho talentu a charakterizuje i zralé období básnickovy tvorby. V době prvních pokusů byla však především výrazem začátečnickova zkoušení všech možností literárního vyjádření. Ještě více než překotné střídání literárních forem odhaluje učednický ráz prvního období Wolkrovy tvorby podléhání nejrůznějším vlivům cizích i českých autorů.

Verše tvoří již v tomto období početní převahou i uměleckou úroveň podstatu Wolkrovy tvorby. Ačkoliv vznikaly uprostřed bouřlivého společenského dění, přece z něho neodrážejí přímo téměř nic. Válečná utrpení i vznik samostatného státu (který Wolker jinak nadšeně prožíval) byly podnětem jen k několika zcela ojedinělým básním a k jedné próze. Válečné zážitky budou spolupůsobit později při utváření Wolkrových názorů a etického zaměření jeho poezie, avšak v době těchto událostí byl Wolker ve svých literárních pokusech soustředěn k vlastním duševním problémům, jimiž procházel v letech dospívání. Tíživá válečná situace působila jen nepřímo tím, že ve Wolkrovi podporovala depresivní stavy, příznačné pro zmatky puberty. Vlivem básníků takzvané dekadence z přelomu století dochází Wolker až k pocitu výlučného postavení své osobnosti a k pózám životního zhnusení. Tematicky převažují v tehdejší jeho básnické tvorbě verše milostné, v nichž se obrazují zážitky z několikaleté nešťastné studentské lásky.

V první polovině roku 1919 se charakter Wolkrovy poezie mění. Výrazová křečovitost a symbolický patos ustupují prostotě a střízlivosti. I tematicky se jeho poezie rozjasňuje a stává se reálnější. V radostně laděných básních ustupují literární pózy prostým životním zážitkům. Motiv samoty v nich sice spíše sílí než slábné, ale významně se proměňuje. Nepramení již z pocitu výlučnosti. Naopak, v době, kdy se Wolker chystá z domova do Prahy, uvědomí si své úzké sepětí s lidmi, mezi nimiž dosud vyrůstal. Pocit osamělosti tak nyní vyvěrá z tohoto vědomí narušené sounáležitosti. Nynější samota má reálné, odstranitelné příčiny, a proto ztrácí svou předchozí tragiku: z bolesti stává se smutkem. — Těsně před odjezdem do Prahy je Wolker zasažen posledním výrazným literárním vlivem svého přípravného básnického období. Za války vyšla Šrámkova sbírka *Splav*, a jak později za ostatní vyznal Vítězslav Nezval, ovlivnila celou mladou poválečnou poezii. Šrámek se stává posledním průvodcem, který Wolkra konečně přivádí ke hranicím jeho vlastního pohledu na svět. Okouzlené a rozdychtělé nálady *Splavu* dobře odpovídaly duševní situaci devatenáctiletého básníka. Studium v Praze se Wolkrovi otevírá nový život, který mu splývá s nově se rozvíjejícím životem národa. A tak je Wolker, cele teď obrácený do budoucnosti, plný tužeb a očekávání.

## HOST DO DOMU

Práva šel Wolker studovat jen na přání rodičů, sám však byl už pevně rozhodnut věnovat se literatuře. Proto také z počátku navštěvuje přednášky a semináře na filozofické fakultě, seznamuje se hlavně se svými literárními vrstevníky a zúčastňuje se jejich bouřlivých debat. Zde poprvé uslyší řadu nových literárních jmen poválečného evropského života a zároveň změní protiměšťáckých politických názorů, které ohromovaly svým radikalismem. Od většiny pražských přátel však Wolkra odlišovala určitá zdrženlivost, s jakou nové názory a hesla přijímal. Proto se příchod do Prahy neprojevil ani v jeho poezii náhlým zlomem: několik měsíců píše ještě šrámkovsky laděné verše, jejichž zaměření a podoba se mění jen poznenáhlu. Proměna byla dovršena teprve v řadě básní napsaných v době od května roku 1920 do června následujícího roku, z nichž Wolker po přísném výběru sestavil a roku 1921 vydal svou první sbírku *Host do domu*. Charakter *Hosta do domu* se sice kryje se zaměřením celé mladé poezie, u Wolkra však hlouběji než u jeho druhů vyvěrá z osobního založení a tehdejší životní situace. Vytržen z bezpečí klidného rodinného života, z důvěrně známého, neměnného



prostředí rodného města, stojí pojednou sám uprostřed poválečného chaosu a bídy bouřlivého velkoměsta. Byl to silný životní ořes. To, co nedokázala čtyři léta války, dokázalo několik měsíců pobytu v Praze: Wolkrův pohled, upřený dosud do vlastního nitra, se obrací k vnějšímu světu.

Chtěl by nyní všechny lidi spojit ve vzájemné lásce, vnútit skutečnosti harmonii svého vnitřního založení. Představa sjednoceného světa má zcela reálnou podobu, neboť vyrůstá ze zkušenosti jeho dosavadního života, šťastného dětství a mládí. Takovým Wolkrovo mládí přes zmatky puberty skutečně bylo a takovým se zvláště nyní, z odstupu, jeví samému Wolkrovi. Dobové směřování ostatní mladé literatury, která cestu z hrůzy válečných utrpení hledá v láskyplné pokoře a v dětsky důvěřivém vztahu ke světu, se stává posledním vnějším podnětem k tomu, aby se Wolker obrátil do zážitků svého minulého života. Chlapecká naivita a radostnost Hosta do domu tedy není výrazem dosud nezkaleného štěstí jinocha, jenž objevuje svět a bezstarostně se z něho raduje. Naopak, je to básnická stylizace, kterou chce Wolker skutečnost přemoci.

Svět Hosta do domu, dějiště jednotlivých básní, je co nejvšednější. Les, park, hotelový pokojík, kupé v rychlíku a ulice. Také život, který se v tomto prostředí odehrává, je všední a prostý. V lese se učí žák, v hotelovém pokojíku sedí osamělý host, milý přichází přát milé k svátku, maminka vaří oběd. Setkáváme se zde s lidmi, věcmi a životními ději, které básníka bezprostředně obklopovaly v jeho každodenním životě. Wolker v těchto nejprostších předmětech a jevech objevil české poezii novou námětovou oblast, pokračuje tak se svými druhy v úsilí předválečné literatury o zživotnění poezie.

Tato všední skutečnost se pod pohledem Wolkrovým proměňuje v cosi velmi závažného a významného. Básník jako by čtenáře přesvědčoval, že svět není takový, jaký se nám jeví, že jeho pravá podoba je v něčem jiném než v jeho povrchu. Skutečnou podobu světa odhaluje v lásce, která spojuje lidi. I nejprostší jevy, jež jsou prostředníky této lásky, dostávají neobyčejný význam: poštovní schránka, do níž lidé házejí psaníčka pro druhé lidi, kamna, na nichž maminky vaří oběd pro své drahé, a koneckonců všechny věci — „mlčenliví soudruzi“, protože všechny byly udělaný lidmi pro lidi. Harmonický obraz lidských vztahů samých je v souhlase s Wolkrovou osobní zkušeností brán většinou ze života rodinného. Milostné náměty si uchovávají i v tomto období jeho poezie své významné místo. Avšak dovršuje se zde proměna v pojetí této námětové oblasti, započatá v ranějších básních: Wolker potlačil erotickou stránku milostných vztahů, aby tak do popředí vystoupila právě ta skutečnost, že jde o vztah lidské družnosti a porozumění. Láska v Hostu do domu nevyděluje milence z lidského kolektivu, ale naopak je do této širší lidské vzájemnosti pevněji včleňuje. Proto ve Wolkrových představách milostné vztahy s nesobeckými vztahy rodinnými často přímo splývají.

Obdobně k tomuto sjednocenému světu lidí a předmětů bezprostředně je obklopujících Wolker sjednocuje a harmonizuje všechny svět ostatní. Rozbívá jeho rozměry a vztahy a nahrazuje je novými, tj. ruší objektivované a pevně zafixované předěly stejně jako přehradu mezi živým a neživým, konkrétním a abstraktním. Není vzdálenosti a protikladů mezi nebem a zemí: „Svět je jenom chodník nebem, nebe je zas velké pole“; a v jiné básni se nebe opře kapičkou rosy o malinký kvítek na louce. Není neživých věcí: dláždění sedí při jednom stole s hříby a chrpami. V takovém světě není ani smrti: mrtví „napsali znamení do stromů, do květů, že žijí“. Celý svět je zde prostoupen jediným jednotícím smyslem. Básník je důsledný i tam, kde nechá do tohoto harmonického a šťastného světa proniknout bolest. Lidské utrpení vidí v osamocení člověka, v tom, je-li člověk z kruhu vzájemné lásky vytržen. Nemocná dívka netrpí svou nemocí, ale tím, že nemůže obdarovat milého svou láskou. Nejvyšší utrpení uvězněného přítele vidí Wolker v jeho samotě a stejně chápe smutek opilců, kteří „domů se vracejí sami a sami“. Osamění je to jediné, čím často trpí básník sám. Motiv samoty, který se objevoval už v mladistvých Wolkrových básních, získal v tomto protikladu k sjednocenému světu svou konečnou podobu a smysl.

Obraz skutečnosti v Hostu do domu je velmi určitý a výrazný. Wolkrovi nejde o postižení bohatosti a zvláštností jednotlivých jevů vnější reality. Všechny předměty a životní okolnosti ho zajímají jen z jednoho hlediska: z hlediska úlohy, kterou hrají v sjednocující lásce lidí. Předměty, osvětlené takto z jediného úhlu,



ztrácejí svou mnohotvárnost, své odstíněnější rysy, ale tímto zjednodušením získávají na určitosti. Odpovídal-li Wolkrově láskyplnému vztahu ke světu pohled dětsky důvěřivý, pak také jednoduché a výrazné vidění skutečnosti se kryje s primitivismem dětského chápání světa. Tento primitivismus zasahuje místy i do způsobu vyjadřování a stává se jedním z prostředků, jimiž Wolker oprostil básnický jazyk a přiblížil ho jazyku hovorovému.

Stejně jako jazyk přiblížil Wolker prostým životním zážitkům i metaforiku svých básní, a také v tom se mu jedním z prostředků stal dětský primitivismus a hravost. Po symbolismu Otokara Březiny a Antonína Sovy přináší Wolkrova generace nový rozvoj obrazného pojmenování. Poučení především poezií Guillaumea Apollinaira objevili básníci poválečné generace nevyčerpatelné možnosti asociativních spojů, a tím nové možnosti obrazného pojmenování, které se jim stalo srážkou, konfrontací dvou víceméně rovnoprávných skutečností, a nikoliv osvětlením jedné z nich pouhou pomocnou představou. Metafora se stala nástrojem, kterým Wolker proniká pod povrch skutečnosti: vřazení jednotlivých jevů do kruhu lidské lásky se děje obraznou proměnou těchto jevů. Smysl básně tak vychází z jednoho přirovnání či metafory. Často Wolker celou báseň důsledně vystaví na postupném rozvíjení výchozího obrazného pojmenování. V básni *Háj* vyjde například v obraze své budoucí rodiny z přirovnání synů k břízám a pokračuje:

Má žena v nich jako bílá kaplička v zeleném háji zmizí  
a já budu před ní klekátkem mechem obrostlým.  
Vnučky - družičky budou na mě klekat,  
modlit se čistýma očima,  
a až se zšeří,  
Pánbůh bude chodit k nám na večeri.

Nezval zrovnoprávňuje skutečnost obrazné roviny tím, že maximálně uvolní její vztahy s rovinou přímou, že ji osamostatní. Wolker zrovnoprávňuje obraznou skutečnost naopak tím, že její vztah s rovinou přímou rozvíjí a tím upevňuje, že paralelně s přímou rovinou rozšiřuje a prohlubuje rovinu obraznou. Toto zrovnoprávnění ovšem nikdy není tak důsledné jako u Nezvala: pro Wolkra obrazná představa, jakkoli zvýrazněná, přece jen zůstává v podstatě představou pomocnou. Paralelní rozvíjení přímé a obrazné roviny se často kryje s paralelismy ve výstavbě veršové, v níž vystupují do popředí vzájemné konfrontace sousedních veršů.

Pro přirovnání Wolker sahá především do harmonicky viděného světa přírody. Rodinné vztahy jsou v básni *Háj* obdařeny neobyčejnou čistotou právě přirovnáním z přírody. Zároveň jsou zde — a v mnoha jiných básních sbírky — přirovnání volena z oblastí náboženské. Náboženské představy nejsou u Wolkra jen zdrojem obraznosti, ale celých motivů i námětů jednotlivých básní. Bylo tomu tak i v tehdejší tvorbě ostatních mladých básníků; pro Wolkra je příznačné spíše to, jakou mají v jeho poezii náboženské představy nejčastěji konkrétní podobu: Betlém, vánoční koledy, Mikuláš. Tedy představy spojené s tradicí a zvyklostmi, které Wolker znal z domova a které — jak vzpomíná básníkova matka — mocně působily na fantazii dítěte. Také bůh, tak často se zde objevující, není teologickým pojmem, ale lidovou představou absolutně dobré bytosti, a stal se tak Wolkrovi zosobněním abstraktního pojmu lásky.

Učinil-li Wolker bohatou metaforičnost nástrojem svého etického záměru, znamená to, že etický akt je v jeho básních zároveň aktem estetickým: pohled, který z poštovní schránky, kamen atd. učiní jejich obraznou proměnou prostředníky lidské vzájemnosti, obdaří je tím také novou krásou. Proto Wolkrův láskyplný pohled skutečně svět proměňuje, objevuje neznámou tvárnost skutečnosti. „Než přišel on,“ napsal po smrti Wolkrově Šalda, „ležel svět před zraky jeho generace bezmála mrtvý; starý, okoralý, ztuhlý, sedlých a pevných tvarů, rozškatulkovaný v pojmy, zákony, konvence...“ Prosté věci, mezi nimiž se v prostých každodenních dějích uskutečňují prosté lidské vztahy, vymanil Wolker z všednosti, protože svou obrazotvorností



rozbil tyto ztuhlé, pevné tvary a dal zdánlivě samostatným a nesouměřitelným jevům splynout v jednotě, která svou nezvyklostí odhalila jejich nové stránky. Například básník jedoucí z Prahy domů na Mikuláše, naplněný radostným očekáváním svátků strávených v rodině, pozoruje spolecestující „v šedivém kupé“. Vnější skutečnost, která ho právě obklopuje, je bez jakékoliv spojitosti s jeho vnitřním stavem, Wolker však silou své obraznosti zruší hranice mezi nimi, promění vlak v „punčošku za oknem“ a rozvinutím této metafory se šedivá scéna rozzáří v nových, svátečních barvách. Wolker nepřekonává všednost tak, že by ji spojoval s nevšedním, „poetickým“. Právě proto, že pro něho všechna skutečnost tvoří jednotu, jeden svět, není rozdíl mezi skutečností, z níž volí své náměty, a tou, do níž sahá pro obrazná pojmenování. Poetičnost je tu právě jen v novosti vztahu mezi dvěma jevy stejně prostými. V jedné básni například přirovnává vaření oběda k růstu polních květin, a v jiné tento vztah mezi rovinou obraznou a přímou obrátí: „... a země byla slavná jako rodinná kamna při večeři.“ Přirovnání volená z prosté reality dávají krásu Wolkrova básnického světa onen důvěrný, „chlapecký“ ráz.

Harmonický svět Hosta do domu je ovšem poněkud monotónní a úzký. Wolker sám — ve shodě s některými kritiky své prvotiny — chápal svůj další vývoj jako cestu od obrazu světa, jaký si jednostranně vynutilo jeho milující srdce, ke zmocnění se skutečnosti „tak, jak svět chce“. Proces zproblematizování skutečnosti se však nezačal až po dokončení Hosta do domu, ale v něm, a nikoliv náhlým zvratem, ale plynulým vývojem. Wolker tento proces ve své sbírce před zraky čtenářů jen zastřel, neboť při řazení básní porušil jejich chronologii. Zhruba lze říci, že první polovina básní Hosta do domu, psaná do podzimu roku 1920, je výrazem harmonie ničím nerušené. Počínaje básní *Návrat* (která vrcholí ve verších „Myslím-li na ty / jimž v mlhavém bloudění zjevil se svatý, / musím si vzpomenout i oněch, / kteří jej nespátřili, / protože očima večeri zaplatili“) proniká do této harmonie utřený svět.

V Hostu do domu jsou posledními mezistupni tohoto vývoje básně *V parku před polednem* a *Svatý Kopeček*, obě napsané až po odevzdání sbírky do tisku a zařazené do ní podle Wolkrova přání v dalších, posmrtných vydáních. Celkovým svým zaměřením je rozsáhlá báseň *Svatý Kopeček*, tvořící samostatný závěrečný oddíl sbírky, ještě součástí harmonizujícího Hosta do domu, ale zároveň zde Wolker již říká: svět je nemocný a je třeba ho uzdravit. Obě stanoviska — harmonizující, které Wolker opouští, i společensky angažované, ke kterému směřuje — se zde prolínají. Význam a svébytné postavení *Svatého Kopečku* však nespočívají především v tom, co znamená tato báseň ve Wolkrově myšlenkovém vývoji, ale v obraze, který vytváří, a v tom, co takto vypovídá o Wolkrově vývoji uměleckém. Ústřední všesjednocující postoj Hosta do domu, vyslovovaný v jednotlivých básních jakoby útržkovitě, je *Svatým Kopečkem* vyjádřen naposledy v širokém obzíravém pohledu člověka, který se loučí. Žádnou jinou básní nevytvořil Wolker tak konkrétní a mnohostranný obraz jako zde. Úvodní scéna návštěvy u nemocné babičky, setkání v lese s dávným kamarádem, návštěva u jiného kamaráda v prosté domácnosti jeho matky, večer strávený na lošovské silnici v kruhu ostatních přátel a konečně závěrečná připomínka básníkovy milé — úhrn všech těchto scén postihuje z různých aspektů lidskou družnost v její mnohotvárnosti. Wolker se ve *Svatém Kopečku*, podobně jako jiní mladí básníci, literárně inspiroval Apollinárovým *Pásmem* a jeho metodou volného přechodu od motivu k motivu, i když do určité míry potlačil asociativnost těchto přechodů tím, že motivy jsou tu spjaty ústředním smyslem. Ve srovnání s ostatními básněmi Hosta do domu, v nichž jednotlivá obrazná pojmenování, motivy, celý „obraz“ jsou soustředěny k vyslovení „myšlenky“, je však zde myšlenkové pouto přece jen uvolněno, odstředivá síla tlačí jednotlivé motivy nejrůznějšími směry od ústředního tématu a *Svatý Kopeček* — jehož sjednocující smysl je tak neurčitější, ale zato mnohostrannější — se ocitá blízko polytematičnosti básní Vítězslava Nezvala a Konstantina Biebla, kteří později plně rozvinuli tuto stránku Apollinárova *Pásmu*. Z hlediska dalšího Wolkrova vývoje je však oslabení jednoznačného ústředního smyslu jen dočasné. To naznačuje závěr samého *Svatého Kopečku* svým patosem, kterého jsou zcela prosty předchozí básně Wolkrovy prvotiny a který je naopak charakteristický pro jeho druhou sbírku. *Svatý Kopeček* je mezníkem, jenž znamená výkyv Wolkrovy poezie nejbliže



k umělecké metodě ostatních vrstevníků, zároveň však je počátkem cesty, na níž se básník, veden úsilím po maximálně sdělném vyjádření co nejurčitější myšlenky, od hlavního směru poválečné básnické generace naopak výrazněji vzdaluje.

## TĚŽKÁ HODINA

Druhá Wolkrova básnická sbírka *Těžká hodina* vychází na podzim roku 1922. Příznačná námětová oblast všedního života se v ní rozrůstá do širších a složitějších společenských souvislostí. Básník definitivně opouští idylu svého pokoje a přírody a ocitá se v ulicích velkoměsta před luxusními kavárnami i v chudých předměstích, v činžácích i fabrikách. V Hostu do domu autor pozoruje svět z jediného úhlu lidské družnosti a osamění, v *Těžké hodině* zobrazuje společenskou realitu proto a jen potud, pokud je to třeba k vyjádření protikladu mezi blahobytem jedněch a utrpením druhých nebo protikladu mezi touto společenskou nespravedlností a lidskou touhou po světě spravedlivém a šťastném. Básník *Oči* to Wolker přímo vyslovil: vnímá jen dvě stránky skutečnosti — šťastnou a líbeznou a proti ní tu, jež je plna bídy a neštěstí. Podobně jako v Hostu do domu je i svět *Těžké hodiny* velmi výrazný a určitý, ale tím zároveň zjednodušený. Wolker je lapidární až do tezovitosti:

Tady jsou paláce, — tady podkroví,  
tady jsou sytí, — tady hladoví,  
jedni jsou otroci, — druzí diktátoři  
a všichni jsou choří.

Utrpení proletariátu, třídní protiklady nejsou vlastním předmětem *Těžké hodiny*, ale tezovitě vyjádřeným východiskem Wolkrova skutečného básnického záměru. Při určování tematiky je třeba vrátit se k problematice Wolkrova přerodu. Rozbor Hosta do domu ukázal, že Wolkrovo myšlenkové dozrání se nezačalo až po období Hosta do domu, ale hluboko v něm. Na rozhraní mezi oběma sbírkami vrcholí a končí. *Těžká hodina* je tak výrazem jeho nových, hotových už názorů. Toto poznání vlastně vůbec nebylo záležitostí nějakého přerodu, ale záležitostí prostého myšlenkového vývoje. Přijetím nového přesvědčení však pro Wolkra věc spíše začíná. Ten rys povahy, který mu nedovolil překotně střídat názory a který ho například k marxismu dovedl později než řadu jeho bojovně nadšených druhů, vedl ho zároveň ke zdůraznění mravní náročnosti nově přijatého názoru. Nikoliv tedy básníkův vývoj od mladických iluzí k mužnému poznání, ale vnitřní konflikt, který po tomto poznání následoval, úsilí uvést do souladu svůj osobní život s krutostí doby je výchozím tématem Wolkrovy *Těžké hodiny* (viz především báseň *Jaro a Sloky*). „A my dnes nevidíme zápas dvou lidí, vidíme zápas dvou světů, celý vesmír chvěje se pod jejich nárazy a naše srdce trne v úzkostech a zpívá v nadějích.“ Chtěl-li vyjádřit zápas člověka v takto monumentálně pojatých společenských vztazích, nemohl zároveň vytvářet realistické obrazy ze života proletariátu. Wolker naopak ke svému uměleckému záměru potřeboval v *Těžké hodině* zobrazit společenskou realitu jen v jejích základních hrubých obrysech.

„Byl rozená včela lidská, která si nese zákon hromadnosti v krvi,“ napsal o Wolkrovi Šalda. Osobní založení vedlo Wolkra k tomu, aby ve vztahu jednotlivce k druhým viděl ústřední problém člověka na přelomu dvou společenských řádů. Požadavek kolektivismu byl společný všem básníkům a teoretikům takzvané proletářské poezie, rozdílné však bylo jeho pojetí. Wolker ho ve své tvorbě neuskutečňoval tak, že — schematicky řečeno — by vedle sebe kladl svou osobní problematiku a problematiku mas (Hora), ani tak, že by potlačil svou individuálnost (Neumann), ani tak, že by se stal mluvčím vyslovujícím elementární tužby těch, kteří jsou vyřazováni z bohatství a radostí moderní civilizace (Seifert). Chce vyjádřit problematiku jednotlivce,



kterého jeho touha po štěstí vede k pochopení vzájemného sepětí a závislosti s druhými, a tím na jedné straně k prohloubení svého „já“ a na druhé straně k uvědomění sebe samého jako aktivního společenského činitele.

Harmonický svět Wolker už nevidí jako něco daného, ale jako vytoužený sen. Jeho jednotlívý pohled nyní odhaluje vzájemnou závislost lidských životů, navenek spolu vůbec nesouvisejících. V básni *Setkání* je nad podobností nevěstky s básnickovou milou rozvinuta (i když v sentimentální podobě) představa podmíněnosti šťastného života jedněch utrpením druhých. V předchozí básni *Dům v noci* je bída a bolest obyvatel jednoho činžáku naopak vykoupena láskou dvou milenců z podkrovní. Vzájemná lidská jednota překračuje i smrt; umírající děd přelévá svou životní sílu do básnickových rukou a mrtvá babička ožívá ve svých vnucích. Hluboké Wolkrovo vědomí, že člověk nežije svůj život sám v sobě a pro sebe, že podstata lidské existence spočívá v sepětí s jinými životy a v odpovědnosti za ně, toto vědomí je vlastní příčinou Wolkrova mravního pojetí kolektivismu. Smrt vojáků z první světové války se v básni *Mirogoj* stává mravním závazkem básnickovu životu a v básni *Fotografie* je drastickou metamorfózou naznačena odpovědnost syté lhostejnosti za smrt dětí, které umírají v Rusku hladem.

Aktuální dobová situace se stala podnětem, jenž Wolkrovi umožnil ve vyhraněné, dramatické podobě odhalit a konkretizovat eticko-noetický postoj. Obě navzájem se podmiňující složky tohoto postoje jsou nejsoustředěněji vyjádřeny v básních, které Wolker zařadil na závěr sbírky jako její vyvrcholení, v *Baladě o očích topičových* a v básni *Moře*. Práce elektrárenského dělníka v *Baladě o očích topičových* je pojata z hlediska vztahu k druhým lidem; topičovy oči se rozsvěčují „nejraděj nad stolem rodiny“ a on sám touží vjíždět do bran země „paprsky lásky a úrody“. Práce takto chápaná je tím činitelem, kterým člověk nejen překonává své osamocení, ale kterým přerůstá i svou konečnost, svou smrt. To je vlastní smysl známého dvojverší „Dělník je smrtelný, / práce je živá.“

Stejně jako v Hostu do domu jsou v *Těžké hodině* téměř všechny básně vedeny vědomým tematickým úsilím proniknout pod vnější zdání jevů. A stejně jako v Hostu do domu nachází Wolker „na dně“ skutečnosti jako smysl všeho vzájemné sepětí lidských životů. Toto sepětí spočívá nejen v podstatě lidské existence, ale vytváří se v něm a ukazuje ve své podstatě také všechna skutečnost „mimolidská“: jen „v člověku kvete svět“. Báseň *Moře* napsal Wolker na základě zážitků ze svého pobytu v Dalmácii, kde byl s Konstantiem Bieblem o prázdninách roku 1922. Básník nenalézá pravou podobu moře jako pasivní pozorovatel, ani v subjektivních snových vizích, ale teprve tehdy, vykročí-li ze svého nezúčastněného odstupu mezi námořníky, kteří na moři a s mořem žijí. „Skutečnost jedinou, skutečnost nejskutečnější“ nachází ve vzájemných vztazích lidí, kteří svou prací vstupují v tvůrčí vztah ke vši ostatní přírodě. Nejvyšším osobním štěstím je Wolkrovi splynutí s tímto kolektivem, jehož dělnotnost znovu zdůrazňuje až k závěrečnému axiomatu: „Svět jsou jen ti, kteří jej živí, by z něho živi byli...“

Prostředkem, kterým Wolker proniká pod vnější tvářnost reality, zůstává v *Těžké hodině* obrazné pojmenování. „Myšlenky“ básní jsou zde ovšem komplikovanější, Wolker je nemůže rozvíjet — a nebylo to možné už ani v řadě složitějších básní Hosta do domu — prostým rozváděním výchozího obrazného pojmenování. Přestože nemohou být vyjádřeny souvislým řetězcem přirovnání a metafor, jsou básně *Těžké hodiny* na obrazném pojmenování založeny. Wolkrovi jde o jasné vyslovení myšlenky, potlačuje proto ty jednotlivé metafory a přirovnání, které by od ní odváděly pozornost, a vyzdvihuje do popředí obrazná pojmenování, která jsou konkrétním vyjádřením jejího obrazného uchopení. V básni *Pohřeb* například při cestě průvodu srpnovou přírodou utvoří Wolker paralelu: „Obilí už je do sýpek svezeno / a my je dnes svážíme znovu.“ Obraznou proměnou pohřebního průvodu je naznačena idea „nesmrtelnosti“ člověka, založená na přirovnání mrtvého člověka k semenu vloženému do země. Také další rozvíjení myšlenky se děje pomocí obrazných pojmenování vycházejících z tohoto základního obrazu a vrcholí v závěrečné parafrázi lidové písně o hřbitovu, zahradě zelené.

Ačkoliv v *Těžké hodině* jde Wolkrovi v stupňované míře o vyslovení myšlenky, zůstává pro jeho poezii charakteristickou její konkrétní názornost. Tyto myšlenky nejsou výplodem racionální logiky, právě



proto to nejsou myšlenky v pravém slova smyslu (a měly by zde všude být dány do uvozovek). Ony samy — jak ukazuje báseň Pohřeb —, nikoliv jakési jejich dodatečné ztvárnění, jsou přímým výrazem básnickovy obrazotvornosti. Jednotlivá obrazná pojmenování i smysl celé básně jsou u Wolkra jen dvojím projevem jeho základní básnické vlohy. Jeho poezie vyvěrá z neutuchajícího zdroje obraznosti, která vše přetváří, aby to spojila v jediný organický celek: věc s člověkem, člověka s ostatními lidmi, lidi s ostatní přírodou, konkrétní svět se světem abstraktním.

Základní kompoziční schéma Wolkrových básní má tři postupné etapy: 1) báseň vyjde z představy určité skutečnosti, 2) metaforickou proměnou je odhalen její vnitřní smysl, 3) z tohoto odhalení je vyvozen důsledek (většinou mravního charakteru). Smysl Wolkrových básní je tedy postupně rozvíjen před zraky čtenářovými, chtělo by se přímo říci: dokázán. Přesto však nelze tyto básně nazvat reflexivními, jejich smysl není rozvíjen v meditaci. Obrazně názorné východisko Wolkrovy poezie způsobuje, že už v Hostu do domu vyrůstá tento smysl z jednoduché akce. Například harmonie rodinné lásky vyvěrá v básni *Kamna* z „procesu“ vaření a podávání oběda. V *Těžké hodině* se akce osamostatňuje a stává se zdánlivě kompoziční osou básně. Skutečnou osou ovšem zůstává metaforicky rozvíjený smysl, a děj proto nepřekračuje jednoduchou podobu potřebnou právě jen k rozvinutí tohoto smyslu. Přesto však Wolkrova poezie nabývá v *Těžké hodině* výrazněji epického charakteru. Teprve v *Těžké hodině* je důsledně rozvinut kompoziční půdorys, v němž z výchozího obrazu reality je postupně vyvozen určitý závěr básně. A právě motivace, vzájemná vázanost jednotlivých motivů řazených v určité posloupnosti, je charakteristickým rysem, jenž epičnost (spolu s dramatičností) odlišuje od lyričnosti. V období *Těžké hodiny* Wolker o epiku vědomě usiloval, neboť byl přesvědčen, „že dnešek ji chce. Je přesycen nadvýrobou lyriky. Je přesycen určitým člověkem, který mluví stále jen o sobě. Ví: básník sám bude vždy nejmocnější složkou svého díla, ale pokládám za důkaz síly a statečnosti — doveďte-li život (děj) své básně vynést z sebe.“ Tak vznikly Wolkrovy sociální balady, nejcharakterističtější útvar jeho díla a celé takzvané proletářské literatury.

Ústředními postavami všech tří balad *Těžké hodiny* (*Balady o nenarozeném dítěti*, *Balady o snu*, *Balady o očích topičových*) jsou postavy dělníka a jeho milenkou či ženou. V Hostu do domu byly oderotizované milostné vztahy konkrétním projevem lidské družnosti. Toto pojetí se v *Těžké hodině* dále vyhraňuje, mění se ve vědomí podřízenosti osobního vztahu mezi mužem a ženou jejich nadosobnímu úsilí. Ačkoliv se milostné vztahy objevují ve Wolkrově poezii tak často, stojí vlastně mimo problematiku jeho básní, mimo jeho skutečný básnický zájem. Není v nich nic, co by Wolkra znepokojovalo, žádná tíživá otázka, s kterou by se chtěl vypořádat, jako tomu bylo v tvorbě generací předválečných. Pro předválečnou literaturu byl vztah k ženě mučivým problémem, ve kterém se koncentrovala všechna problematika básnickova poměru ke světu. Wolker, který sám ve své mladistvé tvorbě zopakoval trýznivé životní pocity svých básnických učitelů, nejrozhodněji z mladé poválečné generace prorazil bezvýchodný kruh vztahů mezi mužem a ženou tím, že ho učinil součástí širších vztahů dění společenského.

Tragika balad *Těžké hodiny* vyrůstá ze srážky člověka s daným sociálním zřízením. To je jeden z hlavních důvodů, proč se Wolker opřel o balady Erbenovy, jejichž tématem je dramatický konflikt člověka s nadosobní zákonitostí. Erbenovi je touto zákonitostí mravní norma, v jejímž jménu je rozsuzováno jednání člověka. Wolker se naopak staví na stranu svých hrdinů v jejich střetnutí s nespravedlivým zřízením.

Wolkrov zájem se však nesoustřeďuje k sociální otázce, jako tomu je například v Nerudových sociálních baladách z *Knih veršů* či v básních *Bezručových*. Stejně jako v ostatních básních *Těžké hodiny* také v baladách je sociální problematika jen východiskem vlastního smyslu básně. Skutečným tématem zůstávají jednotliví vztahy mezi lidmi. V *Baladě o nenarozeném dítěti*, která je v jeho vývoji po mnoha stránkách básní přechodnou, přistupuje Wolker k tématu obdobně jako v Hostu do domu. Otázka vzájemných lidských vztahů se mu promítá do vztahu mezi mužem a ženou, jejichž láska se v nespravedlivé společnosti nemůže uskutečnit ve své plnosti. V *Baladě o snu* ještě výrazněji nepramení skutečné utrpení dělníkovo z hmotné bídy, ale z vě-



domí rozpolcenosti nespravedlivého světa. A konečně v *Baladě o očích topičových* se paradoxně naplňuje topičova touha vjíždět do bran země „papsky lásky a úrody“. („Staň se tím, po čem toužíš,“ napsal si Wolker do zápisníčku jako moto k této básni.) Je to tedy opět problém mravní, co tíží hrdiny jeho balad a co ho zajímá v soudobé sociální problematice, nikoliv však ve smyslu starší sociální literatury, odhalující nemorálnost kapitalismu. Wolker se proletářů neujímá, nedovolává se pro ně spravedlnosti. Vychází z jejich situace a mravní otázkou jsou mu otázky lidských vztahů, které z hlediska této situace vyvstávají. Přes všechnu odlišnost Wolkrových a Erbenových balad byl Erben právě tímto základním položením otázky Wolkrovi blízký. Problematikou Erbenových balad je také eticky pojatá otázka lidských vztahů: kritériem mravní normy je Erbenovi hrdinův vztah k druhým lidem.

Wolkrovy balady se nevykají z kontextu ostatních básní ani metodou. V *Baladě o očích topičových* básník nejdůležitěji spojil formu balady se svým osobitým tvárným postupem: děj je zde jen vnější rouškou postupného rozvíjení myšlenky, založené na metaforické proměně topičových očí ve světlo žárovky. Ale také v první baladě se stává dítě, které se nesmí milencům narodit, symbolickým obrazem neuskutečnitelné lásky mezi lidmi; a v *Baladě o snu* je Janův sen symbolem lidské touhy po šťastném životě. Ústřední metafora nabývá ve Wolkrových sociálních baladách, stejně jako ve většině ostatních básní *Těžké hodiny*, symbolického charakteru, aniž zároveň dítě, sen či žárovka ztrácí reálnost skutečných věcí a jevů. Také postavy balad a jejich osudy vyrůstají z reálného společenského postavení a zároveň je přerůstají ani ne tak v symbolickém, jako spíše symbolizujícím a monumentalizujícím významu.

Dětský primitivismus Hosta do domu byl projevem něčeho hlubšího než jedné vývojové epizody poválečné mladé poezie. Byl zároveň prvotním projevem Wolkrova sklonu k maximální jednoznačnosti a výraznosti, který v *Těžké hodině* vyústil do monumentalizujícího pojetí společensko-mravního zápasu člověka. A to je poslední příčina, která Wolkra vedla k Erbenovým baladám, v nichž spojení prostoty a monumentality se 20. století jeví jako klasické. Erben sám se v tom však opíral o jiný vzor, o lidovou tvorbu, a to ne především o lidovou baladu, ani o lidovou píseň, ale o celý epický lidový odkaz: ani ne tak o výraz lidové tvorby, jako o jeho ducha. Ve Wolkrových básních bychom sice našli nejen přímé parafráze lidových písní, ale i skrytější a závažnější obdoby v tvárných postupech. Zde však není podstata toho, co Wolkrovy básně spojuje s tvorbou lidovou. Wolkrova poezie je blízká především samému lidovému pojetí života, jak se projevuje ve folklorní tvorbě: jeho neproblematickému, jednoznačnému a přitakávacímu vztahu ke skutečnosti, vědomí kolektivity, etičnosti stroze rozlišující mezi dobrem a zlem, a konečně tomu, jak tvrdost a bolesti života jsou překonávány bytostným optimismem.

Ovšem tento optimismus spojený s kultem čínorodé aktivity by mohl být pokládán spíše za výraz Wolkrova ideologického východiska, jeho iluzivní důvěry ve společenský pokrok. Ideologický a přímo politický aspekt *Těžké hodiny* byl kulturně společenskou situací své doby zdůrazněn (tím spíše, že k tomu Wolker sám přispíval svými teoretizujícími pracemi) a po druhé světové válce vystupňován do krajnosti. Tak zůstal do značné míry zastřen skutečný charakter a smysl této sbírky, v níž se onen ideologicky motivovaný optimismus mihne jen v příznačně podobě snu. Čínorodost světa *Těžké hodiny* má naopak vyhraněně konfliktní a tragický charakter. Vývoj od prosluněné harmoničnosti Hosta do domu spočívá v tom, že lidská vzájemnost, která se Wolkrovi nejprve jevila být darem, k němuž je možno se utéci jako k všeléku, se mu po Hostu do domu zproblematizovala. Právě znovu opěťovaná snaha dobrat se této hlubší vzájemnosti, najít své místo v ní, je zdrojem konfliktů *Těžké hodiny*.

Pojetím člověka z hlediska nadosobní sounáležitosti odkazuje *Těžká hodina* k poezii Březinově. Posun od březinovských vizí sbratření k *Těžké hodině* je obdobný tvárnému posunu od Březinových symbolů k symbolizující tendenci *Těžké hodiny*. Z nadosobního a nadčasového metafyzického vidění Březinova si u Wolkra tyto sjednocující vztahy udržují monumentalizující patos, zároveň je však Wolker promítá do zcela konkrétních situací. Tím je sice omezuje a zvnějšňuje, ale zároveň oživuje jejich naléhavost.



## POHÁDKY A JINÉ PRÓZY, DRAMATA, LITERÁRNÍ STUDIE A KRITIKY

Mnohostrannost literární tvorby zůstává pro Wolkra charakteristická i v jeho zralém období. Sílí zvláště po dokončení *Hosta do domu*: úsilí po básnické epice je provázáno rostoucím počtem prací prozaických, dramatických a teoretických i kritických. Zároveň s prvními básněmi *Těžké hodiny* začal Wolker psát pohádky, jejichž obsah charakterizoval jako „mravně sociální“. Podobně jako v jeho poezii je zde svět rozdělen na bohaté a chudé, hrdinové vyrůstají z určitého sociálního zařazení, ale v centru básníkovy pozornosti zůstává mravní otázka jejich vztahu k druhým lidem.

Pohádka *O knihařovi a básníkovi* je postavena na protikladu mezi sobectvím básníka a nezištným jednáním chudého knihaře. Milionář v pohádce *O milionáři, který ukradl slunce* chce pro sebe všechno bohatství a štěstí, a proto hyne. V pohádce *O komíníkovi* dospěl Wolker nejdále v pojetí mravně sociální problematiky z naivního hlediska dětských čtenářů. V postavě malého sirotka ztělesnil v humorné miniatuře mravní rozhodování mezi sobeckým štěstím a odpovědností k druhým. Tento jednoduchý „reálný“ příběh „reálných“ postav zvláště výrazně charakterizuje směr jeho úsilí o moderní pohádku. Wolker vyšel z příkladu Andersenova a Wildova, ale důsledněji než oni zbavil své pohádky tradičních pohádkových postav a motivů a naplnil je všedním životem současnosti. Vyskytne-li se ještě v první z nich zámek, pak ho neobývá princezna, ale prostě bohatá slečna. Básník, knihař, milionář, komíník, listonoš a děti, to jsou postavy Wolkrových pohádek.

Z celého pohádkového aparátu ponechal Wolker jen zázračnost, která u něho vyrůstá z metafory. V *Pohádce o listonošovi* například nedoručil listonoš dopis, o němž se domníval, že oznamuje smrt: dopis se stával každým dnem těžším, až s ním nakonec listonoš nemohl ani pohnout. Zázračnost, která činila pohádku zvláště vhodným útvarům pro postup metaforických proměn, vyrůstá z jiné, základní vlastnosti pohádky: z jejího uvolněného vztahu ke skutečnosti. Tento rys je také vlastní a hlubší příčinou, pro kterou žánr pohádky vyhovoval Wolkrovi uměleckému založení a který tak způsobil, že v jeho tvorbě zůstaly pohádky vedle poezie nejživotnějším útvarům.

Vychází-li Wolker z metafory a slouží-li děj a postavy v něm vystupující jen důslednému rozvíjení tohoto metaforického smyslu, pak to není v rozporu s charakterem pohádky. Ani k nejreálnějšímu pohádkovému příběhu čtenář nepřistupuje s požadavkem věrojatnosti, nevádí mu dějová vykonstruovanost a jednostranné zkresení postav. Jinak je tomu v povídce. Wolker se však v povídkách svého zralého období snaží postupovat v podstatě stejným způsobem jako ve své poezii a pohádkách. Píše pak lyrickou prózu, jako je *Stařec*, nebo se například v povídce *Služka* marně snaží přehlušit lyrický základ a tezovitost postav vnější drastičností příběhu. V období *Těžké hodiny* se Wolkrova umělecká ctižádost snad ještě více než k poezii obracela k próze a dramatu. „Tezovité“ pojetí dané skutečnosti je ve Wolkrově poezii součástí primitivizující obraznosti, která ze sebe rozvíjí svůj organický, konkrétní svět. Metaforická proměna však nestačí unést stavbu děl ostatních literárních druhů, tezovitost a myšlenkové konstrukce se tak stávají základem, z něhož je dílo rozvíjeno a který se autor bez úspěchu snaží zastřít. Nepodařilo se mu to ani v povídkách, ani v ucelené první kapitole koncipovaného románu, a konečně ani v dramatech.

*Tři hry* (vydané roku 1923) byly třetí a poslední knihou, kterou Wolker za svého života uveřejnil. Nejstarší z těchto jednoaktových her, *Nemocnice*, lyrická scéna, v níž tři umírající jsou smírným závěrem vykoupení ze své samoty, byla napsána ještě v období *Hosta do domu*. Wolker sám poznamenal, že mezi hry ji zařadil jen pro její závěrečný opticky pojatý výjev. Jako byla tato scéna myšlenkově spjata s poezií *Hosta do domu*, tak další dvě hry vycházejí z problematiky, kterou Wolker souběžně vyjadřoval v básních *Těžké hodiny*. Mravní zápas člověka uprostřed srážky dvou světů, téma Wolkrových balad — dramatického útvaru jeho poezie, tvoří myšlenkovou osnovu obou jeho her.

Konflikt *Hrobu* vychází z protikladu — charakteristického pro Wolkrovo dílo — mezi sobeckým štěstím a odpovědností k druhým. Ve městě zbídačelém válkou v době nesmírného sucha, za něhož vyschly všechny



studny, nedbá hrdina hry, lékař, proseb své ženy a otvírá hrob mrtvého vévody s pramenem v něm ukrytým. Propadá tak prokletí a zároveň umírá, aby zachránil žíznicí obyvatele města. Smysl hry je vystaven na metaforické proměně, započaté od lékařova výroku „Já dostal jsem hrob, abych odevzdal pramen“, a vrcholící závěrečnou vizí, v níž je lidské srdce přirovnáno k pramenu, jenž napájí žíznavé. Nejen tato závěrečná apoteóza, ale také kontrastní zaměření ostatních postav ukazují, že Wolkrovi nešlo o drama tragické oběti lékařovy, ale o dramaticky vypjatou oslavu statečného činu, při němž člověk, veden potřebami druhých, nedbá svých osobních zájmů. V poslední hře, příznačně nazvané *Nejvyšší obětí*, se naproti tomu hrdinčina obětí ocitá ve středu Wolkrovy pozornosti. Jednání revolucionářky Soni je také vedeno potřebami celku, ale to je jen pozadí vlastní problematiky. Soňa vláká do bytu nebezpečného policejního komisaře a zabije ho, ačkoliv ve své náboženské víře je přesvědčena, že tím bude její duše zatracena. Obětuje se. V tomto rozporu je hrdinka vedena myšlenkou, která je ve Wolkrově pojetí založena opět na obrazné proměně: aby „vraždíc, k smrti nezavraždila“, miluje se před vraždou s komisařem a čeká s ním dítě.

Mravní zápas se ani v jedné z obou her neodehrává v hrdinově nitru. Postavy obou her jsou jen statickými představiteli básnickovy myšlenkové dialektiky. Zápas zůstává v rovině myšlenkové argumentace, v níž jednotlivé postavy jsou mluvčími protikladných hledisek. V *Nejvyšší oběti* se Wolker snažil tuto tezovitost potlačit a příběh, který byl jen vnější osnovou myšlenky, chtěl zároveň naplnit individuální psychologii konkrétních postav. To byl neřešitelný rozpor, který způsobil nevěrohodnost hry. Vykonstruováno je psychologické pojetí tématu oběti, hrdinčino východisko z jejího vnitřního rozporu a do značné míry i jednání obou jejích partnerů. Wolkrova snaha o zrealističtění dramatu v *Nejvyšší oběti* jen jasněji odhalila, že v dramatu, stejně jako v próze, nemohl s úspěchem postupovat stejným způsobem jako v poezii. Předchozí hra *Hrob* vznikla pod vlivem expresionismu a má jeho myšlenkovou obecnost, formální uvolněnost, křečovitou výmluvnost a celkový vzrušený charakter jakoby horečnaté vize. Avšak právě tento jen zpola reálný vizionářský charakter dal Hrobu myšlenkovou a tvárnou jednotu, kterou jinak dramaticky vyzářejší *Nejvyšší obětí* nemá. Lyrický základ Hrobu a tezovitost jeho postav nejsou nijak zastírány, a tím jsou mnohem méně pocíťovány jako slabina, neboť předem vylučují možnost přistupovat ke hře s požadavky dějové a psychologické věrojatnosti. A tak působí tato ve své době jevištně stěžejí realizovatelná hra skutečnou dramatickou silou. Samotnému ústřednímu postoji Wolkrova díla, vyjadřujícímu mravní zápas člověka na pozadí společenského dění, byla monumentální dramatičnost vlastní. V *Hrobu* — na rozdíl od *Nejvyšší oběti* — nebyl tento smysl zakrýván násilnou psychologickou problematikou: celá hra je nezastřeně nesena jeho patosem.

Wolker, celým svým založením tíhnoucí ke spolupráci se stejně smýšlejícími druhy, se stal členem obou tehdejších mladých uměleckých sdružení, brněnské Literární skupiny od jejího založení v létě 1921 a pražského Devětsilu od jara 1922. Z obou však postupně po roce vystoupil. Z idealisticky humanistické Literární skupiny odešel pro její světový názor a z Devětsilu, jenž se hlásil stejně jako Wolker k marxismu, pro rozpor v názoru na poslání umění ve společnosti.

Wolkrovo pojetí proletářského umění příznivě charakterizuje, ve srovnání s ostatními teoretiky, nesppekulativnost. Dělníci nebyli Wolkrovi jakýmsi zvláštním typem lidí, jejichž sociální podmínky, potřeby a psychiku je třeba studovat: byli to jeho kamarádi ze Svatého Kopečku. Obdobně ve svém pojetí proletářského umění neklade Wolker jednostranný důraz na přídavné jméno proletářský, i když i ve své nejlepší stati *Umění všední či nedělní* (se sugestivní přesvědčivostí se vypořádávající s otázkou naznačenou titulem) přistupuje k obecně estetické problematice z hlediska aktuálních potřeb sociálních. Ve stati *Proletářské umění*, kterou napsal těsně po svém vstupu do Devětsilu společně s Karlem Teigem, viděl specifické rysy proletářského umění v kolektivismu, tendenčnosti a optimismu. Optimismus mu nebyl záležitostí názorového vyznění díla, ale aktivního vztahu k danému světu. V tomto smyslu píše také o tendenčnosti, která není „vnějším nátěrem — ale názorem a vnitřním pojetím“: „Nebudeme hledat něco nového, nač bychom se chtěli dívat, budeme chtít *nově* se dívat.“



Také ve svých polemikách vycházel Wolker spíše z argumentace sociálně etické než estetické. Přímou se to nabízelo v článku, v němž odráží útoky proti své programové stati o proletářském umění. Ale stejným způsobem postupuje i v polemice nazvané *Manifesty*, obrácené proti manifestu Literární skupiny. Smysl svého stanoviska, které by bylo možno formulovat a obhajovat také z ryze estetického hlediska, vyhrocuje tu Wolker do tvrzení motivovaného sociálně eticky: „Jen aby se posléze všechny ty utopie nestaly nezodpovědnou představitostí, romantickým, slabošským útlukem do vlastních snů právě v době, kdy umělec jako muž a voják je povinen stát co stůj státi na konkrétní půdě skutečna.“ Se stejným kritériem přistupuje Wolker k umění i ve svých kritikách, v nichž většinou hodnotí tvorbu svých generačních druhů a které byly — stejně jako teoretické stati — uveřejněny v Nejedlého *Varu* během jediného roku 1922. Wolker sám úvodem předesílá, že hodnotícím měřítkem jednotlivých děl mu bude statečnost, s jakou zaujímá umělec stanovisko ke své době.

Wolkrovy teoretizující práce jsou výrazem estetiky vyhraněně programové a osvětlují Wolkrovy vlastní uměleckou tvorbu pouze v jejím ideologickém aspektu, jímž byla uzavřena do své doby.

## BÁSNICKÁ POZŮSTALOST

V dubnu 1923, kdy se Wolker v Prostějově připravoval na poslední státnici, onemocněl tuberkulózou plic a odjel na léčení do sanatoria v Tatranské Poliance. Po měsících vždy znovu se bortící naděje na uzdravení se přidal zápal mozkových blan a 3. ledna 1924, krátce po převozu domů, Wolker zemřel.

Básně z Wolkrovy pozůstalosti nepřinášejí nějaké nové, nečekané rysy do jeho poezie, výrazněji však ozřejmují její charakter, a to jak pozitivním, tak negativním způsobem.

K básním, které Wolker napsal v době od uspořádání *Těžké hodiny* do svého onemocnění a které se svým charakterem přimykají k jeho druhé sbírce, patří především *Balada o námořníku*. Přesto, že je tato nejrozsáhlejší báseň Wolkrova zralého údobí pojata tak široce, dokázal Wolker její promyšleně pojatý metaforický základ rozvinout s důslednou kompoziční jednotou a se stupňovanou dramaticitostí. Avšak na rozdíl od balad z *Těžké hodiny* v *Baladě o námořníku* nevytěžil etickou jistotu básně z nejistot přítomnosti: stejně jako v *Baladě z nemocnice* z období *Těžké hodiny* (do sbírky však nezařazené) vyšel zde z abstraktního mravního zákona viny a odplaty, stojícího nad člověkem; spolu s tímto zákonem přejal z Erbenových balad i jejich dikci a některé výrazové prostředky.

Rozpornost *Balady o námořníku* vyplývá tedy z toho, že je v ní člověk vytržen z konkrétní situace a nazírá z nadosobního, neosobního hlediska. Nepojímá však Wolker v celém období *Těžké hodiny* člověka z hlediska společenského boje a jeho nadosobního cíle? Taková je sice výchozí teze proletářské poezie, k níž se ve svých programových statích hlásí i Wolker, v jeho poezii to však není požadavek nadosobní ideje, s čím se vyrovnávají či čemu se přímo podřizují jeho hrdinové a on sám; jde tu o svár touhy po osobním štěstí s cítem lásky či odpovědnosti k druhým. Druzí, to není lidstvo, ale lidé: milá, manželka, přátelé, nevěstka, padlí vojáci, obyvatelé jednoho domu, hladoví v Rusku; vztah k nim si stále podržuje bezprostřední, konkrétní charakter.

Poslední, počtem prací stejně nebohatou etapu Wolkrova básnického díla tvoří básně z nemoci. V básních i dopisech psaných v Tatranské Poliance si Wolker zoufá především nad tím, že ho nemoc odděluje od ostatních, že ho nutí zabývat se příliš sebou samým. I to by ještě mohla být literární stylizace. Výmluvný však je způsob, jakým se básník snaží svou osobní bolest a osamocení překonat. Vrací se k jednomu ze svých starších plánů napsat jakýsi leták obsahující cyklus básní o strašlivé tehdy sociální chorobě — tuberkulóze. „Bylo mi popřáno s ním (tj. s prostředím tuberkulózy) seznámit se úžeji, a je-li už neštěstí každé choroby, že nechá



člověku obíráti se příliš sama sebou, — tož chci z toho pro toto těžiti,“ píše příteli. Tak vznikají mezi lyrickými verši z nemoci dvě básně pro zamýšlený leták: *Stud* a *U rentgenu*.

Báseň *U rentgenu* po Baladě o námořníku ukazuje, že Wolkrovo úsilí o dramatičnost, které se více či méně projevovalo už ve většině básní *Těžké hodiny*, se zvláště po dokončení této sbírky stalo cílevědomou, silící tendencí jeho poezie. Prostředkem této dramatičnosti je Wolkroví dialog — báseň *U rentgenu* je na něm kromě úvodní sloky založena už výhradně. Její smysl je Wolkrovým typickým způsobem postupně rozvíjen od představy určité vnější skutečnosti (dělníkova sociálního postavení) k odhalení jejího vnitřního smyslu (dělníkovo srdce je „zdupané semeno, jež strašně chtělo kvést / do světa zdravého“) a konečně k vyvození důsledku: dělníkova nenávisť změní, „rozkymáci zemi“. Tuto myšlenku v básni vyslovuje lékař, avšak dělníkovy repliky výrazným způsobem rozčleňují tři její navzájem kontrastní etapy. Myšlenka se nerozvíjí plynule, ale ve zvratech, je drammatizována, či správněji: ona sama je výrazem dramatičnosti, kterou dialogický charakter kompoziční výstavby plně odhalil.

Dramatický je Wolkrov postoj v celém údobí *Těžké hodiny* (i když básník sám se programově hlásí k epice): svědčí o tom ostré kontrasty ústící v paradoxní pointě, vůbec problémovost jeho poezie, svádějící k tomu, abychom hovořili o myšlenkách jednotlivých básní, maximální zřetel k posluchači, což prozrazuje nejen argumentující charakter kompozice, snaha přesvědčit, ale také častá forma oslovení a převaha intonace, předurčující tuto poezii k přednášení, k tomu, aby strhla posluchače do svého patetického proudu.

Jiří Wolker je příslušníkem básnické generace obrácené „ven“, Inoucí k předmětné skutečnosti. Nazval-li se sám ve svém *Epitafu* básníkem, „jenž miloval svět“, lze sice poslední slovo chápat v širokém významu „život“, ale přesnější je vzít je doslova: tento svět, to konkrétní, čeho je možno se dotýkat, do čeho je možno zasahovat a přetvářet to. Samo toto „chápání významu doslova“ je charakteristickým postupem Wolkrovy předmětnosti a konkrétnosti. Použije-li například v *Tváři za sklem* přirovnání o pohledu jako nůž, vezme toto otřelé klišé doslova, a nejenže se nůž stane „skutečným“ nožem, ale i samotný pohled i jeho symbolizující smysl jsou tak zhmotněny ve „hmatatelnou“ akci: „a pohledem ostrým a chladným jak nůž / prořzl okno a vbod se v tu nádheru, / v číše a valčík, v zrcadla pro milenky, / v břicha a teplo, fraky a peněženky, / a zůstal v nich třetí čepelí, / i když ty oči dvě zmizely“. V celé své poezii Wolker „myslí“ — možno-li to tak říci — orgány smyslovými, či lépe: obrazotvorností jimi živěnou a je vedoucí.

Pro Wolkra svět není něčím, co by bylo vně, odděleně a nezávisle na pozorovateli, objekt proti subjektu, vnějšek-tělo proti vnitřku-duši: „... tělo je duše“ (*U rentgenu*). Jestliže Wolkrovi jde o vnitřní smysl jevové skutečnosti, o „skutečnost nejskutečnější“, jestliže toto úsilí je základním rysem, který ho charakterizuje uprostřed vlastní generace, pak i „vnitřní“ nalézá „vně“. Neboť „vně“ já nejsou jen předměty jevové skutečnosti, ale i druhé „já“. Vztah k druhým, spočinutí v „my“ se stává jistotou Wolkrovy noetiky.

Vztah k druhým není jedním z možných postojů, které by hotové „já“ mohlo či nemuselo zaujmout, ale je něčím, co podstatným způsobem toto „já“ teprve spoluvytváří, co podmiňuje samu jeho existenci; různé podoby tohoto vztahu určují jednotlivé etapy Wolkrovy poezie: od samozřejmé jistoty v Hostu do domu, přes zproblematizování této jistoty na přechodu mezi oběma sbírkami a její proměnu v mravní postulát, přes noetické uvědomění a dramatickou patetizaci a zároveň kolektivistickou konkretizaci v *Těžké hodině*, až po téma vytržení z jeho životadárného kruhu v období smrtelné nemoci (téma ztvárněné nejen v bezprostředním sebevyjádření básní lyrických, ale i ve stupňované epické objektivizaci).

Přes všechny rozdíly jednotlivých básní a přes vnější protikladnost jeho dvou sbírek je Wolkrova poezie neobyčejně výrazně proniknuta tímto sjednocujícím smyslem, takže básnické dílo ve svém celku vytváří ve čtenářském povědomí celistvý obraz, který je mnohostrannější a hlubší, než mohou být dílčí výpovědi jednotlivých básní. Nechtěná a nevědomá logika, spojující proměny tohoto dramaticky rozvíjeného celku od prvních veršů Hosta do domu až po *Epitaf*, je logikou lidského osudu básníka.



Spisy: Dílo Jiřího Wolkra 1924 u Václava Petra (2 sv., předmluva F. X. Šaldy, 3. vyd. 1928, předmluva A. M. Pišši); Dílo Jiřího Wolkra 1941 u Václava Petra (3 sv.); Spisy Jiřího Wolkra 1952–1954 v SNKLÚ (kritické vyd., 4 svazky, doslovy A. M. Piša, Zina Trochová, Julie Štěpánková). — Z výborů: Čtení z Jiřího Wolkra (1925, usp. a předmluva Antonín Dokoupil), Wolker pracujícím (1946, usp. S. K. Neumann), Zsvěcování srdce (1984, usp. Vladimír Macura).

Korespondence: Wolker: Dopisy (1984, obsahuje mj. všechnu knižně i časopisecky publikovanou korespondenci včetně údajů o těchto publikacích, usp. Zina Trochová).

Vzpomínky a dokumenty: Zdena Wolkerová: Jiří Wolker ve vzpomínkách své matky (1937, přepr. 1951); Zdeněk Kalista: Kamarád Wolker (1933); Jan Kühndel: Rod Jiřího Wolkra (1934); Jiří Wolker ve vzpomínkách současníků (1990, výbor, usp. Pavel Marek).

Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 837, Jiří Wolker (Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner).

Knižní monografie: In memoriam Jiřího Wolkra (1924, sborník, usp. Konstantin Biebl); Vítězslav Nezval: Wolker (1925); A. C. Nor: Jiří Wolker (1934); Ladislav Kratochvíl: Wolker a Nezval (1936); Jiří Wolker — příklad naší poezie (1954, sborník referátů z konference k 30. výročí úmrtí); A. N. Maljarenko: Jiří Wolker, plamenný pevec proletariata (Charkov 1960); Fedor Soldan: Jiří Wolker (1964); S. A. Šerlaimová: Jiří Wolker i novyje puti češskoj poezii 20. v. (Moskva 1965); J. H. Thumin: Das Problem von Form und Gattung bei Jiří Wolker (Hamburg 1966); S. V. Nikolskij: Myšlenka a obraz ve Wolkově poezii z let 1920–21 (česky 1968); Štěpán Vlašín: Jiří Wolker (1974); Na přední stráži (1975, sborník studií a vzpomínek); Wolker v nás (Bratislava 1976, sborník).

Studie a statě v časopisech, sbornících apod.: F. X. Šalda: O nejmladší poezii české (1928, též in Studie z české literatury, 1961), Básnický typ Jiřího Wolkra (Šaldův zápisník 1928–1929; polemika s předmlouvou A. M. Pišši k 3. vydání Díla z r. 1928, na niž Piša odpověděl v Nové svobodě 1929 v č. 13 až 16 pod názvem O Jiřího Wolkra, a Šalda polemiku uzavřel článkem Dvojití pojetí básnické osobnosti Wolkovy, Šaldův zápisník 1928–1929), Dva básnické osudy české (Šaldův zápisník 1933–1934); Arne Novák: Za Jiřím Wolkre (Nosiči pochodní, 1928); B. Václavek: Předčasná syntéza (Od umění k tvorbě, 1928); F. Hlzl (= B. Fučík, F. Halas, P. Levit, V. Závada): Jiří Wolker po deseti letech (Listy pro umění a kritiku 1934); Miloslav Dvořák: Wolkrova balada (Listy pro umění a kritiku 1934); Zdeněk Nejedlý: K diskusi o Wolkově (Var 1948), Jiří Wolker (Var 1950–1951); J. Mukařovský: Obecné zásady a vývoj novodobého verše, O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši (Kapitoly z české poezie 2, 1941, 2. vyd. 1948); Julius Fučík: Kniha generace (Stati o literatuře, 1951; referát o Těžké hodině; zde též polemiky); Felix Vodička: Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství (Slovo a slovesnost 1951–1952; o Wolkově místě v proletářské poezii); Karel Hausenblas: O jazyce poezie Wolkovy (sborník Studie a práce lingvistické 1, 1954); A. M. Piša: Cesta Jiřího Wolkra k dramatu (Česká literatura 1954); Slavomil Strohs: K Wolkovým statím na obranu marxismu (Filozofický časopis 1954); Přemysl Blažiček: Obrazné pojmenování v poezii Jiřího Wolkra (Česká literatura 1957); Josef Hora in Poezie a život (1959; kritiky Hosta do domu a Těžké hodiny, nekrolog); Josef Hrabák: Rým a intonace u Karla Hlaváčka a Jiřího Wolkra (Studie o českém verši, 1959); Vítězslav Nezval — Jiří Wolker (1964, články a vzpomínky; zde také Nezvalova kniha Wolker, 1925, anonymní článek Dosti Wolkra! z r. 1924, článek šifry F. Hlzl z r. 1934 a ohlasy na něj); Otokar Fischer: O Wolkra (Duše, slovo, svět, 1965); Oldřich Králík: Wolkovy balady (Česká literatura 1970); Vladimír Dostál: Generační spřiznění J. Fučíka a J. Wolkra v jinošských letech (Česká literatura 1972); referáty Milana Blahynky, Aleny Hájkové, Dobravy Moldanové, Radka Pytlíka a Pavla Vašáka na konferenci k 50. výročí Wolkovy úmrtí (Česká literatura 1974); Vladimír Macura: Jiří Wolker a ti druzí (in J. Wolker: Zsvěcování srdce, 1984), Balada Jiřího Wolkra v dobových souvislostech (Česká literatura 1984); Zdeněk Pešat: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie (Dialogy s poezií, 1985; o Svatém Kopečku).



---

# JAROSLAV HAŠEK

Jaroslav Hašek vyšel z podnětů předválečné anarchistické generace, ale svým životním i uměleckým postojem daleko přesáhl její buřičské nonkonformní gesto. Před válkou se uplatňoval spíše na okraji literárního vývoje, v oblasti „periferie“. Byl populárním humoristou, bohémem, tulákem. Vytvářel kolem sebe anekdotický humorný mýtus, pod jehož vlivem se do vědomí čtenářů zapsalo i jeho literární dílo.

Význam Haškova uměleckého projevu byl oceněn až po vydání *Osudů dobrého vojáka Švejka*, v nichž jsou monumentalizovány předválečné nápady a impulsy. Mýtus o bohémovi a satirikovi dostává literární podobu dílem, které průkopnický pojmenovává situací moderního člověka a dějin. Haškov humor je výrazem mezních, konfliktních situací našeho století, proto se v něm mísí komika s tragikou, groteska se sarkasmem a ironií. Improvizační lehkost a významová otevřenost textu, jehož jádrem je oscilace mezi polem epickým a satirickým, způsobuje, že Haškov styl působí dojmem nezvyklé bezprostřednosti a elementárnosti.

## ČRTY A POVÍDKY Z CEST

Jaroslav Hašek se narodil v Praze 30. dubna 1883. Otec byl středoškolský profesor matematiky, později bankovní úředník. Když Jaroslav studoval na nižším reálném gymnáziu, otec mu zemřel (1897). Na rodinu dolehla bída. Po neúspěchu ve škole stává se chlapec „praktikantem“ (učedníkem) v drogerii. Později studuje na obchodní akademii, vcelku se slušným prospěchem. Bída velkoměsta, prostředí zproletarizované inteligence, existenční strach a nejistota, nechuf k pokrytectví ovlivnily duševní svět mladého chlapce. Naplnily ho odporem k malichernému životnímu nivó maloměstských vrstev a touhou uniknout z tohoto prostředí tam, kde je život v harmonickém souladu s lidovou tradicí i s přírodou. O prázdninách odchází na dobrodružné toulky na Moravu a Slovensko, do haličského podhůří Tater. Odtud čerpá svěží cestopisné postřehy pro črty a povídky, jež s velkým úspěchem otiskuje v *Národních listech* (zde první práce roku 1901), ve *Světozoru*, *Besedách lidu* a ve *Zlaté Praze*. (V pramenném vydání Haškových spisů je tato tvorba shrnuta ve svazku *Črty a povídky z cest*.)

Ve svých črtách se vrací k vesnické tematice, kterou se zabývala realistická próza na konci minulého století. Ale na rozdíl od její drobnokresby se zdrojem jeho tvorby stává bezprostřední zážitek, čerpaný většinou z tuláckých cest. Dominantní složkou Haškových črt je věcný detail, opírající se o bizarní cestopisný postřeh. Živým a barvitým podáním takových odpozorovaných detailů poetizuje Hašek zemité, přirozené smýšlení lidových vrstev, těsné sepětí mentality prostého člověka s reálnými jevy života a přírody. Pod hrubým, drsným zevnějškem jevů nalézá pak zvláštní skrytou krásu. Významová aktualizace detailu nabývá pak v dalším vývoji mnohostranné podoby.

Ve svých črtách objevuje Hašek půvab prostoty a elementárnosti lidového života. K významové evokaci těchto kvalit přispívají časté citace folklorních materiálů. Jsou tu vmontovány písně a popěvky, vystihující nejrozličnější nálady a rozpoložení; projevy veselé, humorné a baladické. Vedle těchto útvarů zachycuje



Hašek prvky lidového vyprávění, úryvky bájí, pověstí a pohanských mýtů původem z Haliče, Slovenska, Maďarska, Sedmihradska, z krajin, kterými na svých toulkách procházel. Užívá folklorních materiálů, jež našel v cestopisných a jazykových příručkách (například v Ješinově učebnici cikánštiny), jiné zaslechl přímo od lidových vypravěčů. Folklorní prvky už dříve konstituované se mísí s bezprostředně zachycenými obraty a hovorovými dialektismy.

Haškovy cestopisné obrázky, črty a humoresky jsou poměrně tradiční, ale přesto něčím nové. Obsahují prvky mladistvého temperamentu, jeho spontánní touhy po dobrodružství a poznání. V jeho podání se proto objevují i romantické prvky, zdánlivě protikladné reportážní věcnosti. Romantičnost je dána zejména exotičností látky (cestopisné obrázky čerpají ze života maďarských beťarů, tatranských juhasů, sedmihradských cikánů) a volbou tradičně poetických motivů a zápletek (k nejdůležitějším patří láska a její překážky, splynutí člověka s přírodou, opojení vínem). Komický účinek je navozen jakoby bezděčně, srovnáním přirozeného citění, které vyvěrá z naivního realismu člověka z lidu, s pokryteckou morálkou. V některých pracích překrývá epická složka anekdotickou zápletku, stává se nositelem pocitů tragických, naznačujících dramatické rozpětí lidského života. Tyto humoresky mají teskně nostalgické, někdy i chmurně baladické vyznění.

Na rozdíl od senzualistické poezie, akcentující bezprostřední smyslové dojmy formou lyrickou, je fantazijní pól Haškova vyprávění vyjadřován s pomocí evokace lidových mýtů a folklorní tradice. V těchto případech už nejde o pouhé citace; lidová poetika se stává součástí vnitřní struktury prózy a vytváří celkové ladění vyprávění.

Prolínáním obou prvků, věcně reportážního a romanticky bájevého, se vyprávění vymaňuje ze závislosti na jednostranných postupech romantických i moralisticky kritických, obnovuje epickou osnovu a získává možnost neočekávaných přechodů a kontrastů. Romantické, „poetické“ prvky folkloru kontrastují věcnými poznámkami, glosami a komentáři a rozbujelá bájevitost lidového podání je komentována ironickými prostředky. Vzniká tak dvojitý druh ironie: satirické vůči představitelům panstva a vládnoucí morálky — a humorně shovívavé vůči přizpůsobivosti a lišáctví člověka z lidu.

Humorně epické podání, které vzniká střídáním obou těchto poloh, dodává obrazům širší rozpětí, ukazuje život v jeho proměnlivosti, v dramatickém konfliktu radosti a strasti, lásky a smrti, komiky a tragiky. Haškovy črty a povídky se proto liší od tradiční venkovské povídky a ve vývoji české prózy znamenají návrat k elementárním epickým hodnotám.

Kontrastní podání, vyhocené anekdotickou zápletkou, se blíží satirickému žánru. Satirické invektivy vyplývají z ironického srovnání „přizemních“ představ a hodnot s „vyššími“ mravními kategoriemi, jež postupem času degenerovaly. Kontrastním pojetím syžetu a charakteristiky postav získává autor možnost volných a nenápadných přechodů z polohy epické do polohy ironie a satiry. Přitom plně doceneje půvab přirozeného lidového citění, jeho sklon k veselí a optimismu, i potutelnou mazanost, škodolibost, chvástavost, nadměrnou povídavost a zase úspornost téměř lapidární. Objevuje skrytý verbální svět lidové slovesnosti, v němž si moudrost podává ruce s naivitou, konkrétní pohled na svět s fantazií a nadsázkou. Sám našel možnost plynulého spojení prastaré lidové tradice s citěním soudobého člověka. Humorný a satirický kontrast má tedy už v povídkách hlubší ideový a společenský význam. Těží z přirozeného protikladu mezi citěním a mentalitou lidu a vládnoucími ideologickými a mravními dogmaty.

Z této mentální a psychické polohy roste už v povídkách z cest humorný typ lidového chytráka, šibala a mudrlanta. Na povrchu — podle prvního dojmu — je to nevědomý hlupák, neškodný, naivní prostáček. Teprve v kontrastu s jeho ješitnými, samolibými a povýšenými protivníky z řad vyšších vrstev vystupují do popředí jeho přirozené „opoziční“ vlastnosti: skrytý důvtip, podšitá mazanost, schopná demaskovat uznávané a sakralizované mýty a konvence.

Hrdina haličské povídky *Rybář Gulaj* (1902) je například charakterizován jako lidový mudrlant, který se řídí zásadami, jež jsou v příkrém rozporu s vlastnickými právy a zájmy panstva. Tento prohnáný pytlák své



činy zdůvodňuje svébytnou morálkou, opírající se o spontánní lidovou „filozofii“. To mu umožňuje, aby zůstal věren svéráznému způsobu života uprostřed chaotického světa.

Zvláštním kontrastním viděním se Hašek odlišuje od romantických obdivovatelů lidového svérázu i od kritických moralistů a karatelů. Jeho pohled na plebejskou morálku je deziluzivní, nikterak nezakrývá skutečný stav věcí. Vystihuje období, kdy lidové vrstvy nemají ve společenské hierarchii reprezentanty; nemohou mít hrdiny ani odbojníky, navenek působí jako zdánlivě pokojné trpné masy. Ale už svými reálnými, přízemními interesy se ostře odlišují od výchovou vštěpovaných mravů a ideálů. Lidový chytrák prostě nebere okolní poměry na vědomí; zařizuje se ve světě po svém, čerpaje z přirozeného důvtipu a z osvědčené plebejské zkušenosti. Tím získává převahu a zachovává si přirozené lidské sebevědomí. Zdá se, že tímto fantaziálně reálným pohledem překonal mladý Hašek jednostranně protestní, romantický typ tulácký, oblíbený u generace buřičů.

Většina Haškových črt a povídek z cest připomíná proto folklorní typ chytrého filuty a mazaného šibala, jaký známe z pohádek a pověstí (Honza, Kašpárek, Enšpígl, Nasredin). Počáteční povídky jsou však ještě příliš závislé na anekdotické zápletce; jejich postavy se opírají víc o bizarní kresebný detail než o perfektní charakteristiku. Proto nerozvíjejí samostatnou epickou polohu vyprávění, s kterou se setkáme až v definitivním ztvárnění Švejka. Základy k velkému typu světové literatury však byly již položeny.

## SOCIÁLNÍ SATIRA A IRONIE

Po skončení studia na obchodní akademii (1902) vstupuje Hašek do zaměstnání v bance Slávii. Po několika neohlášených „výletech“ je odtud propuštěn (1903) a věnuje se cele literatuře. Své humoresky a satiry otiskuje v denících a v týdeníku *Humoristické listy* i v dosti obskurních zábavných a humoristických časopisech té doby (*Veselá Praha*, *Svítilna*, *Dobrá kopa* aj.). Vede nespoutaný život tuláka a bohéma, jímž podobně jako mnoho tehdejších mladých spisovatelů provokuje smýšlení šosáků a byrokratů.

Díky svému nevázanému způsobu života má neustále konflikty s četnictvem a policií; ta však obvykle maně pátrá po jeho trvalém pobytu. Stále častěji totiž uniká na volné toulky po nejrůznějších zemích Evropy. V roce 1903 odchází na pomoc makedonským povstalcům a prochází Maďarskem, Srbskem, Chorvatskem a Sedmihradskem; při pokusu o přechod do Ruska je v Krakově zadržen a zatčen. Při druhé cestě Evropou (1904) se toulá Bavorskem, Švýcarskem a horní Itálií. Při třetí cestě (1905) navštěvuje ve společnosti bohémských druhů Vídeň a slovanskou Istrii; když ho kamarádi opustili, prochází sám pěšky Mezimuřím a dostává se až do Terstu a odtud se jako tulák vrací přes Julské Alpy domů.

Vlivem své povahové konsekvence se Hašek přiklání k radikálním anarchistickým názorům. Důležité jsou jeho sympatie k severočeským horníkům, mezi nimiž působil krátký čas (1904) jako redaktor listu *Omladina* v Lomu u Duchcova. Koncem roku 1906 stává se opět redaktorem a spolupracovníkem pražských anarchistických listů *Nová Omladina*, *Komuna*, *Chudás* a ocitá se pod přímým policejním dohledem. O rok později si odpykává měsíční trest vězení, k němuž je odsouzen pro útok na policejního strážníka při anarchistickém táboru lidu. Uvědomuje si však, že anarchismus nemá reálnou perspektivu, a odmítá se v tomto hnutí dále angažovat.

Deziluzivní pocit, obvyklý u nastupující generace, vyjadřuje Hašek nejprve pokusem básnickým. Ve své prvotině nazvané ironicky *Májové výkřiky* (1903 — spolu s Ladislavem Hájkem Domažlickým) se vysmívá literárním konvencím dobové lyriky; mladický výsměch čtenářkám milostné poezie zabarvuje macharovskou skepsí. Na stránkách generačního časopisu *Moderní život* byl tento debut označen jako „směšné siláctví“. Hašek se brzy obrací zády k poezii „mladých směrů“ a věnuje se pouze žurnalistice a publicistice.

V povídkách a črtách z cest nebylo možno zobrazit sociální rozpory tak výrazně a drasticky, jak to odpovídalo individualistickému smýšlení mladého autora. Teprve ve fejetonech a satirách, otištěných hlavně



v anarchistických listech, se Hašek pokusil přehodnotit dobové pojetí sociálního tématu. Radikálně se distancuje od sentimentální „sociální poezie“, pěstované v sociálnědemokratických listech a v různých kalendářích pro lid. „Kdy konečně uslyšíme pět bez frází, kdy konečně přečteme si sociální povídku bez věčně se opakujícího fňukání a uvidíme hrát na našich jevištích pořádný kus sociální, kus vítězné revolty, píseň odboje, hymnu vítězného proletariátu, a ne to, čemu se musí člověk smát, jako té sociální básni v ubohém Májovém listě sociálních demokratů. Sen padlého osmačtyřicátníka, kterému se zdá o všeobecném právu hlasovacím!“ píše výsměšně v listě Nová Omladina.

S radikálním vyhraněním názorů sociálních a uměleckých souvisí obrat v pojetí žánru. Postupně se satirik odpoutává od poetických námětů cestopisných a zaměřuje se na „nepoetickou“, šedivou a všední skutečnost velkoměsta. V jeho sociální satirě se objevují nové rysy „černého humoru“ a jeho hrdinové: vyděděnci společnosti, oběti byrokratického a policejního režimu.

Drastické kontrasty bývají jen zřídka vysloveny přímo a jednostranně. Spolu s nimi se obvykle objevuje i osvobozující prvek groteskní, jímž je ovlivněna i Haškova sociální satira. Jejím základem je bezohledná touha po pravdě, spojená s odhalením společenských iluzí a konvencí. Bezprostřednost dítěte, naivita blázna, humor nezastavující se ani před tragickým mysteriem života a smrti vystupují v úloze cynicky upřímného, pravdivého pohledu na svět. Uvolněná, osvobozující aktivita komiky a grotesky se stává pozitivním pólem černého humoru, vyrůstajícího z nehlubší ironické negace.

Příznačným rysem Haškovy satiry je vyhocení sociálních kontrastů až k sarkastickému výsměchu. Chmurnému, tragickému vyznění však brání druhá složka jeho komiky: dětská naivita, hravost, schopnost převádět nejvážnější jevy do polohy groteskní. Nezřídka se obě složky prolínají i v líčení sociálních kontrastů. Tak vzniká nová varianta typu lidového chytráka, jenž dostává formu sarkasticky groteskní.

V anarchistickém období reprezentuje tento typ titulní postava satiry *Loupežný vrah před soudem* (1907). Humorný syžet je založen na perziřlázi soudního procesu vedeného v duchu pokrytecké morálky. Loupežný vrah ukradl z hladu chleba a v sebeobraně usmrtil obchodníka. Zmíněný vyvrhel od mládí nepatřil do slušné společnosti, ale jeho výroky jsou upřímné, i když naivní; podle parodovaného znění soudničky však působí přímo zlotřile: „Tak jsem ho, lumpa, drobátíčko přiškrtl, copak já za to mohu, že mi vypadne studenej z ruky?“

Groteskní zabarvení zde stírá poslední zbytky sociální sentimentality. Haškova sociální ironie postrádá patos protestu, vyznívá jako konstatování. Drsný, sarkastický tón i groteskně humorná atmosféra tohoto příběhu je nejzazším stupněm demaskující ironie. Přechází volně hranice komiky a tragiky, je to obrazně řečeno humor černý — nebo také šibeniční. V rovině černého humoru vyhocuje autor jevy do nesmiřitelných, ostrých kontrastů, převádí tragiku sociálních konfliktů doby do polohy komiky. Obraz lidské ubohosti a bída je zde viděn naze a naprosto bezprostředně, v komické nadsázce, útočí na svědomí čtenáře intenzivněji než sebedrastičtější moralita.

V anarchistickém období (1904–1907) se Hašek naprosto rozchází s tradičním romantickým pojetím lidu. Svěbytná, jakoby samozřejmá realita „muže z pražské ulice“ totiž není jen přirozeným protipólem pokrytecké morálky, ale je zdrojem demaskující groteskní ironie, odhalující oficiální mysteria a symboly. Přítom nebývá Haškových plebejský satirický typ určitěji charakterizován; jeho síla a účinnost není v psychologickém prokreslení, ale v intenzitě ironie a groteskní komiky. V tom jsou zdroje jeho vnitřní svobody a schopnost vymanit se z tíživých sociálních poměrů.

Haškova ironie je výrazem hluboké sociální skepse, plynoucí z anarchistického nihilismu. Vyvěrá z přesvědčení, že široké vrstvy nikdy neprohlédnou rafinovanou hru symbolů, frází a mystifikací, jimiž jsou manipulovány. K zesměšnění prostoduchosti tohoto naivního obecného vědomí volí satirik humorný, groteskně odlehčený odstín. Dvojitý druh ironie a sebeironie vyjadřuje složité postavení, v němž se anarchistická inteligence v předválečné době ocitla. Už před válkou tedy vytvořil Hašek složitý satirický způsob zobrazení, v němž se jakoby v několikanásobném zvětšení obrážejí závažné sociální rozpory doby.



## PARODIE A MYSTIFIKACE

Důležitým rysem Haškovy předválečné tvorby je přímo programová „neliterárnost“. Nespoutaný bohémský život způsobil, že byl jako literát dlouho zneuznán a podceňován, že byl považován za autora periferního žánru nebo tzv. „kalendářové humoresky“. Zábavné rubriky deníků a týdeníků, humoristické časopisy a kalendáře zaplavuje množstvím lehce nahozených příběhů; někdy stereotypně vychází z anekdotických syžetů a užívá tradiční prostředky humoristického žánru. Provokativně vyhláší, že píše jen pro peníze, že literaturou nesleduje žádné vyšší cíle.

Po rozchodu s anarchismem (1907) zejména paroduje autority a instituce, které jsou oporami dosavadního společenského systému: například policii, církev, militarismus, justici a školství. V satirách, které otiskuje pod svým jménem i pod mnoha pseudonymy, hlavně v Karikaturách, Kopřivách, Mladých proudech, Právu lidu a Českém slově, vytvořil souvislý karikující obraz doby. Jako kritik žurnalistické fráze a politické rétoriky zesměšňuje dobu jejími vlastními prostředky. Nevyhýbá se ani zesměšnění sakralizovaných „vlasteneckých“ idolů a symbolů, které postupem doby degenerovaly.

Nadreálnost jeho šklebivé ironie nebyla ve své době pochopena, nezískal proto nikde pevnou existenci. Východiskem z tísně jsou mu výstřední kousky a nespoutaný život bohéma. Vůči nepřátelskému světu si nasazuje masku, tváří se jako nezranitelný posměváček a humorista; jako zdánlivý nihilista neguje všechny životní hodnoty a společenské ideály.

Po marných pokusech získat stálé místo v redakci nějakého listu přijímá výpomocné zaměstnání v obskurním časopise Svět zvířat (1909). Ani v odborném listě nelze jeho fantazii spoutat. Oživuje si znechucující redakční zaměstnání mystifikacemi, „objevováním“ nových druhů zvířat a vymyšlením fantastických historek o neznámých vlastnostech živočichů. Po otištění několika neověřitelných mystifikací se ocitá znovu bez zaměstnání. V rámci příležitostných životních extempore si zřizuje vlastní obchod se psy; podezřelý způsob, jímž zvířata získával, zakrývá tím, že nazval svůj podnik vědecky Kynologickým ústavem. Ale i tento existenční pokus skončil fiaskem a soudním řízením. V nouzi se Hašek uplatňuje jako podružný novinář v Českém slově, kde si vymýšlí různé lokálky z denního života. Odtud byl propuštěn proto, že na schůzi zřízenců pražských tramvají obvinil veřejně poslance národně sociální strany ze stávkokazectví. Tato epizoda svědčí o tom, že při své nevázané bohémské lehkomyšlnosti byl Hašek názorově zásadní a důsledný.

Ani v manželství a po narození syna nezískal Hašek klid. Potřeboval bohémské prostředí a dostatek volnosti k inspiraci pro literární tvorbu. Jeho tulácký a gaminský temperament nachází živnou půdu uprostřed bohémské zábavy v hostincích a vinárnách; zde těžil ze zvláštní formy improvizovaného hovoru a vyprávění, z tzv. hospodské historky. Zmocňuje se ho zoufalství, propadá alkoholismu a dokonce se pokusí o sebevraždu. V roce 1912 opouští rodinu a odchází na další toulky po Čechách se spisovatelem Z. M. Kudějem. Po návratu do Prahy zpestřuje s několika přáteli (Opočenský, Kuděj, Hanuš) program v bohémských kabaretech, v Montmartru, v hostinci Na Balkáně. Hraje a režíruje též v lidovém divadle Deklarace na Žižkově. Jako konferenciér vystupuje příležitostně v předválečném kabaretu E. A. Longena. Až do začátku světové války žije z příležitostných honorářů za početné humoresky, grotesky a satiry, které otiskuje v tehdejších humoristických a zábavných časopisech.

Účinnost a působivost Haškovy parodie a satiry vyrůstá z přesné znalosti doby a jejich projevů. Sklon k věcnému a střizlivému vidění skutečností, který jsme pozorovali již v počátcích jeho tvorby, se výrazně modifikuje v pojetí parodie a mystifikace. V Haškově satirě je odhalení absurdity podmíněno živelným temperamentem, který mu umožňuje být naprosto konkrétní a pronikat do nejrůznějších prostředí a vrstev veřejného života i politiky s převahou smíchu a s lehkostí a nevázaností bohémského humoru. V rozvíjení groteskní hyperboly užívá nepřeborného množství faktických údajů (své humoresky psal často podle hesel Ottova slovníku naučného); čerpá z populárně vědeckých příruček, z odborné a „věcné“ literatury, zábavních



rubrik, inzerátů apod. Díky své fantazii nalézá přímo bravurní, virtuózní způsob zacházení s vydatnou zásobou dobových reálií; byl proto kritikou nazván „prvním naším vědeckým humoristou“.

V jeho satirách se setkáme s parodiemi novinářského stylu, v nichž jsou obraty a finty dobové žurnalistiky konfrontovány s periferními jazykovými stylovými vrstvami. Mísením různých stylových rovin se parodie přesunuje do polohy groteskní komiky. Oblíbené byly Haškovy parodie novinářské frazeologie (označované jako „hlasy listů“), napodobující formu polemik, lokálek, soudniček i fejtonů. Komický kontrast vzniká neočekávaným setkáním funkčně vyhraněných stylových vrstev (novinářské fráze, koženého jazyka obchodu, kanceláře a školy) s bezprostředně působící intonací hovorového projevu. Strnulé automatizované jazykové prvky se zde odlišují od tvořivé bezprostřednosti slangu, hovorového vyprávění a konverzace.

Základem Haškova humoru je oblast každodenní banality, oťelé syžetové zápletky kalendářové humoresky, které jsou ožívovány a přehodnocovány ironickým a parodickým kontextem. Tímto ozvláštněním je původní významová energie slovních klíšé využita k účinku právě opačnému, než ke kterému byla původně určena. Na principu aforistického kontrastu a paradoxu se zakládá i výstavba epických detailů a motivů. Významový celek vzniká jakoby náhodným setkáním odlehlých motivů v jediné epické či syntaktické souvislosti. Hašek například napíše: „Oči mu plály nadšením, tváře svítily tukem“ — nebo „Kozy mečely na stráni a z vlaku dál a dál se ozýval zbožný zpěv“. Také groteskní nadsázka bývá rozvíjena výčtem a juxtapozicí věcných faktů a detailů. Vzniká dojem, jako by Hašek komiku svých obrazů nevytvářel, ale našel ji ukrytu přímo ve skutečnosti, v tématu či v jazyce.

Vrcholným postupem se v předválečné době stává bohémská mystifikace. Jde o formu zobrazení, kterou lze přirovnat k výtvarné koláži; vzniká zvláštním seřazením faktů a detailů čerpaných z každodenní všední skutečnosti. Nastává zde volná výměna mezi životními a literárními fakty. Haškův bohémský mýtus, oživující v legendě šířené po pražských lokálech, se stává součástí jeho literárního výrazu. K typickým projevům jeho skryté ironie patří i toto prohlášení: „Ze Světa zvířat sklouzl jsem klidně do Českého slova. Známi tvrdili, že jsem své politické smýšlení vůbec nezměnil. Buldoky jsem zaměnil pouze za novou stranu s tím rozdílem, že buldoky a dogy jsem krmil já a nyní mne krmila nová strana.“

Bohémské improvizace a mystifikace využil Hašek k demystifikaci veřejného a politického života ve spise nazvaném *Politické a sociální dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona*. (Napsány byly v letech 1911 až 1912, poprvé jako celek vyšly 1963.) V tomto díle se nejvíce vzdálil zkratkovitě anekdotické technice drobných humoresek a uvolnil cestu přirozeným sklonům svého talentu k epické rozvláčenosti a k rozlehlé satirické kronice doby. Podnětem k této nejrozsáhlejší předválečné práci bylo založení parodické Strany mírného pokroku v mezích zákona u příležitosti voleb do říšské rady v roce 1911. V řečnických předvolebních vystoupeních parodoval tehdy Hašek volební program měšťáckých a reformistických stran a v ovzduší hospodské zábavy jako fiktivní volební „kandidát“ zesměšňoval ve svých kabaretních číslech dobovou řečnickou a žurnalistickou frázi.

Záhy nato píše Hašek své první souborné literární dílo. V humorně laděných vzpomínkách na historii bohémské družiny, s množstvím zážitků a detailů, čerpaných z intimní každodennosti veřejného života, podává perzifláž své doby. Dějiny mají ráz kroniky, v níž je parodován módní pozitivisticky orientovaný sociologický směr, vytvářející iluzi o postupném pokroku formou osvěty. Za „historickou“ autentičností spisu se ovšem skrývá nihilistická negace veřejného života, mystifikace a ironie. Parodovaná forma kroniky dovoluje hromadit fakta bez vnitřní souvislosti, mísit světové události a děje s drobnými příhodami ze života pražské ulice, charakterizovat politické směry a vyzrazovat detaily ze soukromí politických osobností, a to vše v jediném, zdánlivě nepřehledném epickém proudu.

V záplavě fakt, která tu autor vychrlí v chaotickém sledu či výčtu, dochází k významovému přehodnocení. Vznešené jevy a události jsou znevažovány v sousedství drobných nicotných, malicherných detailů a ocitají se ve víru uvolněných sémantických kontrastů. Obraz nabývá podobu celistvého, objektivního obrazu doby,



dovedeného na nejzazší mez odhalené absurdity; doba je zesměšněna konkrétními autentickými prostředky. Tento postup má význam obecnější. Vzniká dojem prozření, deziluzivního pohledu na dějiny a události. Tím se staly Dějiny Strany mírného pokroku intelektuálním předchůdcem a předobrazem Osudů dobrého vojáka Švejka.

## VZNIK POSTAVY DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA

Vyhlášení světové války (1914) zastihuje Haška v Praze u malíře a karikaturisty Josefa Lady, kde tehdy bydlel. Na počátku příštího roku je povolán do armády. V únoru 1915 rukuje k 91. pěšímu pluku do Českých Budějovic. S plukem odchází do Brucku nad Litavou, odkud odjíždí na haličskou frontu; v září 1915 se mu podařilo dostat se do ruského zajetí.

V Rusku pobyl v zajateckém táboře Dárnice a v Tockém, kde prožil strašlivou tyfovou epidemii v zimě 1914–1915. Jakmile se v táboře objevily zprávy o ozbrojeném odboji, vstupuje Hašek do českého vojska. Svě žurnalistické schopnosti uplatňuje v legionářském časopise Čechoslovan, vycházejícím v Kyjevě. Zde navazuje spojení s vůdčími představiteli krajského Svazu českých spolků v Rusku, kteří organizují boj proti Rakousku se zbraní v ruce. Bývalý bohém a anarchista se mění v odpovědného novináře a pracovníka odboje.

Po únorové revoluci v Rusku 1917 se do vedení vojska dostávají představitelé Odbočky československé národní rady, oddaní pařížskému vedení. Hašek proti nim útočí v satíře Klub českých Pickwicků (1917). Je odvolán z redakce a zařazen k 1. sčeleckému pluku Jana Husí. Tam je brzy zvolen sekretářem plukovního výboru, orgánu vojenské samosprávy.

Koncem roku 1917 se legie ocitají uprostřed revolučního vření. Na jaře 1918, kdy německá vojska zabírají Ukrajinu a legie ustupují na východ, odkud měly být dislokovány na francouzskou frontu, vystupuje Hašek z vojska. Odjíždí do Moskvy, kde se stává spolupracovníkem *Průkopníka*, listu českých levých sociálních demokratů (komunistů). Působí na legionáře, aby zůstali v sovětském Rusku a pomohli revoluční vládě zadržet vpád Němců. V legiích byla proti němu rozpoutána nenávistná kampaň, která vyvrcholila vydáním zatykače a obviněním z velezrady.

Z Moskvy byl Hašek odeslán do Samary jako organizátor náborového střediska pro vstup českých a slovenských dobrovolníků do Rudé armády. Po obsazení Samary československým vojskem se z obav před perzekucí skrývá v tatarských a mordvinských vesnicích. Poté se přihlašuje u vojenského revolučního sovětu v Simbirsku a je jmenován zástupcem velitele města Bugulmy. Odtud přechází jako novinář a organizátor k politickému oddělení 5. armády. Uplatňuje se zejména v organizační a agitační práci mezi zahraničními komunisty. Vydává a rediguje listy *Naš put', Krasnyj strelok, Krasnaja Jevropa, Sturm-Rohan, Weltrevolution, Věstnik Poarma* a burjato-mongolský časopis *Ör*. Je tajemníkem strany komunistů cizinců a armádním propagandistou. Těsně před svým návratem do Československa je jmenován vedoucím organizačního oddělení a zástupcem náčelníka politického oddělení 5. armády.

Koncem roku 1920 jsou čeští komunisté v Rusku povoláváni na pomoc revolučnímu hnutí ve vlasti. Prostřednictvím Kominterny se vrací přes Narvu a Štětín i Jaroslav Hašek. Do Prahy přijíždí až 19. prosince 1920; v době úřednické vlády propadl hlubokému zklamání. V nepřehledné situaci hledá záchranu uprostřed bohémského okruhu. Vystupuje v kabaretu Červená sedma a humorným způsobem vzpomíná na dobu, kdy byl „bolševickým komisařem“. Všechny jeho tvůrčí síly však pohlcuje rozsáhle pojatá epopej světové války, nazvaná *Osudy dobrého vojáka Švejka* (I. díl 1921, II. 1922, III. 1923), kterou vydává v sešitech, nejprve vlastním nákladem spolu s F. Sauerem a J. Čermákem, později v nakladatelství Synkově. V srpnu 1921 odjíždí do Lipnice n. Sázavou, kde nejprve v hostinci p. Invalida, později ve vlastním domku pod hradem hodlá dopsat svůj román. 3. ledna 1923 uprostřed práce umírá.



Hrdina stěžejního Haškova díla, dobrý voják Švejk, se zrodil už před válkou, v roce 1911. V původním rukopisném náčrtu se rýsuje jako „pitomec u kumpanie, který se dal sám vyzkoušet, že jest schopen, aby vystupoval jako řádný voják“. (Text rukopisné poznámky pochází ze stejné doby, kdy se konaly kabarety Strany mírného pokroku v mezích zákona.) V satirickém listě *Karikatury* se zanedlouho (22. května 1911) objevuje seriál humoresek *Dobrý voják Švejk*. Zaměření této satiry je jednoznačně antimilitaristické.

Radikální vrstvy mládeže chápaly vojenskou službu v rakouské armádě jako nejostřejší útisk národní a sociální. Zostřené mezinárodní napětí v předvečer války italsko-turecké a dvou válek balkánských ještě zvýšilo aktuálnost antimilitaristické tematiky. Hašek však namísto protestu vyhmátl groteskně ironický typ, jehož tupá nevědomost koresponduje s bezduchou formálností militaristického systému. Švejk je vylíčen jako prostáček, který s usměvavou maskou idiota způsobuje zmatek a rozvrací vojenský mechanismus. Jeho zbrání je groteskní naivita, předstírané či skutečné blbství, které ho činí imunním vůči militarismu a principu subordinace. Groteskní podoba Švejka je provázána starými vojenskými písněmi, které podtrhují parodický ráz děje.

Rozvíjení syžetu v seriálu je anekdotické; je založeno na perzifláži rakouské vojenské přísahy (Švejk chce sloužit císaři pánu až do roztrhání těla), což je rozvedeno i v situační zápletce. Dějová perzifláž vzniká tím, že Švejk chápe a vykonává rozkazy doslovně. Z rozporu mezi okázalou loajalitou dobrého vojína a jeho rozkladným, destruktivním působením plyne ironický smysl tohoto groteskního nápadu.

Předválečný Švejk zůstal jen šťastným nápadem, založeným na povahové a situační komice. Poněkud jednostranně vynívá druhé, válečné zpracování *Dobrý voják Švejk v zajetí* (vyšlo v knihovničce Čechoslovanu, Kyjev 1917). I zde se vychází z původního situačního nápadu, ale je zdůrazněn ironický význam postavy. Spisek měl zesměšnit rakouskou monarchii a přispět k náboru do čs. legií v Rusku. Tomu odpovídá jeho agitací, publicistické zaměření. Švejk v zajetí je loajálním občanem, rakouským veteránem, jehož vlastenecké výroky nabývají v kontextu zřetelně ironického významu. Ve vedení dějové linie vychází autor z předválečné osnovy. S tematickým okruhem světové války se však už zde vynořuje řada momentů, s kterými se pak setkáváme až v poválečném zpracování (motiv vlasteneckého revmatika, vedeného na vozíku a vyčkíujícího útočná hesla, příhoda s paní Etelkou Kákonyiovou aj.). Prvky parodie, dané Švejkovou ochotou sloužit rakouskému císaři „až do roztrhání těla“ a odhalením tuposti „kaprálského mysticismu“ (Švejk věří v sílu rozkazu jako v pánaboha), zde převládají. Rysy spontánního humoru, plynoucí ze Švejkovy groteskní tvárnosti, jsou však zastřeny. Švejk v zajetí zůstává publicistickým dokumentem protirakouského ducha českého odboje, obohaceným o množství detailů čerpaných z autorových vlastních zážitků (pobyt v blázinci, zatčení na počátku války atd.).

Švejk v zajetí má i co do slovesné výstavby v Haškově tvorbě místo průpravné. K rozvinutí groteskně ironických rysů Švejka na podkladě epickém (formou nespoutané verbální aktivity, v níž vedle množství dobových a lokálních detailů hraje roli i ambivalentnost výše zmíněné hospodské historky) dochází až v poválečném zpracování. Román *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* se dotýká všech významných momentů Haškovy tvorby a je vyvrcholením a bilancí jeho uměleckého vývoje. Svým významem překonává všechna dosavadní zpracování a vychází ze základních proměn literatury, k nimž dochází po první světové válce.

Světová válka přehodnotila systém hodnot jedné epochy evropské civilizace. Představa o postupném rozvoji civilizace, sociálním a technickém pokroku, byla událostmi rozdracena a odhalena jako iluze. Uprostřed válečného utrpení se lidé navracejí k elementárním sebezáchovným polohám a obracejí pozornost k nezbytným hodnotám existence. V jejich vědomí probíhá krize dosavadních ideálů a hodnot. Objevuje se myšlenka, že nové prameny lidskosti lze odkrýt jen v mase plebejců, kteří jsou do jisté míry neteční, a tedy nezávislí na duchovní krizi. Válka jim vzala civilní návyky, představy a obyčeje, vytrhla je z domovů; ponížila je, ale zároveň jim otevřela oči. Vyzbrojila je kritickou skepsí vůči společenským iluzím. V okamžiku obecného rozvratu vstupuje na kolbiště dějin nový hrdina, prostý muž z lidu. Jeho poměr k době se utváří lehce a bez-



prostředně, nemá, co by získal, ani co by ztratil. V této radikální proměně hodnot se uplatňuje Haškův originální objev: uprostřed nepřehledné, složité skutečnosti nabývá váhy prostota a jednoduchost.

Na rozdíl od Dějin Strany mírného pokroku autor svou osobní účast ve vyprávění a při hodnocení nezdůrazňuje. Chce vyvolat dojem „autentického“ dění, jako by se epická linie odvíjela sama, nezáměrně, nezávisle na satirické destrukci a osobité stylizaci. Tato tendence je zdůrazněna formou kroniky, chápanou ovšem parodicky, jako uvolněná žánrová forma, vhodná pro montáž a koláž dobových materiálů. Ve volbě originálního, nedotvořeného a ambivalentního stylu navazuje autor na svůj předválečný bohémský mýtus. Bohémská uvolněnost, jež tvořila před válkou většinou neverbalizovaný situační doprovod Haškovy vypravěčské improvizace, je ve Švejkovi ztvárněna ve vlastnost literární, stylovou. Geniální ledabylost i zvláštní pojetí titulní postavy se stává adekvátním výrazem autorova tvůrčího subjektu.

Základní významovou složkou Haškovy komiky je parodie, jež se rozvíjí zejména v pásmu citací z dobových dokumentů a materiálů. Jde o široký výběr fakt a motivů, které zachycují chaotické pohyby válečné mašinerie: vojenské armádní rozkazy, předpisy a nařízení, intendantské výnosy o výkupu dobytka a stravování, prostředky válečné propagandy apod.

Množství dokumentárního materiálu nikterak neomezuje fabulační volnost autorovu. Hodnotící akcent se opírá o barvitě realistické detaily, které nejsou obvykle významově vyzdvíženy; lehkovážný, jakoby lhostejný způsob podání vzbuzuje zájem o bližší významové ozřejmení textu a nutí klást i nad zdánlivě bezvýznamnými anekdotickými pasážemi otázku jejich smyslu. Do této vrstvy patří i popisy a líčení tragických následků války. Většina „vážných“ protiválečných obrazů, roztroušených po celém ději, má charakter nevzrušeného konstatování, podbarveného sarkasmem:

„Celé údolí na Medzilaborce bylo rozryto a přeházeno, jako kdyby zde pracovaly armády obrovských krtků. Silnice za říčkou byla rozryta, rozbita a bylo vidět zdupané plochy vedle, jak se vojska valila.

Přivaly a deště odkrývaly na pokraji jam způsobených granáty roztrhané cáry rakouských stejnokrojů.

Za Novou Čabynou na staré ohořelé borovici ve spleti větví visela bota nějakého rakouského pěšáka s kusem holeně.

Bylo vidět lesy bez listů, bez jehličí, jak tu řádil dělostřelecký oheň, stromy bez korun a rozstřílené samoty.

Vlak jel pomalu po čerstvě zbudovaných náspech, takže celý batalion mohl důkladně vnímat a ochutnávat válečné radosti a při pohledu na vojenské hřbitovy s bílými kříži, které se bělaly na planinkách i na svahu zpustošených strání, připravovat se pomalu, ale jistě na pole slávy, která končí zablácenou rakouskou čepicí, třepetající se na bílém kříži.“

Základem Haškova líčení světové války je věcný, přízemní detail, jenž vytváří bezděčný ironicko-satirický kontrast k vznešeným a sakralizovaným ideologickým symbolům:

„Jako ve všech věznicích a trestnicích, tak i na garnizoně těšila se domácí kaple veliké oblibě. Nejednalo se o to, že by nucená návštěva vězeňské kaple sblížila návštěvníky s bohem, že by se vězňové více dověděli o mravnosti. O takové hlouposti nemůže být ani řeči.

Služby boží a kázání byly pěkným vytržením z nudy garnizonu. Nejednalo se o to, že jsou blíže k bohu, ale že po cestě je naděje najít tu na chodbách a cestou přes dvůr kousek odhozené cigarety nebo doutníku. Boha úplně zastrčil do ústraní malý špaček, válející se beznadějně v plivátku nebo někde na zemi v prachu. Ten malinký, páchnoucí předmět zvítězil nad bohem i nad spasením duše.“

Způsob rozvíjení a řazení detailů přesahuje většinou významovou jednoznačnost satirického záměru. Přízemní detail, opírající se o evokaci tělesných a biologických stimulů člověka a bytí, stává se v kontextu mezní situace výrazem celistvého pojetí života a skutečnosti, výrazem elementárních hodnot života, jež umožňují člověku přežít hrůzy války a ničení. Panující hierarchie, spočívající na vztahu nadřazených a podřízených, mocných a slabých, je v románu nahrazena svéráznou, umělecky akcentovanou hierarchií elementárních lidských hodnot, která v mnohém navazuje na dříve zmíněný integrující prvek lidové svěbytnosti. Ta je



zvýrazněna užitím provokativně neliterárních, syrových prvků obecného jazyka a slangu, které velmi často přejímají hodnotící funkci.

S intenzivním hodnotícím akcentem se setkáváme i v dalším pásmu románové epiky, v pásmu přímých řečí a charakteristiky postav. Postavy lze zhruba rozdělit do dvou skupin, podle toho, zda vládnoucí poměry schvalují a přizpůsobují se jim, nebo zda jsou jejich oběťmi. Při líčení rakouských generálů, důstojníků, policajtů a loajálních vlastenců převládají karikaturní rysy ironie a parodie, popřípadě drastické formy grotesky. Tyto karikaturní portréty, podtržené groteskně ironickými rysy, zosobňují ducha militarismu a válečné ideologie a stávají se reprezentanty bezduchého vojenského drilu, zbavujícího život posledních zbytků lidskosti.

U většiny epizodních postav se nadsázka mísí s reálnými detaily. I v karikaturní hyperbolizaci postav však autor zachovává proporce své celkové ideové a umělecké koncepce. Například při líčení zbabělého a neschopného četnického strážmistra Flanderky se rysy groteskní karikatury stýkají s psychologickou kresbou. Podobně je tomu u postav kadeta Bieglera a poručíka Duba. Kadet Biegler, naivní a poněkud degenerovaný dědic šlechtického erbu, má ctížádost vyniknout ve vojenské teorii. Jeho sen před Budapeští, jedna z nejsilnějších satirických hyperbol militaristického blbství, je prokreslen naivními tužbami mladistvého herostratovce:

„Generál Biegler teprve nyní zpozoroval, že ti, kteří se tlačí u nebeské brány, jsou nejruznější invalidi, kteří ztratili ve válce některé části svého těla, které měli však s sebou v ruksaku. Hlavy, ruce, nohy. Někjaký spravedlivý dělostřelec, tlačící se u nebeské brány v rozbitém pláští, měl v batohu složeno celé své břicho i s dolními končetinami. Z jiného batohu nějakého spravedlivého landveráka dívala se na generála půlka zadnice, kterou ztratil u Lvova.

„To je kvůli pořádku,“ ozval se opět šofér, projíždějce hustým davem. „To je patrně kvůli nebeské supravizitě.“

Zvláštní okruh postav tvoří epizodické figurky lidové. V románě jsou zachyceny desítky rázovitých postav, které dokumentují svérázný odpor českého lidu k válce. Jednou z nich je „známý sprosták“ hostinský Palivec, jinou pověstný rváč sapér Vodička, další nešťastný nedožera Baloun a skupina štábu 11. kumpanie, dále celá plejáda tuláků a dezertérů z „budějovické anabáze“ apod. Ti všichni urputně obhajují své „malé“, přízemní zájmy a „mírové“ životní vazby, z nichž byli vytrženi, jsouce drcení nesmyslnou, protilidskou krutostí „velkých“ dějinných událostí. Ačkoliv se neskrývají se svými názory a vyjadřují se o válce jako o naprostém nesmyslu, vyhýbají se většinou obecnějšímu hodnocení. Jejich humorně jednostranný postoj je bytostně zakořeněn, působí spontánně, nenuceně a přirozeně. Z jejich vyprávění vysvítá humorná poezie, známá z Haškových počátků, obdiv k rozmanitosti života, k prostotě a přirozenosti obyčejného člověka. V chaosu válečné doby představují tyto postavy pól životního flegmatu, klidu a pohody; řídí se totiž zásadou „žít a nechat žít“. Tento naivní iluzivní způsob úniku autor poněkud ironizuje, užívaje přitom známé nám už techniky dvojí ironie; na rozdíl od předválečné tvorby se lidový svět opírá o svébytnou epickou rovínu, jež je spojena s představou uzavřené buňky, domova, integrované pospolitosti. Evokace vesnických rituálů, zde například domácí zabijačky, působí uprostřed válečného zmatku poeticky, nostalgicky:

„Ale bylo to prase,“ řekl nadšeně Baloun, tiskna silně ruku Švejkovi, když se rozcházel, „vychoval jsem ho jen na samých bramborech a sám jsem se divil, jak mu pěkně přibývá. Šunky jsem dal do slaného láku a takovej pěkný pečený kousek z láku s bramborovejma knedlíkama, posypanejma škvarkama, a se zelím, to je pošušňáníčko. Potom se pije pivičko. Člověk je takovej spokojenej. A to nám všechno vojna vzala.“

Už z rozložení postav a jednotlivých významových rovin Osudů dobrého vojáka Švejka je zřejmé, že Haškovi nejde jen o obraz války, ale o hlubší ponor do mentality člověka, o celkový vztah ke společnosti a k dějinám. To je zřejmě zejména na kresbě skupiny postav, které vystupují v bezprostřední blízkosti dobrého vojáka Švejka (jednorožní dobrovolník Marek, feldkurát Katz, nadporučík Lukáš, poručík Dub, sapér Vodička, šikovatel Vaněk a jiní). Všechny tyto postavy měly sice předlohu ve skutečnosti, ale byly přetvořeny ve výrazné literární typy. Takovým typem je například feldkurát Katz, jenž sice svým sociálním zařaze-



ním náleží spíše k parodované vrstvě důstojníků, ale určitými znaky se hlásí k postavám přechodným. Od kariéristů a pokrytců v uniformě se tento vypočítavý židovský kněz a ochmelka liší otevřeností a upřímností, svým neomaleným cynismem. Zlehčuje církevní ideologii (Švejk hodnotí jeho „služby boží“ slovy: „My to flákáme všelijak“) a diskredituje obojakost církevních a vojenských autorit. (V jeho kázání o trnitě cestě hříchů se klasickým způsobem prolíná rovina biblické dějepřavy a důstojnických nadávek. Scéna ve fiakru, jímž je dopravován domů, je plna významových přeskoků, příznačných pro řeč opilců. Také Švejk se chová ke Katzovi velmi důvěrně a bez obav odhaluje mystifikující ráz své loajality. Přiznává, že brečel jen „pro legraci“.)

Stejně „neurčitě“, pokud jde o kladné či záporné hodnocení, je vylíčena postava nadporučíka Lukáše. K vojákům je sice přísný, ale spravedlivý. Přitom zůstává typem národnostně lhostejného rakouského důstojníka. Ve srovnání s chameleonským charakterem hejtmana Ságnera však Lukáš působí vcelku sympaticky. K hyperbolickým rysům postavy patří záliba v ženách. Groteskní, humorná charakteristika umožnila autorovi odhalit vnitřní pokrytectví postavy velmi zábavnou, vtípnou formou. Učinil tak ve scéně, kdy Lukáš píše dopis paní Kákonyiové. Autor rozčleňuje popis jeho dopisu vnitřním monologem pišícího, čímž dosahuje množství komických kontrastů.

Zeslabení charakterizační určitosti postav se zdánlivě neslučuje s jednoznačným odsouzením války a válečných událostí v pásmu citací a karikaturní techniky. Postavy, které vystupují v okruhu dobrého vojáka Švejka, přesahují totiž jednoznačně pojatý satirický záměr: směřují k objasnění obecnějších poloh člověka a lidské existence. Komická nadsázka je proto rozvíjena jakoby bezděčně, nenásilně. Zabíhá často do oblastí alogičnosti a nesmyslu a vytváří zdánlivě nadbytečnou zásobu „neúčelné“ komické energie, jež je důležitá pro celkovou významovou otevřenost textu. Zdánlivý únik z logické souvislosti, naivní bezprostřednost či groteskní nesmysl se mnohdy mění ve významovou pointu celého kontextu. Právě tím totiž mífí Haškův bohémsky uvolněný způsob vidění k postižení absurdního, nesmyslného charakteru doby a jejích ideologických projevů.

Nejjasněji se tato tendence projevuje v mnohostranném utváření hlavní postavy románu — dobrého vojáka Švejka. Všechny významné postavy a figury pouze doprovázejí, přihrávají a zpestřují Švejkovy válečné osudy. Dobře je to vidět na postavě poručíka Duba. Ten vstupuje do děje teprve tehdy, když je vyčerpán počet groteskně parodických reakcí kadeta Bieglera. Přijímá úlohu Švejkova záporného pólu, servilního kariéristy a podlého udavače, jenž kolem sebe rozsévá atmosféru strachu, poníženosti a pokrytectví. Poručík Dub vidí ve Švejkově nepostižitelném humoru největší nebezpečí a velmi přesně odhaduje „velezrádný“ smysl jeho výroků. Už z kompozičního rozvržení postav je zřejmé, že Švejk je nejen centrálním hrdinou osudů, ale nositelem sémantické koncepce románu.

Stejně jako v předchozích zpracováních je Švejk postavou groteskního prostáčka, zdánlivě nezávislou na rozvíjení tématu a děje. Jeho sociální charakteristika je povšechná. Seznáme, že je obchodníkem se psy, že před válkou sloužil na vojně, že kdysi pracoval v dolech, a řadu jiných, nepřilíš podstatných detailů, ledabyle roztroušených ve vyprávění. Také popis Švejkovy fyziognomie, dobrácký úsměv, důvěřivý pohled modrých očí, klid a lhostejnost, jen dokresluje jeho „nehotovost“, nedotvořenost. (Vnější podobu Švejka, jak ji známe dnes, fixoval teprve ilustrátor Haškova románu Josef Lada.) Od základní, jednoznačně hodnotící tendence románu i od kresby většiny epizodních postav se Švejk liší mnohoznačností svých výroků. Často nelze určit, zda jeho jednání má ráz ironie, parodie, nebo jen naivity a nevědomosti.

Švejkovy výroky jsou po stránce významové velmi složité a různotvárné. Většinou jim nelze přikládat jednoznačný smysl. Pocit nejistoty, pokud jde o smysl jeho výroků, vzniká od první scény, kdy Švejk reaguje na zprávu své posluhovačky, že na arcivévodu Ferdinanda byl v Sarajevu spáchán atentát.

Možnost rozličného, nebo dokonce protikladného výkladu Švejkových výroků odpovídá polyfunkčnosti této postavy a její centrální úloze v umělecké výstavbě díla. Dějinné flegma Švejkovo, zdánlivá pasivita jeho postojů, stavící ho mimo souvislosti, je východiskem k rozvinutí nevyčerpateľné aktivity epické.



Ukázali jsme, že úkolem lidových postav a jejich vyprávění je profanovat válku a světové události urputnou obhajobou přízemních zájmů. Na rozdíl od humorné jednostrannosti lidových postav připadá Švejkovi úloha být mluvčím autorova specifického vidění skutečnosti. Významová mnohoznačnost a mnohotvárnost umožňuje totiž střídání ve svérázné epické rovině polohu naivního humoru a veselí s nejdrastičtějším sarkasmem a ironií.

Ve styku s vládnoucími institucemi a autoritami se Švejk tváří jako „úředně uznávaný blb“, jako loajální rakouský voják, před léty superarbitrováný pro blbost. Svou klaunskou blasfemií paroduje militarismus, neboť jeho výroky nabývají vzhledem k okolnostem, v nichž je pronáší, ironického významu. Vstoupiv do síně, kde má být zkoumán jeho duševní stav, vykřikne: „Ať žije, pánové, císař František Josef První!“ Ironicky působí i jeho volání „Na Bělehrad!“ a „My tu vojnu vyhrajem!“, neboť se k projevu vlasteneckého nadšení odhodlal jako revmatismem nemocný mrzák, vezený na vozíku.

Jestliže zasvitne naděje, že Švejkova ironie bude prohlédnuta a že vůči němu bude možno uplatnit mocenskou převahu, například postavit ho před vojenský soud pro antimilitaristickou propagandu, ukáže se, že je vlastně jenom pitomec, prostáček, idiot.

Komická energie, jež mnohonásobně přesahuje potřeby satirického či parodického záměru, poskytuje Švejkovi potřebnou volnost, nadhled a odstup od dějů a událostí, pomáhá mu zlehčovat hrůzu skutečnosti, vnímat tragické dění v rovině absolutního smíchu. Švejk zastupuje v románě širokou a rozmanitou škálu komiky, je sjednocujícím konstruktivním a kompozičním principem celého díla. Není v žádném případě „reálnou“ postavou, ale prostředkem autorova vidění světa.

Distance od války a tlumení významové určitosti postavy neoslabuje satirickou aktivitu Švejkova typu. Groteskní a ironický výraz mu umožňuje rozvinout bezpočet satirických odstínů, dovoluje mu komentovat události, stát neustále ve středu dění, pružně měnit polohy, být nedostižitelný a nezranitelný.

Některými autobiografickými shodami vzniká mylný dojem, že nejautentičtějším výrazem autorova mínění je jednoroční dobrovolník Marek. Jeho výroky, odsuzující imperialismus a naznačující jako vyústění válečného střetnutí revoluční perspektivu, jsou prodechnuty sarkasmem a ironií. Tento názor však nebere v úvahu specifčnost komiky a satiry. Markovo stanovisko, jež spíše připomíná předválečnou anarchistickou negaci, je příliš přímočaré a významově ohraničené. Švejk se nenechá ničím omezovat ve své spontánní epické rozvlácnosti, ani satirickým záměrem, ani hledáním postojů či východisek. V nekonečných komentářích a replikách rozvádí zdánlivě bezúčelně rozvláčné příklady ze života s obsahem věcí často nesouvisející. Jeho výroky obsahují zrna esenciální moudrosti, jež mluví k podstatě lidských povah a vztahů. Přitom zůstává navenek lhostejný, prostý a jednoduchý. Za žádnou ideu se zdánlivě nestaví, za nic velkého se též nevydává. Jeho přízemní, neduchovní pohled na svět je tlumočen nejčastěji vyprávěním drobných vojenských a hospodských historek. Ve schopnosti uvádět destruktivní dobovou aktivitu takto přirozeně a nenuceně, jakoby pod vlivem epické souvislosti, do polohy moudrého lidského humoru, tkví jeho neotřesitelný klid a jistota. Švejkovy komentáře bývají významovým vyvrcholením textu a mají i v hierarchii epických složek nadřazené postavení.

Švejk je totiž schopen vymanit se a uniknout z poměrů reprezentovaných mocí a násilím. Uchovává a vytváří si prostor pro volně fabulovanou bezpředmětnou komiku, z níž bezděčně přechází k satirickým a ironickým komentářům. Význam jeho humoru netkví v adresnosti satirického výpadu, v jeho tendenci na první pohled zjevné, nýbrž právě v neuchopitelné mnohoznačnosti, ve významové uvolněnosti jeho výroků, ve schopnosti přecházet zdánlivě nemotivovaně a zcela neočekávaně z jedné polohy komiky do druhé.

Švejk neustále mění smysl svých výroků. Neváhá jít až na nejzazší hranice ironie a sarkasmu, jestliže se setká s iluzemi a frázemi zakrývajícími skutečný stav věcí: „Já taky myslím, že je to moc hezký, dát se probodnout bajonetem,“ řekl Švejk, „a taky to není špatný dostat kouli do břicha a ještě pěknější, když člověka přerazí granát a člověk se kouká, že jeho nohy i s břichem jsou nějak od něho vzdáleny, a je mu to tak divný, že z toho umře dřív, než mu to někdo může vysvětlit.““



Švejkův sarkasmus převyšuje i intenzitu protiválečných obrazů, patos apokalyptického líčení hrůz a ničení, a to právě svou neuchopitelnou mnohotvárností. Jeho idiotské nevědomé gesto, jeho osvobozující naivita se povznášejí nad skličující tragičnost doby a událostí. Právě ve vyhocených, mezních situacích, kdy se dosud zastřené krizové protiklady objevují naze a otevřeně, kdy hrozí bezprostřední nebezpečí destrukce a násilí, je jedině možný Švejkův idiotsky lhostejný úsměv. Ve své prostáčekovské nevědomosti nechce nic vysvětlovat a popírat; považuje za zbytečné zastírat pravou tvář věcí. Jediná hodnota, kterou Švejk obhajuje, je lidské bytí, fatum existence. I v okamžicích nehlubší krize uchovává si však Švejk nejcennější vlastnost člověka: zůstat sebou samým.

Ve chvíli, kdy se aktérův dějinný hry zmocňuje strach a zoufalství, přichází Švejk se svými mnohovýznamnými příklady, prosycenými šibeničním humorem, které mají pobavit a rozptýlit, povzbudit lidské sebevědomí, ale zároveň se vysmát slepé důvěře a naději ve shovívavost ze strany „osudu“. Tyto Švejkovy výroky jsou výrazem absurdnosti situace a svou skepsí a ironií vyjadřují postavení moderního člověka ve chvíli dějinné krize.

„Zkrátka a dobře, je to s vámi vachrlatý, ale nesmíte ztrácet naději, jak říkal cikán Janeček v Plzni, že se to ještě může vobrátit k lepšímu, když mu v roce 1879 dávali kvůli tý dvojnásobný loupežný vraždě voprátku na krk. A taky to uhádl, poněvadž ho vodvedli v posledním vokamžiku vod šibenice, poněvadž ho nemohli pověsit kvůli narozeninám císaře pána, který připadaly právě na ten samej den, kdy měl viset. Tak ho voběsili až druhej den a chlap měl ještě takový štěstí, že třetí den nato dostal milost, a mělo bejt s ním obnovený líčení, poněvadž vše ukazovalo na to, že to vlastně udělal jinej Janeček. Tak ho museli vykopat z trestaneckýho hřbitova a rehabilitovat na plzeňskej katolicej hřbitov a potom se teprve přišlo na to, že je evangelík, a tak ho převezli na evangelicej hřbitov a potom ...“

Na rozdíl od lidových postav, jež většinou obhajují jen své přizemní zájmy, nechává autor ve Švejkovi zaznít své dějinné koncepci, ústící ve schopnost nazývat věci pravými jmény, vidět skutečnost prostě a jednoduše takovou, jaká je. Švejkův kritický nihilismus a dějinné flegma má tedy velmi pozitivní společenský smysl. Vysmívá se patetické oslavě hrdinství ve válce, hrozící tragickým sebezničením lidstva, vyznává svobodnou tvůrčí aktivitu řeči, bytostnou vůli k životu.

Ve svém románu vytváří Hašek víc než obraz světové války a rozkladu rakouského militarismu. Švejk je výrazem paradoxního postavení českého člověka, žijícího po staletí tvář v tvář nepřátelskému mocenskému systému, v krizové situaci, kdy se svět, podle vyjádření švýcarského dramatika Dürnematta, „sám stává groteskou“.

Švejk mocenský systém neuznává, nebere ho prostě na vědomí. Vyvrací absurdní „vážnost“ poměrů svou „absurdní“ komickou naivitou, popírá nesmyslnost oficiálních direktiv nesmyslností svých výroků, tedy prostředky téhož rodu, avšak jiné kvality. Stává se obhájcem elementární lidskosti, výrazem poslední naděje lidstva.

Vedle priority v kompoziční výstavbě díla má Švejk důležité místo i v ladění významových pásem. Strukturu Haškova díla lze totiž shrnout do dvou základních vrstev: první je parodicko-ironická destrukce, druhou humorná epika. Švejkovi připadl úkol vyrovnávat polaritu obou těchto pásem. Zdánilivě pasivní typ drobného českého člověka, neprotivící se moci a flegmaticky nesoucí svůj osud navzdory nepřízni událostí, se v Haškově podání stává hrdinou, hrdinou dění i vyprávění, nesmrtelným prostáčkem, který neohroženě a důsledně převádí tragiku událostí do oblastí humorné fantazie, představivosti a důvtipu.

Uváděje svého hrdinu na dějiště války, opírá se autor o objev specifických hodnot moderní epiky. V poválečném románu fixuje Hašek rozptýlené prvky vyprávění a improvizace ve zvláštní útvar, švejkovskou epizodu, útvar úzce spjatý s folklorní periferní tradicí, s pražskou anekdotou a hospodskou zábavou. Celý první díl je vlastně věnován tomu, aby byl vykreslen život předválečné Prahy a prostředí lidové zábavy, aby se ukázalo sociální a jazykové pozadí, z něhož vyrůstá Švejkova tvořivá schopnost vymanit se z tíže poměrů a událostí. S tímto vkladem odchází pak Haškův hrdina směle vstříc svým válečným osudům.



K zvláštnostem pražského lidového vyprávění patří, že se v něm komický, anekdotický prvek volně slučuje s epickými momenty. Ve Švejkově tlachání, jež čerpá z komických momentů všedního pražského života a v němž se zajímavým způsobem modifikují finty a finesy lidového vyprávění, zaznívá jasně ironický despekt vůči autoritám a institucím. Opoziční plebejskou ironií, kterou lze najít rozptýlenou v obecné řeči a v pražské hovorové češtině, povýšil Hašek k básnické, monumentální platnosti.

Tento význam Haškova Švejka vystihl ve své kritice Ivan Olbracht, když napsal: „Dovede se válce smát celé i v podrobnostech, jako by to nebylo více než opilá tahanice v žižkovské krčmě.“ Pokračovatel nedokončeného románu Karel Vaněk rovněž navázal na lidovou anekdotu, ale ulpěl na jejím otrockém napodobení, ztrativ ze zřetele celistvou uměleckou koncepci díla. Vaňkův Švejk postupně ztrácí svou mystifikační, idiotickou masku a stává se pouze ironickou postavou, pomocí níž autor glosuje své vlastní válečné zážitky.

K monumentálním rysům epické epizody Švejkovy patří například ustálená úvodní formule „To já znal jednoho“, asociativní způsob výstavby řeči, v níž se anekdotické zvraty zeslabují a závislost na pointě je nahrazována sklonem k sentenci a aforismu. Komičnost řeči tady nespočívá v přípravě a nastrojení anekdotických konkluzí, ale v komice celého epického kontextu. Proto působí tak bezděčně a nenásilně. Ke spojení epických a anekdotických prvků využil Hašek prostředků osvědčených v bohémské vypravěčské improvizaci, ponechávaje tak Švejkovým epizodickým příběhům bezprostřednost autentického vyprávění, půvab nezávazného humorného mýtu, otevřenost tvaru, zachyceného ve chvíli, kdy se formuje.

Švejkova epická rozvláčenost bývá přirovnávána k tradici renesančních vypravěčů, k jejich bájevě schopnosti, která se svou humornou fantazií povznáší nad dobu plnou útisku a utrpení. V jedné řadě se Švejkem bývá jmenováno mistrné dílo humorné epiky Rabelaisovy Gargantua a Pantagruel, galerie hrdinů pikareskních renesančních románů, dále pak Grimmelshausenův Simplex Simplicissimus a Diderotův Jakub fatalista. V rámci této epické tradice se ve Švejkově vyprávění prolínají vlastnosti lidového humoru s intelektuálními rysy moderního nazírání na skutečnost.

Epický klid a vyrovnanost Švejkovy řeči, „krásná nesouvislost“ jeho věty, nevyčerpatelné bohatství příběhů a parabol, navazujících na sebe jako korál ke korálu, mají půvab bezprostřední, živé, a proto i osvobodivé aktivity vyprávění. Monumentální epika Haškova Švejka, osvobozená od psychologické románové zátěže, znamená ve vývoji české literatury neobvyklou hodnotu. Je jí tvůrčí improvizace a transformace, vytvářející esteticky laděný pocit radosti ze spontaneity, hojnosti a nadbytečnosti řeči, z nezávaznosti žvástu a klábosení. Projevuje se v ní převaha lidské tvůrčí aktivity nad surovým tlakem poměrů.

Švejkova komika nesporně souvisí i s válečným a poválečným dadaismem, který rovněž zdůrazňuje nonsens, komiku a nahodilost jako projev obrody umění a pramen nové životní poezie. Od dadaistických destrukcí se Hašek liší tím, že v sobě vedle poetické „otevřenosti“ tvaru sublimuje periferní folklorní tradici. V opozici k dobové literární normě navazuje současně kontakt s velkými literárními typy světové literatury, jež velmi bezprostředně odrážejí mentalitu svého národa. Z těchto důvodů bývá Švejk srovnáván s velkými typy světové literatury, jako je Cervantesův Don Quijote (resp. jeho lidový protějšek Sancho Panza), Dickensův Sam Wheeler v Pickwickcích, Gončarovův Oblomov aj. Od improvizací Haškovy bývají vedeny paralely k literárnímu novátorství Kafkovu, k jazykovému pokusnictví Joyceovu (srv. Anna Livia Plurabella), dále pak k modernímu románu rakouskému (Musil), zachycujícímu rozpad celé kulturní oblasti Rakousko-Uherska.

V českém literárním a kulturním prostředí byl Haškův Švejk dlouho nedoceněn. Pod vlivem nacionalistické kritiky se pozornost soustředila k fenoménu švejkoviny, s významem Haškovy postavy souvisejícímu jen volně, v němž byly spatřovány prvky ulevjactví, prospěcháčské přizemnosti a nihilistického popírání duchovních hodnot. Švejkovina byla označena za hanlivý rys národní povahy, za karikaturní portrét „malého českého člověka“. Bližší duchu Haškovy postavy byly některé zahraniční interpretace. Zvláště průkopnická berlínská Piscatorova dramatická inscenace z roku 1928, podtrhávající antimilitaristickou tendenci díla, položila základ jeho pozdějšího světového ohlasu.



Hodnoty Haškova románu nepozbyly aktuálnosti ani po druhé světové válce. Švejk bývá připomínán v diskusích o groteskní absurditě moderní skutečnosti, o povaze novodobého mýtu zobrazujícího základní lidské situace a hodnoty, v souvislosti se zaměřením současného umění na takzvané autentické hodnoty vyprávění a otevřenost textu. V ohni diskusí a pokusů o filozofickou, sociologickou a literárněvědnou interpretaci se ověřuje trvalost umělecké hodnoty Haškova díla, jeho schopnost vytvářet stále nové významové konkretizace v estetických aktualizacích.

Za autorova života vyšlo: básně Májové výkřiky (1903, s L. Hájkem Domažlickým); povídkové soubory: Dobrý voják Švejk a jiné podivné historky (1912), Trampoty pana Tenkráta (1912), Kalamajka (1913), Průvodčí cizinců a jiné satiry z cest i z domova (1913), Můj obchod se psy a jiné humoresky (1915), Dobrý voják Švejk v zajetí (Kyjev 1917), Dva tucty povídek (1920), Pepíček Nový a jiné povídky (1921), Tři muži se žralokem a jiné poučné historky (1921), Dobrý voják Švejk před válkou a jiné podivné historky (1922), Mírová konference a jiné humoresky (1922); román Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (1, 1921, 2, 1922, 3, 1923). — Spisy: Sebrané spisy u A. Synka 1924–1929 (16 sv., red. a předmluva A. Dolenský); Spisy v SNKLHU a Čs. spisovateli 1955–1974 (16 sv., ed., předmluvy a doslovy Zdena Ančík, Milan Jankovič, Radko Pytlík). Výbor z díla v Čs. spisovateli 1977–1981 (doslovy Radko Pytlík). — Mimo spisy: Větrný mlynář a jeho dcera (1976, ed. Miroslav Laiske a Radko Pytlík).

Korespondence: in Václav Menger: Jaroslav Hašek doma (1935); in Zdena Ančík: Fakta o životě Jaroslava Haška (1953); souborně in Lidský profil Jaroslava Haška (1979, usp. Radko Pytlík, doplněno dokumentárním materiálem).

Vzpomínky a dokumenty: Antonín Bouček: Padesát histerek ze života Jaroslava Haška (1923, rozš. 1938); Franta Sauer in Franta Habán ze Žižkova (1923), In memoriám Jaroslava Haška (1924, s Ivanem Sukem), in E. A. Longen a Xena (1936, se St. Klikou); Zdeněk Matěj Kuděj: Ve dvou se to lépe táhne (1924), Ve dvou se to lépe táhne, ve třech hůře (1927), Když táhne silná čtyřka (1930, 2. vyd. 1947); Ladislav Hájek: Z mých vzpomínek na Jaroslava Haška, autora Dobrého vojáka Švejka a výborného českého humoristu (1925); Vilma Warausová: Přátelé Haškovi a lidé kolem nich (1945); Josef Lada in Kronika mého života (1947); G. R. Opočenský: Čtvrt století s Jaroslavem Haškem (1948); Vladimír Stejskal: Hašek na Lípnici (1953, 2. vyd. 1954); Jaroslav Hašek ve fotografii (1959, usp. Zdena Ančík a Josef Kalaš); Kliment Štěpánek: Vzpomínky na poslední léta Jaroslava Haška (1960); František Langer in Byli a bylo (1963); A. G. Lvová-Hašková: Jaroslav Hašek (Průboj 1965, pokrač.), Můj život s Jaroslavem Haškem (Svět sovětů 1965, pokrač.); Max Brod in Život plný bojů (česky 1966); Jaroslav Hašek (1973, tisk k 90. výročí narození, usp. Z. Černá); Vladimír Thiele in Fůra humoru o známých lidech (1974); Josef Pospíšil: Znal jsem Haška (1977); Náš přítel Hašek (1979, podle memoárových vyprávění sepsal Radko Pytlík); František Vrbecký: Milostiplný příběh Jaroslava Haška (1983).

Soupis díla: Bibliografie Jaroslava Haška (soupis díla a literatury o autorovi, 1960, sest. Radko Pytlík a Miroslav Laiske); Bibliografie Jaroslava Haška. Soupis jeho díla a literatury o něm (1983, sest. B. Mědílek a kolektiv); A. Mařovčík: Jaroslav Hašek na Slovensku (1983). — Soupis pozůstalosti: Soupis literární pozůstalosti Jaroslava Haška (Literární archiv 1976, usp. Milan Jankovič).

Knižní monografie: E. A. Longen: Jaroslav Hašek (1928); Václav Menger: Jaroslav Hašek, zajatec č. 294217 (1934), Jaroslav Hašek doma (1935, 2. vyd. s názvem Lidský profil Jaroslava Haška, 1946); Zdena Ančík: Fakta o životě Jaroslava Haška (1953); Jaroslav Křížek: Jaroslav Hašek v revolučním Rusku (1957); Milan Jankovič: Umělecká pravdivost Haškova Švejka (1960); N. P. Jelanskij: Jaroslav Gašek v revolucionnoj Rossii (Moskva 1960); Radko Pytlík: Jaroslav Hašek (1962), Toulavé house (1971), Kniha o Švejkovi (1983), Jaroslav Hašek a dobrý voják Švejk (1983); Zdeněk Šťastný: Stražajuščijsja Jaroslav Gašek (Ufa 1962); László Dobossy: Hašek (Budapešť 1963); Petr Pavel: Hašek's Schwejk in Deutschland (Berlín 1963); Emanuel Frynta: Hašek, der Schöpfer des Schwejk (1965); Willy Prochazka: Satira in Jaroslav Hašek's novel The good soldier Schweik (Los Angeles 1966); Gustav Janouch: Hašek, der Vater des braven Soldaten Schwejk (Mnichov-Bern 1966); Inna A. Bernštejnová: Pochoždenije bravovo soldata Švejka Jaroslava Gaška (1971); Cecil Parrot: The Bad Bohemien (1978), Jaroslav Hašek. A study of Švejk and the Short stories (1982); Zdeněk Hoření: Jaroslav Hašek novinář (1983); Jiří Hájek: Jaroslav Hašek (1983); Ladislav Soldán: Jaroslav Hašek (1983); Přemysl Blažiček: Haškův Švejk (1991). Sborníky a konference: Mezinárodní konference. Dílo Jaroslava Haška v boji za mír a pokrok mezi národy (1983); Jaroslav Hašek (1983, Amsterdam, sborník, usp. Mojmir Grygar); Protokol sympozia o Jaroslavu Haškovi v Bambergu (1984).



Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: R. Hašek: Májové výkřiky (Moderní život 1906); K. (F. V. Krejčí): Průvodci cizinců a jiné satiry... (Právo lidu 16. 11. 1913); Cassius (J. Kolman): Zrádce (Venkov 19. 1. 1919); J. Hašková: Dušička J. Haška vypravuje (Večerní Tribuna 6. a 7. 5. 1921); Max Brod: Zwei Prager Volkstypen (Prager Abendblatt 7. 11. 1921, též in Sternenhimmel 1923); Ivan Olbracht: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (Rudé právo 15. 11. 1921, též in O umění a společnosti, 1958); Drať. (Alfréd Fuchs): V šest hodin po válce (Tribuna 4. 5. 1922); O. Hanuš: Druhý z pěti (Večerník Práva lidu 4. 1. 1923); J. Hašková: Profil mrtvého druha (Tribuna 10. 1. 1923); A. Fuchs: Několik vážných poznámek k humoru J. Haška (Socialistická budoucnost 14. 1. 1923); K. Vaněk: Za mrtvým humoristou (Rudé právo 6. 1. 1924); J. Morávek: J. Hašek — dobrý voják Švejk (Večerní České slovo 1. 9. — 4. 10. 1924); jeř. (J. Fučík): Početí dobrého vojáka Švejka (Rudé právo 4. 10. 1925); Julius Fučík: Pustý ostrov, Švejk a univerzita (Q 1926, č. 1, též in Statí o literatuře, 1949); J. O. Novotný: Rehabilitace Jar. Haška (Cesta 1927; o ohlasu německého překladu); J. Hašková: Haškova pravda (Kmen 1926/1927); Eduard Bass: O Jaroslavu Haškovi (Lidové noviny 27. 3. a 3. 4. 1927); Jaroslav Durych: Český pomník (Rozmach 1927, též in Ejlhe, člověk! 1928); Julius Fučík: Válka se Švejkem (Tvorbá 1927/1928, též in Statí o literatuře, 1949); F. Langer, J. Mach: Strana mírného pokroku a jiné příhody s Haškem (Pestrý týden 1928, nedokončeno); F. C. Weiskopf: Piscatorův Švejk (Kmen 1928/1929); Viktor Dyk: Hrdina Švejk (Národní listy 15. 4. 1928); F. X. Šalda: E. A. Longen (Šaldův zápisník 1928/1929); Karel Poláček: Český humor v české kritice (Čin 1929/1930); Mate Zalka: Jaroslav Hašek v Rudé armádě (Středisko 1931/1932); Ivan Olbracht: Deset let od Haškovy smrti (České slovo 1. 1. 1933, též in O umění a společnosti, 1958); Ladislav Novomeský: Švejk šlehan osudem napořád (Tvorbá 1933, též in Moderní česká literatura a umění, 1974); F. X. Šalda: Nejnovější krásná próza česká (Šaldův zápisník 1934/1935); K. K. (Kurt Konrad): Švejk není sám (Tvorbá 1935), Švejk a Oblomov (Tvorbá 1935, též in Ztváříte skutečnost, 1963); Co je pro vás Jaroslav Hašek (anketa s příspěvky levicových kulturních pracovníků, Program D 36, 1935/1936); Ladislav Novomeský: Hašek je věčný (Tvorbá 1938, též in Moderní česká literatura a umění, 1974); K. Vojan (Julius Fučík): Čehona a Švejk, dva typy z české literatury a života (Cesta soukromých zaměstnanců 1939, též in Milujeme svůj národ, 1948); J. M. Grossman: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi (Listy 1948); Kuzma (J. Ch. Novotný): Po stopách Jaroslava Haška (Svobodné slovo 17. 1. — 14. 2. 1950); Radko Pytlík: Realismus v počátcích tvorby Jaroslava Haška (Literární noviny 1953, č. 17); Jiří Skalička: Vznik a vývoj Haškova Švejka (Nový život 1953); Adolf Černý: Hašek a film (Kino 1953); František Daneš: Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka (Naše řeč 1954); Jiří Opelík: Fučík jako kritický vykladač Haškova Švejka (Česká literatura 1954); Zdena Ančík: Putování Jaroslava Haška po Slovensku (Kulturní život 1955); Milan Jankovič: Vztah ke skutečnosti v uměleckých počátcích Jaroslava Haška (Česká literatura 1957), K otázce komiky Haškova Švejka (sborník O české satíře, 1959); Radko Pytlík: Hašek literární a neliterární (Nový život 1959); Sergej Birjukov: Spomienky na Jaroslava Haška (Smena 7. 10. 1961); Karel Hausenblas: K výstavbě „postavy“ v prozaickém textu (Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury 1961); Radko Pytlík: Švejk ... a ti druzí (Kulturní tvorba 1963); Karel Kosík: Hašek a Kafka (sborník Souvislosti a perspektivy prózy, 1963), Hašek a Kafka neboli groteskní svět (Plamen 1963); Václav Černý: Král Ubu a J. Švejk, jeho poddaný (Host do domu 1965); Milan Jankovič: Spor o Švejka? (Literární noviny 1965, č. 44); Ludmila Nováková: K otázce nespisovných prvků v jazyce Haškova Švejka (AUC Praha, Philologica 1-3, Slavica Pragensia 8, 1966); Radko Pytlík: Švejk ve světě (Česká literatura 1969). Osobnost a dílo (Orientace 1970), Švejk jako literární typ (Česká literatura 1973); Sofija I. Vostokovová: Dobrý voják Švejk očima sovětských čtenářů (Česká literatura 1973); Alena Hájková: K typickým rysům Haškova humoru (Tvorbá 1973, též in Nejen o humoru, 1984); František Miko in Štylové konfrontácie (1976); J. Beneš in Jaroslav Hašek: Velitelem města Bugulmy (Toronto 1970); Lubomír Soukup in V jejich stopách (1977; Hašek a jižní Čechy); František Buriánek in Z moderní české literatury (1980); Sergio Corduas: Někteří poznámky k možné reinterpetaci Haškova Švejka (Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 28, 1981); Jindřich Toman: Futurismus, dadaismus nebo poetismus? Poznámky o Švejkovi (Proměny, New York 1983); Jiří Hájek: Jaroslav Hašek a divadlo (Scéna 1983), Švejk jako satirický typ a ironický „mytotořec“ (Literární měsíčník 1983); Bohumil Svoboda: Haškovy Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona (Literární měsíčník 1983, též in Tvář reality 1986); František Buriánek: Český literární kontext Haškovy švejkovské satiry (Literární měsíčník 1983); Hašek se směje (anketa, Literární měsíčník 1983); Jiří Kotalík: Jaroslav Hašek a Josef Lada (Literární měsíčník 1983); Radko Pytlík: Boje o Švejka (Česká literatura 1983), Kapitoly z praktické švejkologie (Dikobraz 1983, č. 1-52); Vladimír Just: Kabaretní činnost Jaroslava Haška (Česká literatura 1983); Miroslav Zahradka: Haškovy práce v ruštině (Česká literatura 1983); László Dobossy: Někteří prameny Haškova Švejka (Česká literatura 1983); Inna A. Bernštejnová: Švejk ve světové literatuře (Česká literatura 1983); František Kautman: Kafka, Hašek, Weiner a Jesenská (Svědectví 1983); Jindřich Toman: Fressen, Essen. Und andere Unterschiede zwischen Hašek und Hrabal (sborník Hommage à Hrabal, 1989); Mojmir Grygar, Nils Åke Nilsson, Gisela Riff in Czech Studies-České studie (Amsterdam — Atlanta 1990, sborník); Jindřich Chaloupecký: Podivný Hašek (Česká literatura 1991).



---

# JOSEF HORA

Horova tvorba vyrůstá ze snah předválečné moderny, sdílí její nadšení pro život a předmětný svět, současně však překonává jednostrannost některých jejích tendencí: úzce zážitkovou polohu vitalistické poezie i přemíru objektivního patosu takzvané poezie civilizační. Od počátku se Hora snaží zachytit co nejširší úsek skutečnosti, do něhož zahrnuje stejně smyslový a duchovní život jedince, jako převratné proměny lidské společnosti. Horovo básnické dílo je plně založeno na vztahu k dynamické době předtím nevídaných národnostních a sociálních otřesů. Souvisí těsně, jako ostatně tvorba většiny velkých českých básníků dvacátých a třicátých let, s dobovým sociálním hnutím.

Jemně diferencovaný a citlivý Horův přístup ke složité skutečnosti si vytvořil i adekvátní slohové prostředky. Od volného verše, od enumerační metody pracující převážně s přímým pojmenováním či jednoduchým přirovnáním, přešel Hora k pravidelnému, melodickému verši strofickému a uvnitř „objektivní“ písňové formy budovat intenzivní obrazné pojmenování, metaforu plnou významového i emocionálního napětí.

Jako příslušník starší generace neztotožnil se Hora s žádnou literární skupinou a básnickým směrem dvacátých a třicátých let; i při tomto odstupu však významně ovlivnil svým dílem i osobním kontaktem tvorbu mladších básníků, zejména Hrubína a Seiferta. Horova mnohostranná činnost žurnalistická, literárněkritická, jakož i vynikající básnické překlady znamenají výrazný podíl na vzestupu literární kultury meziválečného období. Schopností vidět kontinuitu vývoje nejen literárního, ale všelidského řadí se Josef Hora mezi největší osobnosti české kultury 20. století.

## BÁSNIČKÉ POČÁTKY

Josef Hora se narodil 8. července 1891 v Dobříni u Roudnice. Statek, do kterého se Horův otec přičlenil, rodiče brzy prodali a koupili dům v Praze. Krátce nato se rodiče rozešli a ještě ne šestiletý Hora se s matkou stěhuje do Roudnice k matčině sestře, k dědečkovi a babičce. V Roudnici vystudoval gymnázium (1902–1910), pobýval zde většinu času i během studia na pražské právnické fakultě (1910–1916); v městě na Labi prožil i celou světovou válku. Když přichází natrvalo do Prahy, je mu už osmadvacet let.

Dlouhá léta strávená mimo kulturní centrum, stranou literárního života ovlivnila nepochybně i charakter Horových básnických počátků a jeho vstup do literatury. Verše psal a sporadicky publikoval od sedmnácti let, první knížku však vydal až ve čtyřiačtyřiceti (v chaosu válečných let nezbudila mnoho pozornosti) a skutečně básnické jméno si dobyl teprve v devěťadvaceti, když už byl rok v Praze. Do té doby, i když pozorně sledoval české literární dění, se osobně nestýkal s profesionálními literáty. Deset let se sám a sám mučil pochybnostmi, zda vůbec je básník, přestával psát a znovu začínal, několikrát „navždy skoncoval“ s poezií; bylo mu odepřeno čerpat sebedůvěru a stimuly tvorby z osobního kontaktu umělců sdružujících se v programových či generačních skupinách. Roudnická klauzura a silné vědomí generačního osamocení — onen „v literatuře nepřijemný pocit cítit se sám, psát na svou vlastní zodpovědnost, vytvářet si atmosféru sám pro sebe, bránit se sám



vlivům tradice a předchůdců, hledati si sám cestu v zmatku cest“ — měly ovšem, jak už to ostatně vyjadřují citovaná slova, i svou pozitivní stránku. Dvěma sbírkami vydanými v roce 1920 se Hora naráz představuje jako zralý, myšlenkově i výrazově originální lyrik. Nezávislostí na literárních skupinách a programech se vyznačuje i celá další Horova tvorba.

První verše otiskl Hora pod pseudonymem Jan Hron v červnu 1908 v ženském čtrnáctideníku Vesna. Žánrové realistické portréty a suše ironické glosování života psané věcným macharovským slohem se střídají s melodickým veršem přírodních nálad ve stylu raného Sovy, do něhož se mísí, zatím spíše deklarativně, senzualistická tomanovská nota. Úspěšný zápas o vlastní básnický výraz začal až později a trval poměrně dlouho. Po debutu ve Vesně nastávají pro Horu těžké chvíle rozhodování, co po maturitě. Rodina nemá pro jeho veršování nejmenší pochopení, a protože ani on sám si příliš nevěří, nakonec rezignuje a jde studovat práva.

Praha, od které čekal vysvobození, ho vcelku zklamala, získávání vědomostí „pro život“ ho k smrti nudilo. Nicméně setkání s rušným prostředím velkoměsta mu pomohlo obnovit životní aktivitu. Hora, nyní už téměř přesvědčen, že jako básník nemá naději, se pouští do žurnalistické práce. Od roku 1911 přispívá pravidelně do Rudých proudů, časopisu čs. sociální demokracie na Podřipsku. Píše úvahy o socialismu, o dělnickém hnutí, o marxismu, o inteligenci, o církvi a náboženství, fejetony o mladočeském pseudovlastenectví, polemiky s národněsocialistickou politikou, besídky a sloupky; po tři roky zásobuje časopis seriálem *Dopisů z Prahy*, v nichž spojuje obecné politické úvahy s pražskými kulturními a politickými aktualitami. Začíná stručně recenzovat současnou literární produkci.

Novinářská činnost, která hned v počáteční fázi obsáhla prakticky všechny žánry Horovy publicistiky dvacátých let, měla pro mladého Horu neocenitelný význam. Rozšiřovala jeho obzor, prohlubovala jeho vzdělání, učila ho oceňovat hodnoty a odstíny slov, nutila ho uvědomovat si souvislosti jevů, orientovat se ve světě. Úspěšná práce pro noviny vrací Horovi načas vnitřní uspokojení a ztracenou sebedůvěru. Znovu začíná psát a publikovat verše.

Roku 1915 vydává Hora první knížku, nazvanou prostě *Básně (1911–1914)*. Verše této sbírky vznikaly v době, kdy na celé literární frontě probíhala velká „generační“ diskuse o novém umění, kdy proti strnulé a statické poezii aristokratické výlučnosti vytáhla pod Neumannovým heslem *Ať žije život!* do boje skupina kolem Almanachu na rok 1914 s ideálem poezie dynamické, která se opájí intenzivním smyslovým prožitkem i překotným během současného světa civilizačních a technických zázraků.

Hora, jenž sám se diskusí nezúčastnil, vítá tento „Sturm und Drang“, který „hýbe mladou českou poezií“, jako „vykoupení pro své literární aspirace“. Tady se ústy básnických autorit postulují, a zčásti i uskutečňují, pojetí umělecké tvorby blízké jeho vlastní, dosud veřejně nevyslovené představě. Od chvíle, kdy začal soustavněji přemýšlet o tvorbě svých předchůdců a o dalších možnostech české poezie, dospíval postupně k přesvědčení, že generace let devadesátých je se svým dílem u konce (Sova je mu „epigonem sebe sama“, a z Machara, modly jeho středoškolských let, „není vývoje“); individualistické gesto odporu druhé vlny devadesátých let pak bylo Horovu životnímu pocitu zcela cizí.

A tak, zrozena uprostřed programových bojů o novou koncepci umění, je Horova knižní prvotina sama předešlým programem. Jestliže se tu individuálnost Horova básnického výrazu rýsuje teprve v náznacích, pak ujasňování vlastní pozice, hledání odpovědi na otázku „kdo jsem to vlastně já?“ a přímé formulování vlastní poetiky, bez vedlejších manifestů a literárních programů, je tu už provedeno natolik důkladně, že platí v podstatě pro celou Horovu básnickou tvorbu. V tom je hlavní význam sbírky. Navíc její pojetí básníka a jeho vztahu ke skutečnosti ukazovalo už k nové, tvárně i myšlenkově moderní poezii generace dvacátých let.

Je obdivuhodné, jak se mladý Hora dovedl orientovat ve spleti názorů i realizovaných tvůrčích snah, často protichůdných i uvnitř jednoho tábora, s jakou citlivostí rozeznával mezi tolika odstíny nejnosnější tendence. Vedle vnitřních dispozic tu jistě hrála svou roli i odlišná osobní situace: Hora nebyl mezi přímými účastníky



generačních diskusí, nesdílel jejich polemické zaujetí ani jejich nedůvěru k ideologiím, vstupoval naopak do literatury jako přesvědčený (a dokonce organizovaný) socialista. A tak první kniha Horových básní vynáší z těžko přehledné bitevní vřavy jako základní otázku úlohu básníka ve společnosti a odpovídá na ni přibližně takto: zaznamenávat svět a zároveň sebe sama, vést dialog se životem a přitom sám být v tomto vztahu důležitou složkou. To je program, který má překonat jak omezenou noetickou základnu vitalismu, tak tendence k totální objektivaci v civilizační poezii. Jestliže vitalistická nota akcentovala smyslový prožitek jako jedinou hodnotu, která je v té chvíli k dispozici, Hora je schopen nalézat hodnoty v životě celém, přijímat svět se vším všudy. A zatímco například Neumann v civilizačních básních dovádí potlačení subjektu do krajních důsledků a stylizuje se s radostnou odevzdaností do pasivní částičky hmoty, determinované životním proudem, který ji unáší, Hora ve stejné době a v podobné stylizaci je rovněž „sám částice příboje, kroužící s tisíci molekul“, ale zároveň je „spolu také střed jevů“, je „podmět i předmět“, „křídlo i let“.

Rovnováha, o níž Hora usiloval, je ovšem velmi labilní. Sloučit tvorbou obě protikladné polohy nebylo nikterak snadné. První, kdo si to uvědomoval, byl básník sám. Téměř v každé sbírce můžeme najít „programové“ verše na toto téma. Polarita subjektivního a objektivního, modifikovaná v dalších protikladných dvojicích, jako duch–hmota, sen–skutečnost, cit–myšlenka, smysly–rozum, jedinec–množství, prochází celým Horovým dílem. Je dále rozvíjena v obecných „horovských“ symbolech (srdce–bojiště žití, srdce–vřava světa, křehké srdce–hrubá dlaň) a pak aktualizována v nespočetných variantách už plně individualizovaných metafor.

Nicméně první sbírku charakterizuje převážně jednoznačný pocit životního kladu; a tento rys převládá i v další tvorbě. Hora má instinktivní odpor k negaci a ironizující skepsi, jeho poezie tíhne k hledání řádu, smyslu věcí, k odhalování nadosobních zdrojů životních hodnot. Ne ovšem proto, že by se mu svět zdál veskrze krásný a opojný. Hora je si plně vědom jeho rozporných i přímo záporných stránek — to dokazuje celá řada básní — a sbírka vůbec spíše než oslavu života manifestuje odsouzení k životu. Pojetí života jako radostného údělu plyne z víry v nezadržitelný postup lidského rodu, z vědomí hodnot, které existují už nyní a které v sobě nesou přeměnu světa.

Horův básnický program zůstal v první sbírce omezen převážně jen na to, že byl vysloven, a to v silně reflexivní a rétorické podobě. Logicky stavěná úvaha převažuje nad prožitkem, popis nad přímým lyrickým označením, abstraktní symbolika nad předmětným viděním. Přesto se už v některých básních, spojujících vitalistickou a civilizační notu, rýsují znaky, které zůstanou Horovu stylu vlastní. Smysl pro řád a rovnováhu od počátku modifikuje i básnické vyjádření citového prožitku. Ve srovnání například s volným veršem básníků kolem Almanachu na rok 1914, který vyjadřoval dynamičnost světa a civilizační opojení širokou enumerací jevů a dějů, mnohonásobnými intonačními a syntaktickými paralelismy, kumulováním synonym, vyjadřujících pohyb a napětí, je Horův volný verš, pokud ho básník užívá (spíše by se dalo mluvit o verši „uvolněném“), mnohem klidnější. Opakování jednoho intonačního schématu je už v zárodku rozrušováno zámlkami a otázkami, dynamické pasáže jsou vyvažovány statickými, náběhy k patetickému tónu notou intimní a lyrizující. Enumerační patos asociativního vybavování je Horovi cizí; pokud se v budoucnu snaží pracovat touto metodou, je to vždy spíše záležitost vůle než prožitku, a básně namnoze upadají do mnohomluvné popisnosti.

Druhou básnickou knížku — *Strom v květu* — vydává Hora až roku 1920 u Borového. Jak ukazuje vročení (1915–1918), byla však napsána v průběhu čtyř válečných let a některé verše (podle datace v rukopisech) dokonce už v roce 1914, kdy vznikala i část první sbírky. Mezi oběma knížkami je tedy víceméně plynulý přechod. Pro přesnost je ovšem třeba podotknout, že většina veršů *Stromu v květu* vznikala až v druhé polovině války.

V prvních válečných letech prochází Hora hlubokou osobní krizí, jak dosvědčuje jeho korespondence. Příčin bylo několik: pocit neúspěchu po vydání *Básní*, rozčarování nad politikou sociální demokracie i nad vývojem válečných událostí, zhnusení z důsledků války v zázemí a konečně tíživá otázka další existence, která se znovu vynořuje v souvislosti s blížícím se koncem studií. Na právnickou kariéru myslí Hora s odporem,



i když o ní uvažuje vlastně jen platonicky. Vedle Rudých proudů přispívá od roku 1914 pravidelně do pražského Práva lidu (seriál *Malé město za války*, fejetony a besídky s válečnou tematikou) a v létě 1915 se stává „oporou společnosti v Roudnici“, když neoficiálně převzal po narukovaném šéfredaktorovi řízení časopisu *Podřipan*. A tak po absolvování právnické fakulty zůstává v Roudnici a žije se redigováním a publicistikou. V té době se seznamuje se svou budoucí ženou a milostný vztah ho rázem vysvobozuje z depresivní letargie. Potřetí, a tentokrát už natrvalo, začíná systematicky psát verše. Už v létě 1917 sděluje příteli Pokornému, že má zadánu u Borového knížku veršů „erotika — válka — nacionalismus“. Sbíрка se zamýšleným názvem *Kde domov můj sice nevyšla*, ale její část se stala základem později vydaného *Stromu v květu*.

Horova přechodná osobní krize se v této poezii neodrazila ani v nejmenším. *Strom v květu* navazuje organicky na linii první sbírky, a to jak pojetím úkolu básnické tvorby, tak především téměř bezvýhradně kladným vztahem k životu. Značný rozdíl je však v uměleckém výsledku. To, co bylo v první knížce slovně proklamováno, často pomocí rozsáhlých reflexí, začíná se v druhé uskutečňovat přímým lyrickým vyjádřením, a obecně formulovaný program se zde naplňuje konkrétním obsahem — prožitkem války a lásky.

Ústřední téma „básník a společnost“, „básník a svět“ se náhle, uprostřed válečného konfliktu, překvapivě aktualizuje. Válka — přes všechno utrpení, které přinášela a které Hora kolem sebe viděl —, ještě umocnila Horův „společenský optimismus“ a jeho přímo živelnou schopnost nalézat klady v záporu. Byla, jak později poznamenal, jeho „nejsilnějším zážitkem nejen životním, osudovým, ale i lyrickým“. Posílila jeho dávný pocit jednoty se světem a konkrétně s proletariátem, který byl válkou postižen nejkrutěji. Proto hranice krvavého zápasu není u Hory totožná s hranicemi států a národních společenství, ale od počátku probíhá mezi „mocnými“ a „bezbrannými“, „sytými“ a „hladovějícími“. Ani jeden válečný motiv *Stromu v květu* nevyjadřuje nacionální hledisko, všude splývá válka vjedno s osvobozením sociálním. Od představy války jako aktu „krví opilé spravedlnosti“, ukrutné a spásné zároveň, vede přímá cesta k etice Horovy proletářské poezie.

Válka ovšem zdaleka není hlavním tématem sbírky, což ostatně ukazuje už její symbolicky výmluvný název. Nicméně pojetí války jako osvobodivé síly umožňuje Horovi postavit básně s válečnou tematikou do jedné řady s verši civilizačními, aniž by působily jako ironický paradox, stejně jako s verši orientovanými na intenzivní smyslový prožitek, aniž by přitom tento prožitek byl stavěn do protikladu se společenskou skutečností jako záchraná hodnota. *Strom v květu* je naopak vědomým úsilím o vyjádření totality života a světa, snahou o básnické překonání věčného rozporu mezi osobní touhou jedince a hmotným světem, který jej obklopuje.

Úsilí po kladné syntéze, která je konečným výsledkem a odpovědí na skeptickou otázku položenou do čela sbírky (*Smutek básníkův*), se projevuje už tím, že se do jedné knihy spojují básně s odlišnou tematikou; rozhodujícím způsobem je však realizováno v rámci jednotlivých básní. Prolínáním intimní a společenské noty začíná zde složitý konvergentní proces, který vrcholí až někde u Jana houslisty. Schematicky ho můžeme charakterizovat tak, že Hora subjektivizuje objektivní témata a naopak. Do zobrazování společenských konfliktů vkládá svůj osobní, především citový poměr ke světu nebo konflikt stylizuje přímo jako svůj osobní problém (tento postup je zde zatím spíše naznačen než rozvinut); na druhé straně — tato tendence převažuje a je také už umělecky řešena — intimní motivy jsou zpravidla součástí obecnějšího kontextu, individuální smyslový prožitek je zapojován do širších intersubjektivních souvislostí, na jejichž pozadí se akcentuje jeho nadosobní platnost.

Podstatně sílí předmětné vidění a napětí mezi subjektivní a objektivní složkou se začíná vyrovnávat básnickým obrazem. Protiklad mezi subjektivním a objektivním a jeho stále vyrovnávání, tedy jakási „křehká rovnováha“, porušovaná a znovu budovaná, to je jeden z hlavních zdrojů působivosti této poezie a Horovy lyriky vůbec — zvláště v pozdějším období, kdy přichází ke slovu koncentrovaná metaforika.

Ve *Stromu v květu* Hora navázal na tendence předválečné moderny, na bergsonovsko–neumannovské pojetí světa jako dění, jako dynamického procesu, plného zvrátů a proměn, vždy však jako „pohybu vpřed“. Smyslu-



plný a nadějeplný postup v čase, jehož součástí i nositelem je sám básník, je vyjadřován nejen prostou existencí četných motivů a obrazů plynoucího času, ale i jejich odstupňováním a rozmístěním v knize, která má dynamickou kompozici. Od úvodního „smutku básníkov“ a přes jeho několikerou revokaci stupňuje se od básně k básni pocit jednoty se světem a vrcholí skupinou šesti básní smyslového úžasu nad materiálním proudem života, symbolizovaného v závěrečné básni, která tuto relativně samostatnou skupinu i celou knihu pointuje („Ó jistoto jsoucna! Krví mi proudící výkřiku sladký./ já došel jsem k tobě, já uzřel jsem kvetoucí strom.“)

Tradiční symbol hmotného života, který do české poezie přinesl v době Horových básnických počátků Vrchlický od Whitmana a Neumann od Verhaerena, dostává u Hory další rozměr. Strom v květu mu nesymbolizuje jen nezdolnou vitální sílu jako prostou protiváhu smrti. Jeho obraz je mu klíčem ke smyslu života, je symbolem života jako tvorby. („Chtěl bych, ó chtěl./ když zřím ho tak v modlitbě kvést / za plnost léta,/ splynout s ním ve vůli růsti, uzrát a ovoce nést.“) Z tohoto zorného úhlu může být do „jistoty jsoucna“ akceptována i smrt jako zákonitá součást života a jeho logické zakončení, aniž je přitom schopna zničit jeho smysl.

Dovršujíc jednu etapu básníkovy vývoje, stává se tato představa života zároveň východiskem nejen poezie bezprostředně následující, ale trvalou myšlenkovou základnou Horovy lyriky vůbec.

## PROLETÁŘSKÁ POEZIE

Dlouholetá spolupráce se sociálnědemokratickým tiskem přivádí Horu nakonec do Prahy. V létě 1919 přebírá po F. V. Krejčím kulturní rubriku *Práva lidu*. O rok později se stává vedoucím kulturní rubriky *Rudého práva*; tam pracuje až do roku 1929, od roku 1926 je zároveň odpovědným redaktorem listu.

Definitivním příchodem do Prahy se Horův život prudce změnil. Z maloměstského klidu a osobní samoty vpadá přímo do středu kulturního a politického dění. Z neznámého začátečníka, který má za sebou jednu knížku veršů, se během dvou tří let stává výrazná osobnost literárního a kulturněpolitického života, uznávaný básník, kritik a publicista, kolem něhož se začíná soustřeďovat nová básnická generace.

První poválečná léta patří zřejmě k nešťastnějším a nejzaměstnanějším v Horově životě. Oženil se „z lásky“, stal se otcem dcery a získal zaměstnání, které odpovídalo jeho dávné touze i jeho schopnostem. Všechny přechodné záchvaty nevíry v sebe sama, všechna někdejší zklamání ze sociální politiky a obavy o osud dělnického hnutí jsou pryč. Nadšen ruským revolučním řešením a přesvědčen, že i v nově zrozené republice je sociální převrat otázkou nejbližší budoucnosti, dává všechnu svou energii a talent do služeb tomuto cíli.

Uveřejňuje v levicovém a dělnickém tisku řadu kulturněpolitických článků o socialistickém a měšťáckém umění, pořádá na tato témata desítky popularizačních přednášek. V roce 1922 vydává v knižnici „vzdělávacích přednášek pro dělnické samouky“ pojednání *Kultura a třídní vědomí*. S použitím svých starších článků populárním způsobem analyzuje třídní povahu umění, výchovy a vědy v kapitalistické společnosti; dovozuje, že vedle uvědomování politického je třeba povznést i kulturní vědomí proletariátu, aby byl schopen vnímat skutečné umělecké hodnoty a mohl se sám aktivně podílet na tvorbě socialistického životního slohu, bez něhož je Horovi nová společnost nemyslitelná.

Trvalou součástí Horovy literární činnosti se v tomto období stává i literární kritika, esejistika a kulturní publicistika. Tvoří hlavní náplň jeho nového povolání a za čtvrt století, tj. zhruba od sklonku války do začátku čtyřicátých let, představuje stovky článků, roztroušených po novinách a časopisech. Hora kritik stojí nepochybně ve stínu Hory básníka i ve stínu velkých osobností české meziválečné kritiky, jimž se tato disciplína stala životním údělem a jež si vytvořily osobitý kritický styl a vlastní teoretické koncepce. S výjimkou polemického pojednání *Literatura a politika* (1929), monografie *Karel Toman* (1935), která je vynikající literárněvědnou studií, a přednášky *Básník a mateřský jazyk* (1938) nevydal Hora jedinou práci



kněžně. Rozhodně však jeho rozsáhlá publicistika myšlenkovou hloubkou a formulační přesností daleko překračuje rámec běžného recenzentství a přežívá dobu, v níž vznikala.

Jednu část Horova literárněkritického díla tvoří obecné stati — úvahy o vztahu literatury ke společenskému dění, o smyslu kultury a umění vůbec, o významu tradice (například *Válka a literatura*, *Umění a socialismus*, *K novému umění*, *Kulturní smysl doby*, *Tradice pro zítřek*), analýzy soudobých literárních tendencí a směrů (*Mladí z Devětsílu*, *Konec sociální poezie?*, *Co s poetismem?*, *Česká lyrika po válce*), nebo konečně pozoruhodné poznámky o vlastní tvorbě a o samé podstatě poezie (*U okna do tmy*, *Poezie a život*, *Poezie a čas*). Vydávají nejen souvislé svědectví o kulturním a společenském vývoji doby, nýbrž jsou i dokladem hlubokého vzdělání a myšlenkového potenciálu jejich autora. Ukazují, že Horův přístup k otázkám slovesné tvorby je promyšlený, že se v něm rovnoměrně uplatňují zřetele historické i estetické.

Celou Horovu literárněkritickou tvorbu spojují dva základní rysy básnickova pojetí literatury: požadavek společenské angažovanosti umění a zároveň důsledné chápání básnického díla jako autonomního lidského výtvaru, souboru neopakovatelných hodnot. Tato představa literatury se plně promítá i do kritických statí o jednotlivých básnících a dílech. Souvislé povědomí literatury jako společenské síly vytváří Hora už výběrem autorů, ať sleduje současnou básnickou produkci (Neumann, Wolker, Hořejší, Nezval, Biebl, Seifert, Toman, Halas, Závada, Holan), nebo ať se vrací do minulosti — převážně ve třicátých letech, kdy soustavně uvažuje o smyslu tradice — a hledá živé hodnoty v díle Máchově, Nerudově, Šaldově, Macharově, Sovově či Březinově. Jemně diferencovaný přístup k umělecké individualitě autora i k složitému organismu básnického díla, schopnost rozpoznat a především pojmenovat jeho skutečné kvality a charakteristické vlastnosti zajišťují Horovým kritickým soudům trvalou poznávací platnost; to se týká nejen soustavnějších studií (Toman, Neumann), nýbrž i charakteristik velice stručných (například slohu Vladislava Vančury).

Nejpodstatnější složkou Horovy účasti na dobovém společenském zápase je ovšem jeho vlastní tvorba umělecká. V rozmezí čtyř let vydává klíčový román *Socialistická naděje* (1922) — satirický pohled do zákulisí politiky pravicových vůdců sociální demokracie —, knížku satirických básní a epigramů *Z politické svatyně* (1924) a tři sbírky takzvané proletářské lyriky: *Pracující den* (1920), *Srdce a vřava světa* (1922) a *Bouřlivé jaro* (1923).

Jestliže už světová válka probudila v Horovi kolektivní citění a naději na kvalitativní společenské přeměny, pak poválečná revoluční atmosféra oba pocity zkonkretizovala ve zcela určitou představu nové společnosti („vlasti, kde všechno náleží všem ... a kde je jen jediná zrada: Mítí to, po čem touží tvůj bratr nadarmo“) a ve víru ve zcela určitou sociální smlou, která bude schopna tuto společnost uskutečnit. Ztotožnění se světem, k němuž básník ve svém dosavadním vývoji dospěl, znamená v této chvíli ztotožnění s proletariátem, v němž nalézá „více světa než v sýtých“.

Horův postoj sám o sobě nebyl ovšem na začátku dvacátých let nikterak výjimečný; sdíleli jej všichni autoři takzvané kolektivní poezie, která tehdy tvořila jeden z hlavních proudů českého básnictví. A společný byl i umělecký problém, který před své tvůrce tato poezie stavěla: jak básnicky uskutečnit splynutí individua s revolučním kolektivem, nebo řečeno slovy St. K. Neumanna, jenž sám přinášel své vlastní umělecké řešení, „jak umělecky projevit reakci proti individualismu čili socialistické citění a myšlení kolektivní“.

Hora i v tomto období zůstává důsledně věrný „své poetice“ z roku 1915: zachycovat skutečnost a „oceňovat jí svůj sen“, což současně také znamená — vidět realitu skrze svůj sen. Na této obecné základně, na dialektické konfrontaci „srdce“ a „vřavy světa“ je umělecky budována Horova proletářská lyrika. Opět se zde střídají společenské a intimní náměty (a tak tomu bude ve všech Horových sbírkách), prolínání objektivních a subjektivních motivů (básnickových pocitů) je i nyní hlavním principem umělecké výstavby textu:

Dálky jak náruč jsou otevřené,  
vody jak zrcadla.



Stojím a dívám se. Dívám se na všechny strany.

Rozset a rozvát jsem.

Vlaky mě roznesly a k truchlivému pádu  
vrásčitou, zbrázděnou dlaní mi kývá  
akátu větev.

Vždyť jsem to já,

sám v středu, kol něhož se otáčí svět,  
jehož vlající mračna bych políbil rád.

Vždyť jsem to já,

v jehož očích se vlnila řadra jak květ,  
sladce dýšící, ševelící láskou.

Hladových úst

jsem polibek neustálý.

Své kroky, své sny, svoje závratí

slyším z hluboka růst,

a což já vím, kdy se navrátí

sny, které rozvát mi vítr podzimu, přicházející

modravou dálí?

To není nic jiného než někdejší „jsem podmět i předmět“, rozvedené do básnického obrazu a jím sloučené. Citovaný začátek básně *Září* z *Pracujícího dne* je typickou ukázkou kompoziční i významové výstavby této poezie. Celá řada básní je založena na obrazu básníka, který pozoruje svět a „registruje dojmy ze světa a života jako jevy, do kterých je promítnut on sám se svými sny a city“ (F. Vodička). Termín „registruje“ je neobyčejně výstižný. Obraz skutečnosti je nejčastěji vytvářen širokou enumerací předmětů, jevů, dějů, vlastností a pocitů, vyjadřovaných zpravidla přímým pojmenováním nebo jen velice jednoduchou metaforou. Tato metoda, která je ještě dědictvím volného verše civilizační poezie, umožňuje Horovi zobrazovat jakoby v jednom proudu objektivní dění i subjektivní reakce. Dlouhé řetězce detailů, významově málo zatížených a záměrně přibližných, z nichž se teprve postupně skládá celkový smysl obrazu, mají nejen postihnout mnohotvárnost a rozpornost reality, ale poskytují také prostor pro básníkovu hodnocení a meditaci. Tato extenzivní metoda v sobě chová i hrozbu popisné rétoričnosti, a té se Hora někdy, zvláště v poslední sbírce, nevyhнул. Příklad je typický i v tom, jak vystihuje podstatu Horova přístupu k proletářské tematice. Do obrazu proletáře a jeho boje promítá Hora svůj sen o životě, revoluční zápas zobrazuje skrze svou nejnuitnější představu o revoluci.

Jako předchozí „vitalistická“ sbírka spíše než v oslavu života smyslů vyústila v básnický obraz smyslu života, i v revoluční lyrice se soustřeďuje pozornost především k odhalování smyslu revolučního zápasu, k jeho etickému obsahu — a dosahu. Představa revoluce se Horovi kryje s jeho osobně pocíťovanou touhou po spravedlnosti, s jeho snem o novém lidství, důstojném životě člověka. Horova proletářská poezie sleduje málokdy jevovou stránku sociálního zápasu nelitostného třídního boje a daleko častěji kreslí představy spravedlivé společnosti, kde vládne lidská solidarita a tvořivá práce. Obraz dělníka nevyrůstá z jeho konkrétních životních podmínek a potřeb, nýbrž z abstrakce nejcennějších obecně lidských hodnot a vlastností, které v něm Hora nalézá. Tyto vlastnosti také předurčují dělníka k vítězství, mnohem víc než jeho síla a jeho třídní nenávisť. Není náhoda, že už Horův první obraz revoluce (báseň nazvaná *1917 ze Stromu v květu*) je vypointován motivem lásky a lidského bratrství.

Na vyjádření mravního patosu Horova revolučního snu se nejvýrazněji podílí básnické pojmenování. Samo slovo „spravedlnost“, které je základem četných přímých i obrazných vyjádření, se prakticky stává konstantním symbolickým označením pro revoluci. K zobrazení sociálního zápasu, a hlavně samotného revo-



lučního aktu, neváhal Hora, podobně jako i ostatní (Wolker, Seifert), bohatě využít křesťanské terminologie a symboliky — Horův dělník se modlí k revoluci za zrod „spravedlivého člověka“, báseň *Hledá se muž* končí pointou „jenž sejme hříchy světa navždycky“, ze zářícího čela revolucionáře padá na básníka „svatý stín věčnosti“ a slavná *Dělnická Madona* je básnickou paralelou revoluce a příchodu Spasitele. Tato pojmenování v „cizím“ kontextu třídního boje nastolovala neobvyklé, esteticky účinné významové vztahy a posilovala vyjádření etického smyslu revoluce — tím, že ji spojovala s tradiční, po staletí živou představou absolutní spravedlnosti. Účinnost tohoto postupu ocenil už Šalda: „... Hora pochopil, že i dělník žije v zemi katolické ... že proto katolicism je médiem, z něhož nutno brát symboly i pro poezii proletářskou.“ A sám Hora po letech v přednášce o Máchovi a Wolkrovi komentuje nepřímou i svou poezii, když charakterizuje počátek dvacátých let jako dobu, „v níž běželo o strhnutí spravedlnosti z nebe na zem“.

Ve vnitřně diferencovaném proudu české proletářské poezie, který představuje v těch letech lyrika Wolkrova, Neumannova, Seifertova a Hořejšího, zaujímá Hora (zejména prvními dvěma sbírkami) místo básníka, jenž usiloval postihnout mravní poselství revoluce, a vyslovit víru v dělníka — hrdinu nové doby.

Způsob rozvíjení obrazu od konkrétního k abstraktnímu, který v Horově proletářské lyrice převládá, pomáhal vytvářet její specifický patos, ale měl i své negativní důsledky. Proces abstrakce začíná postupně zasahovat i jednotlivá pojmenování a mění je ve všeobecné, málo obsažné a někdy až zmechanizované symboly; téměř mizí předmětné vidění, k němuž se Hora, básník se silným sklonem k reflexi a meditaci, musel těžce probíjet. To se týká především poslední sbírky, *Bouřlivého jara*, a souvisí to nepochybně i s tím, jak ztrácí na spontánnosti Horův pocit jednoty se společenskou situací. Čím víc slábnou objektivní podmínky pro revoluci, tím naléhavěji po ní Hora volá, ale je příliš zřejmé, že její obrazy diktuje především vůle. Prvky popisné abstrakce zasahují i písňové útvary (až dosud přísně vyhrazené intimním námětům), jimiž se Hora pokouší oživovat sociální tematiku i rostoucí monotónnost svého verše. A tak skutečným uměleckým dovršením Horovy proletářské poezie jsou teprve některé básně dvou sbírek následujících.

## CESTA K NOVÉMU TVARU

V roce 1925 vychází u Borového Horova šestá básnická sbírka *Itálie*. Bezprostředním impulsem a jediným tématem sedmadvaceti básní, napsaných během srpna a září 1924, byly dojmy z básníkovy červencového pobytu v Itálii. Mocný zážitek, kterým je Horovo první setkání s jihem, krajem jeho dávné nostalgie, naráz obnovuje přerušené souvislosti s předmětným světem, s přírodou i lidmi — a především básníkovu souvislost se sebou samým, s vlastními smysly.

Orientací na subjektivní smyslový prožitek navazuje Itálie na Horovu vitalistickou notu (sám Hora v náčrtu souborného vydání svého díla ji řadí spolu s *Básněmi a Stromem* v květu do prvního svazku, nazvaného *Kořist smyslů*), neodbytným zřetelem k sociálnímu a politickému zápasu je pokračováním noty proletářsky revoluční; síla této poezie plyne mimo jiné právě z rovnováhy obou poloh.

Itálie podstatně rozvíjí a rychle uskutečňuje to, co se v Horově výrazu teprve začínalo konstituovat a co bylo opuštěno dříve, než se mohlo plně osamostatnit: obrazné pojmenování založené na předmětném vidění. Ve srovnání s předchozí sbírkou bije předmětné zobrazení přímo do očí. Italská krajina, slunce, pinie, cypřiše, olivy, moře, přístavy, bárky, mola, rybáři, italská města, renesance, antika, minulost i přítomnost Itálie tu vystupují v reálném detailu. A dlouho zadržovaná obraznost se najednou uvolňuje a vytváří z konkrétních dojmů nesmírně živý a barvitý obraz skutečnosti zdaleka ne pouze italské, který překonává zatím všechno, co Hora ve své lyrice vytvořil, a který sbírce zajišťuje trvalé místo v české poezii.

Příznačný je nyní postup od abstraktnosti ke konkrétnosti; realita se nesymbolizuje, naopak symboly se zživotňují. Tak například hned v úvodní básni křesťanská Panna Maria a pohanská Venuše kapitolská přechá-



zejí do obrazu živé, současné italské ženy („již viděl jsem v uličkách Anzia/ vlas měla divoký jak cypřišový les / a muže bárkaře, dvě ryby mrskaly / se v jejím košíku a vlny plakaly / rozkoší žárlivou ...“), která slučuje v sobě Marii i Venuši a obě zastihuje obrazem celé Itálie.

Se zkonkréťňováním souvisí i rozhodující krok od extenzity k intenzitě zobrazování, který Hora v Itálii učinil. Jestliže dříve z jediného, většinou významově neutrálního smyslového vjemu vyrůstal mnohonásobný, simultánní obraz vnějších skutečností i básnickových pocitů, spojují se nyní různé zážitky k vyjádření jediné věci. A často k tomu postačí dva tři úsporně formulované motivy. Podstatně se zjednodušuje stavba věty a básnického pojmenování. Mizí dlouhá, hlavně souřadná souvětí, rozsáhlé výčty, bohatě rozvítené věty, několikanásobné větné členy (například substantivum s více než jedním shodným přívlastkem je naprostou výjimkou), odstraňuje se vše, co podporuje pleonastickou neurčitost a deskriptivnost. To má za následek, že už v přímém pojmenování se jednotlivá slova významově osamostatňují a nadto — místo lyrických popisů a reflexivních pasáží — se začíná uplatňovat zkratkovitě metaforické vyjadřování.

Při charakteristice proměny významové výstavby nelze pominout vliv poetismu, který v té době nastupoval po proletářské lyrice. I když jej Hora odmítal jako básnický program a nikdy se nevzdal „myšlení veršem“, dovedl ocenit jeho přimknutí ke konkrétnímu životu, jeho dojmovou bezprostřednost i jeho záslužný vpád do tradiční syntaxe a obraznosti — a dovedl některé jeho tvárné postupy v omezené míře organicky začlenit do své poezie. Prvky poetistické metody, patrné v celé řadě básní Itálie (nejmarkantněji v Helouanu), přecházejí i do dalších sbírek a stávají se nenápadnou, ale důležitou součástí Horova výrazu.

Intenzitě vyjadřování konečně napomáhá i výrazná přeměna verše — od uvolněnosti k strofickému členění a k téměř pravidelnému metru. Daktylský, respektive daktylotrochejský spád, který ještě převládá, je vlastně všechno, co u Hory zbylo z volného verše civilizační poezie. Začíná jeho trvalý příklon k sevřeným veršovým útvarům, zejména písňovým, přičemž dále sílí obrazné pojmenování.

Jak už bylo řečeno, není Horova sbírka pouhou „kořistí smyslů“, je také velkou lyrikou společenskou. Návštěva Itálie poskytla Horovi praktickou příležitost konfrontovat své reflexivní seveřanství s bezstarostným jižním temperamentem. Horův hodnotící postoj ke světu trvá i tady, mění se jen jeho umělecké vyjádření. Například báseň *Mussolini* (od 2. vydání *Stráž*), která je v celé knize nejotevřenější reakcí na italskou skutečnost, je komponována jako pochodová píseň, jejímž refrémem je satiricky pozměněný fašistický pozdrav. Sama forma básně tak pomáhá vytvářet obraz postupujícího fašismu, ale postihuje i jeho specifický italský odstín — teatrálnost a tragikomičnost, aniž o tom v textu padne jediné zbytečné slovo.

Kontinuita „proletářské“ noty je uchována především v tom, jak důsledně zůstává Hora věrný současnosti. Nejde přitom jen o básně, které doslovně reagují na Mussoliniho diktaturu (*Stráž*, *Vějíř*, *Tam, kde se David tyčí...*), které do italské skutečnosti promítají ideu sociální revoluce (*Roma in aeternum*, *Uvidím boha svého*) nebo které neodbytně připomínají domácí sociální zápas (*Vzpomínka*, *U moře*). Jde o celkový nehistorický pohled na zemi plnou historie, který zaznamenali už Václavek a Šalda jako Horovo básnické plus; ale je třeba dodat, že Hora se záměrnou protihistoričností neustále distancuje od fašismu, který svůj program okázale spojoval právě s leskem starého Říma. Antické památky — tato „demagogie klasických mramorů, zubů vyžraných v ústech Itálie, jež přežvykují svou slávu“ — nejsou Horovi ničím než „nádhernými mrtvolami“, které tvoří jen vhodně kontrastující pozadí pro obrazy živé přítomnosti nebo pro zamyšlení nad ní. A tak souvislost s proletářskou linií je i v tom, s jakou nevyslovenou samozřejmostí je oddělen obraz krásy země i lidu od obrazu jejich vládců minulých i přítomných.

S Itálií se do Horovy poezie po dlouhé době vrací jedno z jeho velkých témat — příroda. Okouzlení exotickou cizinou obnovuje i ztracený kontakt s přírodou domova. Česká krajina se objeví ve dvou motivech už v Itálii (*U moře*, *Klasy a ryby*) a stává se i námětem některých básní v další sbírce.

Není tedy náhoda, že hned po italské cestě vydává Hora knížku *Probuzení* (1925), do níž shrnuje své starší drobné prózy — od lyrických a satirických črt a „deníkových“ záznamů až po pokusy o sociální povídku;



klíčovými motivy souvisejí tyto prózy s jeho mládím v Roudnici. Do rodného kraje se vrací i románem *Hladový rok* (1926). V kolektivním „příběhu města“ evokuje své roudnické zážitky z posledního roku války. Silně autobiografická postava ústředního hrdiny volně spojuje víceméně samostatně fabulované obrazy proletářských vrstev, válečných zbohatlíků, maloměstské honorace, rostoucího sociálního neklidu v dělnictvu, kompromisnické politiky sociálně demokratických vůdců, a zaznamenává i první ohlasy revoluce, které přinášejí ranění z ruské fronty.

Sbírka *Struny ve větru* vyšla na jaře 1927. Vznikala po dva roky, ale většina básní byla napsána až po Horově druhé cestě do ciziny — tentokrát do Sovětského svazu, kde Hora strávil jeden měsíc (v říjnu a listopadu 1925) jako člen kulturní delegace Společnosti pro sblížení s novým Ruskem.

Jestliže Itálie zahájila novou etapu ve vývoji Horova básnického výrazu, jsou *Struny ve větru* jeho pokračováním a prohloubením, současně však samy signalizují nový zvrat, a to v Horově vztahu ke skutečnosti. Až do této chvíle, jak jsme viděli, vyjadřovalo Horovo básnické dílo soulad subjektivní touhy s objektivní společenskou situací nebo aspoň s perspektivou jejího nejbližšího vývoje. V období vzniku *Strun ve větru* se tento poměr mění. Na jedné straně zůstává neotřesená víra v socialismus, na druhé straně vzrůstá deziluze nad vývojem poměrů, v nichž vidina nové společnosti, která se zdála být na dosah ruky, nabývá čím dál mlhavějších obrysů. Naposled v Itálii se ozve naléhavá apostrofa revoluce — „Blížíš se? Přijdeš?“, ale už jedna z prvních básní nové sbírky, napsaná ještě před cestou do Moskvy, je zcela jednoznačně pointována pocitem „jako by život ... byl to, co teprve bude“.

Vlna deziluzivní lyriky, která přichází po poetismu, dokazuje, že to nebyl pocit ojedinělý, avšak Hora je básnický typ, který nemůže tvořit z negace, který potřebuje svou poezii opírat o nějakou pozitivní hodnotu. Protože společenská skutečnost, která jej obklopuje, v dané chvíli už takovou hodnotou není, a to ani perspektivně, je třeba hledat novou jistotu.

Hora ji nalézá „v ohromujícím obraze času nad světem“, který si přinesl jako nejsilnější dojem ze své cesty na východ a který dominuje i v sedmi básních o Rusku (vybraných do knihy s přísnou autokritičností z daleko většího množství veršů): obraz času, postupujícího ruskou stepí a proměňujícího sjednocujícím dotekem obrovskou zem, lidi i přírodu. Pojmenováním, v němž se prolíná přímý, obrazný a symbolický význam, se Horovi podařilo zachytit i jedinečnou ruskou atmosféru této proměny; svůj podíl na tom měla jistě i Jeseninova lyrika, kterou Hora v té době překládal.

Moti v času vstupuje tedy do Horovy poezie v souvislostech velice reálných, jeho funkcí již není přímočaře symbolizovat pokrok a přeměnu světa, jako tomu bylo například v raných sbírkách. Bez jakéhokoliv alegorizování zobrazuje Hora čas jako zcela autonomní formu skutečnosti, do níž promítá svou osobní situaci. I zde je v popředí otázka vztahu subjektu k objektivnímu dění. Jenže skutečnost, které se Hora zmocňuje individuálním prožitkem, je nyní širší. Čím byla dříve „vřava světa“ a svět jako „kořist smyslů“, tím je teď „čas nad světem“, pojatý jako reálný proces plynutí, který sjednocuje život člověka, společnosti, přírody a vesmíru jako své inherentní součásti. A z konfrontace individuálního života s vesmírným časem dospívá Hora k vyslovení prostého údělu: „být, znít a doznít“, přičemž důraz je na prostředním členu trojice. („Časnosti krásná,/ milostná mi buď,/ bych jednou, zhasna,/ padl na tvou hruď // a z mého srdce / aby v zmaru chvíl / jak plná mince / život zazvonil.“)

Síla Horovy básnické obraznosti přetváří abstraktní pojem času v představu skutečnosti stejně konkrétní a předmětné, jakou byla třeba italská krajina v předchozí sbírce:

Čas, bratr mého srdce, jež jde  
a odměňuje mi hodiny bytí,  
zaváhá, zhroutí se do tváře mé,  
usne a zavoní jak kvítí.



V dálku odlétá  
den, noc, květ a hlas.  
Tiše zametá  
prach stop za sebou čas.

Čas je nejen sjednocujícím motivem celé sbírky (vedle řady básní je mu věnován cyklus o dvanácti číslech — *Plynoucí čas*), ale zapojuje se přímo do neobyčejně účinného obrazného pojmenování, spočívajícího v personifikování či zhmotňování abstraktního substantiva slovesem. Ve svých obrazech času, v české poezii zcela ojedinělých, odhalil Hora možnosti estetického působení ukryté v tomto abstraktním pojmu. Metaforickým spojováním abstrakta čas (a jeho dalších označení, jako den, hodina, vteřina, půlnoc, poledne, soumrak) s konkrétními ději vzniká významové napětí, zvyšované ještě tím, že tato abstrakta vstupují do pojmenování zásadně nerozvíjená přívlastkem („a v slunci žárovky bez dechu taje čas,“ „čas spí na klíně té nebeské stráží“, „dupe a přede den“, „půlnoc jde po špičkách“). Současně však je toto napětí nepřímo zmírňováno jak samotnou mimojazykovou skutečností, v níž jsou projevy nehmotného času vnímány jako zcela konkrétní procesy, tak jazykovou tradicí — existencí četných lexikalizovaných metafor, v nichž je čas běžně spojován se slovesy pohybu. To je pozadí, které Horovi dovoluje vytvářet nejrůznější aktualizace, aniž působí násilně nebo nepřirozeně. A podobně jako jednotky času mohou pak být zhmotňována i další abstrakta, blíže či vzdáleněji s časem související: světlo, tma, stín, ticho, dálka, zmar („a světlo váhá jak bzukot unavených much“, „ruka, jež ticho rozhrne, vymyje šátkem tmy mé rány“, „stín jako ratolest spad a rozčís vzduch“, „dálky, jež přitahovaly, nad rodnou hroudou nyní postávají“).

Zde je původ epitet, jako „světelná“, „vzdušná“, „odhmotněná“, jimiž bývá Horova poezie esejisticky označována. Zkratkovitým obrazným pojmenováním, v němž se těsně prolíná abstrakce a zkonkrétnění, v němž na sebe ostře narážejí odlišné významy, navazuje Hora na živé dědictví symbolistické metafory zprostředkované v poezii jeho básnického předchůdce — Karla Tomana. Není náhoda, že Hora napsal o Tomanovi literárněhistorickou studii (1935) a že ve Strunách ve větru mu věnoval báseň, která klade rovnítko mezi jeho vlastní a Tomanovu přírodní lyriku. S Tomanem pojí Horu od této chvíle ještě jedna věc — melodie. A napsal-li Hora, že Toman vede „melodie ke skutečnosti“, napsal to zároveň o sobě. Písněová forma s téměř pravidelným rozložením přízvuků a intonačních úseků, která ve sbírce převládá, dotváří představu plynoucího času, vyjadřovanou básnickými obrazy. Spojením melodie a intenzivního obrazného pojmenování dokončuje Hora vývoj započatý v Itálii a dospívá k originálnímu výrazu, který jej bude napříště odlišovat od všech jeho básnických současníků.

V roce 1928 reaguje Hora na společenskou situaci menší retrospektivou — bibliofilským vydáním souboru šesti rozměrnějších básní, nazvaného *Mít křídla*. Čtyři z těchto básní byly časopisecky publikovány již v roce 1923 a souvisejí po všech stránkách s poezií proletářských sbírek. Pátá je báseň *Ivan a Lenin* — téměř bájeslovná vize revoluce, napsaná v období vzniku Strun ve větru a poprvé otištěná na jaře 1926. Poslední, nová báseň vyjadřuje protest proti známé justiční vraždě Sacca a Vanzettiho v srpnu 1927; slučuje Horovy starší postupy s některými prostředky jeho poslední lyriky a ideově přesahuje svůj původní námět.

V roce 1928 vzniká Horova nejrozměrnější básnická skladba *Deset let* (vychází roku 1929 a je poctěna státní cenou). I ona v sobě spojuje Horovy starší i nejnovější slohové principy. Na jedné straně uvolněný nerýmovaný verš, zabírající v dlouhých proudech motivů co nejšířší skutečnost, a na druhé koncentrovaná metafora, která nepřetržitě naplňuje obraz předmětné skutečnosti novými významy a ani na okamžik nedovoluje, aby se rozplynul v extenzitě. Tímto způsobem vytváří Hora zatím svou nejmohutnější básnickou vizi současného světa — deseti poválečných let. V deseti zpěvech podává obraz světa těžce se probírajícího z válečného vraždění, sleduje lidstvo na jeho cestě za velkou nadějí až k hořkému poznání, že sen se nenaplnil, a k děsivé vidině nových katastrof.



V básnické bilanci deseti let společenského vývoje je implicitně vyjádřena i dráha, již za tu dobu prošla Horova poezie. Motiv poutníka je obrazem revolučního snu, který vystoupil ze zástupů a kráčí daleko před nimi, a vrací se k nim, když se sen zhroutil, aby jim otevřel výhled na „cíle cest nedokončených“. Současně je tento motiv zrcadlovým obrazem Horovy poezie od Stromu v květu až po Struny ve větru. V Deseti letech je obsažena všechna tragika Horovy zklamané naděje, ale také síla jeho sociální víry. Jestliže nyní vrcholí jeho znechucení nad skutečnou společenskou situací, dostupuje v Deseti letech vrcholu i jeho obraz času jako víry v budoucnost:

Co vidíte? — dí dětem,  
jež jediné zří pevně  
do očí zlatého času,  
v nichž vidí jen sebe, jen sebe.  
A děti usmívají se  
do úsměvu své pleti  
nad krví v tváři svých otců,  
nad ledem v tváři svých matek,  
nad časem, jehož není,  
pro básníka, když zpívá,  
pro křídla, když se vznosou  
nad pohněvané moře,  
pro oči moudrých, jež chtějí  
jen vidět, vidět, jen vidět.

## POEZIE ČASU A TICHÁ

Rostoucí nespokojenost se stavem dělnického hnutí a hlavně s konkrétní politikou komunistické strany vyjádřil Hora na jaře 1929 účastí na projevu sedmi komunistických spisovatelů, určeném novému vedení KSČ. Spolu s ostatními je za toto vystoupení vyloučen ze strany. Na podzim téhož roku přechází do kulturní rubriky *Českého slova*, kterou vede až do roku 1941.

Od konce dvacátých let patří už Josef Hora k nejuznávanějším osobnostem českého kulturního života. Jeho knihy jsou vysoce hodnoceny kritikou a odměňovány cenami, básník sám zasedá v různých uměleckých porotách a redakčních radách literárních časopisů, sborníků a knižnic. V letech 1929–1932 vydává vlastní časopis *Plán*, revui pro literaturu, umění a vědu, spolurediguje *Literární noviny* (1930–1935) a *Almanach Kmene* (1931–1932). V roce 1935 zakládá a řídí knižnici literárních monografií *Postavy a dílo* a přispívá do ní vlastní studii o Karlu Tomanovi. Pojí ho osobní přátelství s významnými českými umělci a kritiky — s Tomanem, Neumannem, Vančurou, Olbrachtem, Hořejším a zvláště s F. X. Šaldou, stejně jako s mladší generací — Halasem, Seifertem, Holanem, Hrubínem a Zahradníčkem, s generací, která v něm, podle jeho vlastních slov, našla svého „duchovního strýce“. Spolu s B. Mathesiem a Z. Nejedlým je i hlavním prostředníkem kulturních styků mezi československými a sovětskými umělci. V době přímého fašistického nebezpečí se stává jedním z předních organizátorů jednotné fronty pokrokových umělců proti fašismu — v roce 1936 přenechává F. Halasovi své místo v delegaci kulturních pracovníků, která odjíždí do bojujícího Španělska, v roce 1938 se stává předsedou nově se aktivizující Obce čs. spisovatelů, z níž vychází manifest K svědomí světa.

V třicátých letech podniká Hora i další cesty do ciziny. V roce 1930 jede do Paříže, 1932 do Estonska na oslavy třicátého výročí založení slavné univerzity v Tartu (o této cestě vydal téhož roku bystrý cestopisný feje-



ton *Chvíle v Estonsku*), v roce 1933 do Budapešti, kde přednáší o moderní české poezii a navazuje styky s pokrokovými maďarskými umělci, a konečně roku 1938 do Lublaně (rovněž přednáška o české poezii na večeru Penklubu na počest K. Nového a J. Hory). Poslední cesta byla aktualizována v jedné básni sbírky *Domov a přivedla Horu k uspořádání a částečnému přeložení výboru ze slovinské poezie Hvězdy nad Triglavem* (1940).

Ani rozchod s komunistickou stranou nezměnil nic na podstatě Horova světového názoru, na jeho vztahu k socialistické myšlence. O tom svědčí jak brožura *Literatura a politika* (1929), v níž Hora otevřeně vyložil své stanovisko, tak celá jeho další publicistická činnost, ať kulturněpolitická nebo literárněkritická, která je plynulým pokračováním v dosavadní linii. Co se však výrazně mění, je vztah ke skutečnosti vyjadřovaný Horovou poezií. Konkrétně jde o sbírky z první poloviny třicátých let: *Tváj hlas* (1930), *Tonoucí stíny* (1933), *Dvě minuty ticha* (1934), *Tiché poselství* (1936) a *Máchovske variace* (1936).

Jestliže ještě ve Strunách ve větru a v Deseti letech mohl Hora narůstající rozpor mezi osobní touhou a vnější realitou překlenout objektivním obrazem času, pojatým dokonce jako dějinná síla, nyní už toho není schopen. Cesta k přítomnosti je zatarasena, sama víra v budoucnost se nemůže stát natrvalo zdrojem poezie, a tvořit z negace přítomnosti nedokáže Hora ani teď. A tak začíná hledání nové jistoty. Zpočátku nemůže být nalezena nikde jinde než v básníkově subjektu, který si vytváří vlastní skutečnost, v níž se může pohybovat, v níž je možno budovat řád, reálné skutečnosti v dané chvíli odepřeny.

„Básník se může inspirovat dobou jen tehdy,“ píše Hora roku 1933 v úvaze o české poezii, „když cítí, jak ji vytvářejí lidé, a nikoli slepé poměry, silnější než lidé. Může se inspirovat vítězstvím a porážkou — ale zpěv o tlení, jež nedovedou lidé změnit ani v smrt, ani v život, musí nutně navěsit na jeho verše, na jeho dialogy mrak a zoufalství.“ ... „Není tedy divu, že básník dneška utíká od každodenní skutečnosti. Že od jejího rozbitého rytmu prchá k rytmu nějakých věčnějších hodnot. Že cítí studený dotek času, v němž tone jepičí zmatek lidských pocitů, vázaných na realitu, která se stále mění. Že utíká do snu, do krajín rajskeho dětství, v němž se rozvíjí svobodně hra smyslu a jejich obrazivosti.“

Novou skutečností se Horovi stává sama poezie. Autonomní svět, uzavřený vnějším okolím, svět, který má své vlastní realie, své vlastní děje, ve kterém je proměnlivá hranice mezi subjektem a objektem, mezi přímým a obrazným významem. Hora buduje významově uzavřený celek (příznačná je písňová forma, sonet, pravidelná čtyřverší), v němž motivy, obrazy a pojmenování nevstupují do přímé relace s předmětnou skutečností, ale nabývají smyslu jen ve vzájemných vztazích, které dokonce někdy vznikají teprve mezi různými básněmi. Kouzlo této lyriky spočívá v tom, že k označení vnitřních stavů a dějů dál užívá předmětného zobrazení a dál zakládá pojmenování na napětí mezi konkrétním a abstraktním vyjadřováním. Významová výstavba je velice blízká postupům symbolistické poezie (Šalda právem mluví o souvislosti s Březinou), přitom však nejde o žádnou alegorii a symboliku. Neusiluje se tu o nic většího a o nic menšího než o to, dát hmotný tvar reálnému vnitřnímu světu básníka, — „slovy, jež neumírají, když přešel zvuk,“ fixovat pocit, myšlenku, obraz, které na vlnách času uplývají do nenávratna:

Nebesa dnů jdou. Z oblaků čas sněží.  
Na neshledanou. Kde ta země leží,  
v níž na rtech se ti nerozplyne znova  
polibku tíha, chladná vločka slova?  
Nebesa dnů jdou. Větry odnášejí  
lesk půlnoci a hvězdné nože její.  
Kde je ta zem, v níž trvá květ i nebe  
déle než obraz, vržený jím v tebe?



Touto zemí je poezie, magická moc slova, které jediné je schopno zachytit „zázrak chvíle“, prchavou závrát z vlastní existence. Odtud i nový, příznačný motiv v hlase jako tvůrce této poetické skutečnosti, zase ovšem v těsném spojení s časem.

Jistota, kterou si Hora vytváří jen silou své básnické fantazie, nemůže však básníkovi jeho typu vystačit nadlouho. Už sám motiv hlasu, vedle řady dalších významů, představuje od počátku důležitou protiváhu jiného klíčového motivu — ticha, které v Horově poezii programově vystřídalo „vřavu světa“ — a vyjadřuje záměrně utlumený, nicméně stále přítomný kontakt s vnější skutečností.

Obraz vnějšího světa, uložený hluboko do básníkovy vědomí, situovaný do motivů lodí na dně oceánu, nad nimiž se valí tma a mlha, se začíná pomalu vynořovat na povrch. První reflexe o vlastním poslání, o smyslu lidské existence, z počátku pevně podřízené celkové významové organizaci, stále sílí a postupně rozrušují uzavřený systém Horovy poezie. Vracejí se úvahy o společenské úloze básníka a vrací se konečně i konkrétní sociální realita, kterou Hora v době vrcholící hospodářské krize už nedokáže nevidět.

Vztah ke konfliktní skutečnosti se Hora zprvu snaží relativně osamostatnit — objektivací v osudových a sociálních baladách, které tvoří jeden oddíl *Tonoucích stínů* a jsou vůbec první Horovou epikou —, ale potom už pronikají sociální motivy nezadržitelně i do subjektivních lyrických obrazů a stávají se jejich součástí. To se týká především celého třetího oddílu *Tonoucích stínů* (sestaveného z básní přinášejících motivy nezaměstnanosti, hladu, drtivé obrazy krize na průmyslovém severu) a centrální básně další sbírky *Dvě minuty ticha* (reakce na důlní katastrofu), která dala název celé knižce a která je typickou ukázkou způsobu, jakým Hora nyní včleňuje do své poezie společenskou tematiku. Zde se poprvé u Hory setkáváme s nezvratně tragickým viděním světa.

Vpád bezútěšné sociální reality podstatně proměňuje i charakter těch básní, které pokračují v původní, čistě subjektivní linii. Mizí pocit závrati z proměnlivé existence, objevují se motivy samoty, bezmocnosti, marnosti a strachu. Čas, někdejší „bratr básníkovy srdce“, nabývá postupně protichůdného smyslu, čím dál víc se stává obrazem míjení, propadání zmaru, smrti. A tentokrát smrti nikoli jako naplnění života, ale smrti v máchovském smyslu — jako absolutní prázdnoty. Stále neúspěšněji se proti tomuto obrazu času pokouší Hora postavit „to jediné, co mu zbylo“ — vlastní tvorbu, až přichází okamžik, kdy padá i tato poslední opora.

Potřeba vyrovnat tuto disharmonii nutí Horu k hledání zdroje jistoty mimo sebe, k úsilí znovu se začlenit do nadosobních vztahů. Po řadě nostalgických návratů do kraje svého dětství dospívá Hora k mohutné básnické evokaci svých mrtvých předků (závěrečná část sbírky *Dvě minuty ticha*). Proti ničivé moci času je postaven „dech všech těch mrtvých, v nichž jsem byl“ — vědomí věčné kontinuity rodu: „A tak jsem vy, vy ve mně, stíny / a jenom okov rezavý / nad vyschlou studní domoviny / smrt času nám tu vypráví.“ Hora musí zrušit čas, aby s ním mohl znovu splynout.

Od této „biologické“ kontinuity je už schůdná cesta k vědomí širších souvislostí — k nezničitelné tradici země a národa. Toto vědomí vyjadřuje básník v *Tichém poselství*, kde pokračuje nota subjektivní meditace, usmíření se skutečností, návrat k „režné“, „rovnovážné“ zemi (především v oddíle *Nebe nad Slovenskem*) a hrůza z času se mění v klidné vyrovnání se životem: „Vidiny hmatatelné jsou, / věci zas věčný tvar svůj mají.“ „... To já jsem, / uprchlík snů, zas hlíny kus, / ježž prsty času v zrno drolí.“ A na této základně může ve chvíli pochyby znovu úspěšně vzdorovat času individuální lidské dílo.

Závěrečná pointa básně *Proměna*, ve které se Hora hlásí k Máchovi, vyjadřuje i základní smysl další knižky — *Máchovských variací*, napsaných a vydaných na jaře 1936, jimiž Hora přispěl do bohaté literatury, která vzniká v jubilejním roce básníka Máje. Cyklus šestnácti čísel o čtyřech čtyřveršových strofách však překračuje rámec pouhé příležitostné lyriky — jak vysokými uměleckými hodnotami, tak tím, že představuje organický článek v Horově básnickém vývoji. Skladba je víc než jen dokonalá variace na dané téma, spočívající v mistrném využití čtyřstopého jambu Máje, máchovských motivů, máchovské eufonie. Význam



jedinečného spojení „máchové“ a „horovské“ poetiky je v tom, jak Hora aktualizuje Máchův básnický osud, jak postihuje umělecký i společenský smysl Máchova díla a jak obojí zapojuje do své problematiky.

Hora se obrací k Máchovi — básníkovi, který směřoval k absolutnu a dospěl k vědomí zoufalé nicoty, jemuž byl čas „bratrem smrti“, — ve chvíli, kdy musí sám těžce překonávat stejný životní pocit. Ztotožňuje se s Máchou na jeho tragicky rozporné a osamělé pouti a současně tuto tragiku překonává právě prostřednictvím Máchovým — vyslovením živé tradice Máchova osvobozujícího tvůrčího činu, který trvale začleňuje do lidského společenství básníka Máchu i básníka Horu. A Hora splácí básníkovi Máje dluh za své vysvobození — tím, že jej činí jeho účastníkem. Cesta obou básníků je dále společná, ale teď už je to cesta Hory, Máchova „příštího bratra“, který dodatečně odnímá Máchovi jeho hrůzu z nicoty a dovádí jej do svého — Máchou spoluvytvořeného — světa času, na jehož konci je dosažení „milovaného cíle“, jakéhosi rozplynutí v lidství, kde smrt je, podobně jako už jednou byla ve Stromu v květu, jen dovršením tvořivého života.

Máchové variace jsou definitivním překonáním krize, již Hora prošel na své nesnadné cestě za ideálem syntézy poezie a života, nastoupené počátkem třicátých let. Neznamenají jeho opuštění — naopak: Hora jej začíná uskutečňovat ve chvíli, kdy dospívá k poznání nadosobního smyslu básnické tvorby a její věčně se obnovující aktuálnosti, k vědomí souvislosti, která vzniká každým skutečně novým tvůrčím činem.

## SYNTÉZA TVORBY A ŽIVOTA

Vědomí tradice jako tvorby budoucnosti se stává zdrojem Horovy básnické jistoty v době přímého ohrožení národní existence. „Umění, literatura, poezie, ať jim vytkáte co chcete,“ píše po Mnichovu, „budou teď jednou z našich nejučinnějších zbraní. Kdo by se jich nechápal, oslabuje sebe i národ a připravuje se k duchovní sebevraždě.“

A fakt, že Hora znovu začíná reagovat na konkrétní společenské dění nejen publicistikou, ale i svým básnickým dílem, je vyvolán stejně naléhavostí doby, jako vnitřní zákonitostí Horova básnického vývoje. Velká a šťastná syntéza umělecké tvorby a života, vyjádřená v Horových závěrečných skladbách, je dána tím, že v okamžiku, kdy vzniká objektivní potřeba „umění bojujícího“, dospívá k němu Hora i subjektivně.

Na jaře 1938 vychází sbírka *Domov*, která předznamenává českou „poezii Mnichova“. Vznikala v letech 1936–1938, kdy Hora „znovu četl Máchu a Vrchlického“ a kdy na něho „zapůsobila smrt F. X. Šaldy“. Těmto třem osobnostem jsou také věnovány básně v prvním oddílu sbírky. Pokračuje tu idea Máchofských variací. Obřadným alexandrinem a řetězci významově bohatých metafor kreslí Hora básnické a životní portréty těchto velkých tvůrců české kultury a dospívá k zdůraznění jejich živého odkazu, jemuž teprve smrt a čas dávají celý smysl. Jednotu umění a života manifestuje v paralelním závěru dvoudílná báseň *Dvackrát nad Prahou*, vyslovující i hroživou atmosféru doby, ale zároveň mužné a nepatetické odhodlání: „není však už *proč* a není *ale!* jenom krásná, tvrdá jistota / obhajovaného života./ a ty budeš, silou její ovát./ ještě v smrti si ji opakovat“. Stejně prostě, bez stopy zoufalství, se Hora v třetím oddíle knihy konfrontuje s vědomím přicházející katastrofy, skládá účty ze svého dosavadního díla a tiše se připravuje k boji. Je to až na malé výjimky lyrika veskrze subjektivní, ale postoj k době vyslovuje s takovou naléhavostí, že jej prakticky objektivuje.

Objektivací už zcela jednoznačnou je poslední část sbírky — slavný *Zpěv rodné zemi*. Báseň vznikla jako „odpověď českého básníka na otřesnou jarní událost roku 1938: obsazení Rakouska Německem ... z víry úzkosti o rodnou zemi a z potřeby víry“. Nejtradičnějším českým metrem — trochejem (mimochoodem u Hory velice vzácným) a mohutným proudem apostrofujících metafor, v němž se prolínají motivy klíčových dějinných momentů a duchovních zápasů i konstantních znaků života a krajiny, vytvořil Hora monumentální a přitom nepatetický obraz nepořezané kontinuity země a národního společenství, přecházející z věků do věků. Pravidelný, téměř „pochodový“ rytmus pětistopého trocheje, přerušovaný neúplnými verši, posiluje představu



časového plynutí a neustálého obnovování — „věčného hřbitova a věčné kolébky“. Souvislost minulosti a přítomnosti je vyjádřena v předposledním odstavci rekapitulací hlavních motivů básně a přechodem z préterita do prézenta a vrcholí závěrečným obrazem vítězně postupujícího času (tomu napomáhá i zkrácení verše o stopu), do něhož je zahrnuta i budoucnost. K takovému pojetí tradice dospívá tedy Horova tvorba ve chvíli, kdy se blíží jedno z nejkritičtějších období v životě jeho národa.

V téže době, kdy vzniká sbírka *Domov*, podniká Hora jiný, neméně významný básnický čin — překládá *Eugena Oněgina* (1937). Jestliže rok předtím vyzdvihl aktuální smysl Máchova *Máje*, stejně aktuálně chápe nyní i sto let staré dílo Puškinovo: „Je v něm celý mrak ruské přechodné doby, tonoucí v hněvu k zatuchlému prostředí nesvobody, ale zatím jen vidoucí cestu do lepších dob a k člověku lepšímu. Je v něm i patos touhy po svobodě, větší a pravé — patos tak vlastní právě našim létům.“ Přebásnění *Oněgina* současně ukazuje, jak těsně se prolíná Horovo překladatelské dílo (a zvláště překlady z ruské literatury) s jeho vlastní tvorbou básnickou, jak s ní souvisí myšlenkově i výrazově. Po překladech poezie Sergeje Jesenina (*O Rusku a revoluci*, 1926, s B. Mathesiem; *Jiná země*, 1927), spjaté s Horovou lyrikou konce dvacátých let, po překladech lyriky Borise Pasternaka (*Lyrika*, 1935), korespondující s Horovou poezií z počátku let třicátých, s jejím hledáním uměleckého a životního řádu, obrací se Hora nyní k Puškinovi. V době, kdy vlastní tvorbou vytváří povědomí české tradice jako společenské síly, zprostředkovává i živou tradici ruského národa (a v ní vlastně tradici světovou). Kromě *Oněgina* překládá v roce 1937 ještě poému *Cikáni* a Puškinovu lyriku; v roce 1939 přebásňuje neméně aktuální dílo ruské literatury, Lermontovova *Démona*, a roku 1941 vydává pod názvem *Bratr smutek* výběr z jeho lyriky. — Menšího ohlasu dosáhly Horovy překlady dalších ruských autorů (Bloka, L. N. Tolstého, Tarasova-Rodionova, Erenburga, Gorkého a Katajeva), překlady z němčiny (Goethe, Schiller, Chamisso, Nietzsche, Hofmannsthal) a z chorvatštiny (Mažuranić).

K Rusku, tentokrát sovětskému, se vrací Hora ve své nejrozsáhlejší prozaické práci, v románě *Dech na skle* (1938); jeho první náčrty se datují už z konce dvacátých let, ale Hora v nich nepokračoval. Jako u většiny Horovy prózy, s výjimkou samostatně fabulované psychologické novely *Smrt manželů Pivodových* (1928), jde i v tomto případě o klíčový román, který podává autorův osobní komentář k vlastnímu životu, k básnické tvorbě, ke společenskému vývoji a komunistickému hnutí v první polovině třicátých let. Silně lyrické pasáže a snové příběhy se tu střídají s téměř dokumentárními záznamy doby a se stylizovanými situacemi, v nichž se vedou diskuse o smyslu umění, o svobodě umělce ve společnosti, o vztahu literatury a politiky, o individualismu a kolektivismu, tedy o otázkách, které Horu znepokojovaly zvláště v třicátých letech. V příběhu Jana Trázníka, mladého nezaměstnaného intelektuála, znovu ožívá Horův mocný zážitek z cesty do Moskvy i pozdější Horovo hledání smyslu vlastní existence a tvorby. V románě zůstává otázka otevřená; její básnické řešení přináší až další Horova knížka.

Po „odpovědi českého básníka“ na anšlus Rakouska odpovídá Hora i na obsazení Československa. Čtyři měsíce po začátku okupace začíná psát básnickou povídku *Jan houslista*, v říjnu ji dokončuje a ještě téhož roku knížka vychází ve třech vydáních a v roce 1940 v dalších dvou. Pokračuje v neokázalé vlastenecké notě předchozí sbírky, ale jde v tomto směru ještě mnohem dál. Vedle obrazů ohroženého domova a vedle celkového symbolického smyslu obsahuje i konkrétní narážky, přímé výzvy k vlastenectví a dokonce k odporu. Knížka byla ve své době pochopena zcela jednoznačně; vedle uměleckých hodnot, které přinášela, svědčila také o básnickově občanské statečnosti.

Tvar Horovy šedesátistřofové povídky veršem byl inspirován nedávným překladem *Oněgina*. Hora volí pravidelný čtyřstopý jamb a dvanáctiveršovou strofu ze stejného důvodu, jako podle jeho slov zvolil Puškin strofu čtrnáctiveršovou („pro zvláštní elasticnost, s níž se poddává psychicky velmi diferencovanému obsahu“, „unese i lyrické pasáže, i epické vyprávění ... meditaci uměleckou i společenskou“). Jan houslista připomíná svou kompozicí hudební skladbu: prolínáním dvou základních témat — osobního a společenského, střídáním pasáží lyrických a epických, opakováním a novým rozvíjením jednotlivých motivů. Přispívá k tomu vydatně i melo-



die verše. Jestliže tu, ve srovnání s některými předchozími sbírkami, poněkud ustupuje obraznost (to je ovšem dáno samotným žánrem básně), pak Horova melodičnost dosahuje svého vrcholu.

Volbu epického útvaru vyvolala nepochybně i potřeba objektivace. Podobně jako ve chvíli těžké deziluze nad osudem českého dělnického hnutí projevil Hora silnou objektivaci tendenci v Deseti letech, sahá nyní, v době národní tragédie, po neosobním, epickém hrdinovi. Slavný hudebník se po letech vrací z ciziny ve chvíli, kdy jeho malá zem prochází osudovou zkouškou; zůstane, prožívá s ní její utrpení a znovu pro ni začíná pracovat svou hudbou; síla jeho umění přemáhá zoufalství i vědomí smrti a vysvobozuje z rezignace i jeho lásku z mládí, která, rovněž symbolicky, oplakává „ztrátu domova, muže a syna“. Dějový příběh má průzračnou symboliku: slouží Horovi k vyjádření jeho vztahu k době i k dosavadnímu vlastnímu dílu. Umožňuje mu zároveň, aby mohl tento vztah vyložit jako vztah, „který se děje“, jako proces, který má své vývojové fáze a svou závěrečnou gradaci.

V Janu houslistovi dospívá Horova koncepce života i koncepce umění ke konečné syntéze. Slučují se tu dvě linie jeho poezie třicátých let, až dosud oddělené: linie, která vyvrcholila v Máchovských variacích a která staví proti pomíjivosti života trvalou sílu tvůrčího činu („... Svět hudbou nově děje / se novým řádem v srdci tvém. / Jím stíněn, vstoupíš do aleje, / jež stoupá k bohu závratnem“), a linie, vrcholící ve Zpěvu rodné zemi, která se opírá o vědomí věčné a nezničitelné kontinuity národního kolektivu, všech „mrtvých, živých, nezrozených“ („Prach z mrtvých je, jak je to prosté, / z úst prachu slovo k živým roste / a bzučí s včelou na tvých rtech.“). Tato syntéza však není dána jen tím, že obě linie existují vedle sebe v jediném díle, ale že existují v dialektickém sepětí.

Hrát... brát život do svých rukou...

---

Hrát... Z mlhy, z ničeho kout štít,  
dát váhu snu, vzos tíže hlíny,  
dát hlas rtům němé domoviny,  
a třeba po ztracení  
jít k novému dni stvoření.

Umění je silou, která sjednocuje, přímo vytváří národní společenství (Horovo pojetí tradice), a stávajíc se v dané chvíli jeho jedinou zbraní, samo nabývá smyslu právě touto nadosobní platností. A jestliže v úvodu básně vyjadřuje verš „Jak kapky jsme se rozpršeli“ prostý životní fakt, pak v závěru skladby spojuje v jediný smysluplný celek osud člověka i osud jeho tvorby („Jak kapky jsme se rozpršeli / a jako déšť jsme vsákli v zem.“).

Na konci roku 1940 vydává Hora svou poslední knížku — *Zahradu Popelčinu*. Tvoří ji dvě cyklické básně, *Rekviem* a *Popelka přebírá hrách*. Zahrada Popelčina je lyrickým pokračováním Jana houslisty; přímá souvislost je dána i formou její první části — dvanáctiveršovou strofou a pravidelným čtyřstopým jambem. Obrazným a neobyčejně melodickým veršem rozvíjí výsledky předchozí básnické syntézy, aniž jí však překonává či obohacuje něčím podstatně novým. Výrazně sílí představa smrti, která se stává ústředním tématem. Obraz nepřetržitých pohřebních průvodů je i symbolickým obrazem doby, ale hlavně slouží Horovi k tomu, aby proti smrti, „vládkyni našich beznadějí“, znovu a znovu stavěl nepomíjivost lidského díla, jistotu lidské družnosti — a především zase trvalost krásy stvořené člověkem: poezii. A v Popelce, podobně jako v Máchovských variacích a Janu houslistovi, stává se umění harmonizující silou, která odnímá představě smrti její hrůzu a mění ji v cestu „do výše osudu, kde zpěv zní beze strachu“, „kde k vězni oknem kane zvěst“, v mnohoznačnou pouť do země usmířených protikladů.



Téma smrti i jeho symbolika souvisely nejen s ovzduším tragické doby, ale i s Horovou osobní situací. Vleklá nemoc, která se začala nárazově projevovat již před lety, nyní sílí, postupně zbavuje básníka možnosti pohybu, až jej nakonec trvale uzavírá do jeho pokoje.

V roce 1941 odchází Hora na zdravotní dovolenou a do redakce se již nevrátí. Současně přestává legálně publikovat. V samotě prožívá těžkou dobu okupace a kromě zlomků a náčrtů píše v těch letech ještě tři knihy veršů, vydaných až posmrtně.

První z nich, *Proud* (1946), je sbírka lyriky, v níž se jakoby ve vzpomínce opakují tradiční Horovy motivy, především motiv domova a času, jako nesentimentální, klidné a mužné vyrovnávání s osudem. Druhá, rozsáhlá epická skladba *Život a dílo básníka Aneliho* (1945), je vzdálená obdoba Jana houslisty, v níž se Hora stylizuje do fiktivní postavy orientálního básníka a úhrnně bilancuje smysl svého života a tvorby. Nejpozoruhodnější, ačkoliv nejvíce poznamenaná básníkovou chorobou, je poslední knížka, *Zápisky z nemoci* (1945), která vznikala v roce 1944. V pravidelných čtyřverších tu Hora bez lítosti k sobě sleduje téměř krok za krokem postupující nemoc a současně blížící se konec války. V tomto kontrastu života a smrti vede svůj poslední zápas s časem, na jehož konci je už jediný cíl: „Být svědkem rozhodného boje, / k němuž se troubit nad námi!“

Josef Hora přežil osvobození o šest týdnů. Zemřel 21. června 1945. Den po smrti mu byl udělen titul národního umělce.

Spisy: Dílo Josefa Hory 1927–1940 u F. Borového (13 sv., nedokončeno); Dílo Josefa Hory 1946–1961 u F. Borového a v Čs. spisovateli (16 sv., usp. M. Novotný, pak A. M. Piša, oba též doslovy).

Korespondence: Jarmila Mourková: Z korespondence Josefa Hory (Česká literatura 1961, J. Pokornému).

Vzpomínky a dokumenty: Zdeňka Horová: In memoriam (Kytice 1945/1946), Básník Hora u nás (sborník Boleslavsko, 1947); Jiří Hora: Několik vzpomínek z dětství a rodného kraje básníka Josefa Hory (Kytice 1947); F. Černý: Rod Josefa Hory (1957); František Hrubín in Lásky (1965); Zdeněk Kalista in Tváře ve stínu (1969); Josef Palivec in Poezie stále budoucí (1969).

Knižní monografie: Dík a pozdrav (1941, sborník, usp. F. Halas a B. Novák); In memoriam Josefa Hory (1945, sborník, usp. R. Horálek, J. Svatá a J. Hausmann); František Nechvátal: Tiché poselství Josefa Hory (1945); Josef Hora (1945, sborník nekrologů, usp. V. J. Krýsa); Václav Černý: Zpěv duše (1946); Bohuslav Pernica: Básník Josef Hora (1946); Jan Kastl: Národní umělec Josef Hora (1946); A. M. Piša: Josef Hora (1947); Jan Linhart: Jan houslista Josefa Hory (1947); Jarmila Mourková: Josef Hora (1981).

Studie a stati v časopisech, sbornících atd.: A. M. Piša in Soudy, boje a výzvy (1922); František Götz in Anarchie v nejmladší české poezii (1922); Josef Knap: Hora, básník socialistický (Přerod 1922/1923); A. C. Nor: Horova poezie (Sever a Východ 1925); J. B. Čapek: Prozaická linie Josefa Hory (Host 1925/1926); František Götz in Jasníci se horizont (1926); A. M. Piša in Směry a cíle (1927); Bedřich Václavěk: Čin a umění in Od umění k tvorbě (1927); F. X. Šalda in O nejmladší poezii české (1928, též in Studie z české literatury, 1961); A. M. Piša: Josef Hora (Čin 1930/1931); František Götz in Básnický dnešek (1933); J. B. Čapek: Kosmická poezie Nerudova a Horova (Naše doba 1940/1941, též in Záření ducha a slova, 1948); A. M. Piša: Sociální poezie Josefa Hory (Dělnická osvěta 1941), Básník tažený proti smrti (Kytice 1947); Václav Pekárek: O Josefu Horovi (Var 1948, též in Wolker, Neumann, Hora, 1949, též in Literatura a skutečnost, 1962); Albert Pražák: Puškinův zásah do Horova života a díla (sborník Puškin v nás, 1949); Jan Jiša: Jesenin a cesta Josefa Hory (Slovesná věda 1950); Felix Vodička: Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství (Slovo a slovesnost 1951/1952, částečně in Struktura vývoje, 1969); František Buriánek in Josef Hora: Pracující den a jiné básně (1952); A. M. Piša: Básnické dílo Josefa Hory in Josef Hora: Básně (1955); Miloslav Nosek: Josef Hora kritik (Česká literatura 1960); Jarmila Mourková: Básník práce a spravedlnosti (Plamen 1960); Milan Suchomel: Zpěv revolty a smíření (Host do domu 1960); Jiří Hájek: Josef Hora (Plamen 1961, též in Osudy a cíle, 1961); A. M. Piša in Stopami poezie (1962); Jarmila Mourková: Josef Hora a některé otázky naší avantgardy (Česká literatura 1964); František Hrubín: Je naší básnickou pamětí in Josef Hora: Čas, bratr mého srdce (1965); František Valouch in Česká poezie v období Mnichova (1970); Jarmila Mourková: Josef Hora kritik v boji za proletářskou literaturu (Václavkova Olomouc 1967, 1970); Miloš Pohorský: U počátků reportážního románu in Josef Hora: Socialistická naděje (1971, též in Portréty a problémy, 1974); Břetislav Štorek in



Josef Hora: Básně (1975); Jarmila Mourková: Vztah Josefa Hory k Sovětskému svazu (Literární archiv 1975), Několik poznámek o vlivu St. K. Neumanna na počátky básnické tvorby Josefa Hory (Česká literatura 1975), Horovy básnické počátky (Tvorba 1976); Zina Trochová in Josef Hora: Na neshledanou vteřiny (1978); Zdeněk Pešat in Josef Hora: Kořist smyslů (1979); František Buriánek in Z moderní české literatury (1980); Jarmila Mourková in Josef Hora: Duch stále se rodící (1981); Jarmila Mourková, Jarmila Višková: Rané verše Josefa Hory (Literární archiv 1978-80, 1982); Marie Mravcová: Josef Hora literární kritik a teoretik, in Spoluvytvářet pravdu života (1982); Zdeněk Pešat in Josef Hora: Prsty bílého hvězdáře (1985).



---

# VLADISLAV VANČURA

Vančurovo dílo vyrůstá z přesvědčení o nutnosti nastolit nový řád lidských vztahů i uměleckých hodnot. Jakkoli bylo toto přesvědčení inspirováno soudobými revolučními společenskými programy, neuplatňovaly se v něm tendence utopické konstrukce „nového člověka“, nýbrž spíše touha, aby člověk mohl žít a tvořit podle zákona své přirozenosti, aby se mohl v jistém slova smyslu vrátit sám k sobě. Proti krizovým zjevům soudobé společnosti Vančura vyzvedal ideál života vášnivého, bezprostředního, osvobozeného od pout sociální nerovnosti, sobectví, přetvářky, malichernosti. V tvorbě prozaické, dramatické i filmové odvážně hledal nové výrazové prostředky a postupy, které by byly adekvátní novému vidění a pojetí světa. Osobitým způsobem dovedl syntetizovat asociativní a expresivní obraznost moderní lyriky s tradicemi středověké prózy, renesanční beletristiky i románového vypravěčství 18. století. Vytvořil zvláštní typ básnické epiky, v níž dominantní postavení zaujal vypravěč disponující bohatými výrazovými prostředky: patosem i ironií, hyperbolou i hravostí, básnickou metaforou i schopností intenzivní smyslové evokace předmětného světa. Vančurovy postavy a příběhy, ať jsou transponovány do fantazijní polohy nebo se blíží historické realitě, ať mají charakter tragický či parodický, vážný či komický, nabývají platnosti podobenství, které vyvazuje lidské osudy z jejich individuální nahodilosti tím, že v nich hledá kontinuitu lidského zápasu o štěstí, spravedlnost a nepomíjivý řád životních hodnot.

## VYHRAŇOVÁNÍ TVŮRČÍ OSOBNOSTI

Vladislav Vančura se narodil 23. června 1891 v Háji u Opavy, kde jeho otec pracoval na velkostatku jako hospodářský správce. V rodině se udržovaly tradice starého protestantského rodu, pocházejícího z Mladoboleslavska a Čáslavska. Rodinná kronika připomínala nejen středověké „loupežnické“ příběhy Vančurů z Řehnic — s jejichž básnickým zpracováním se setkáváme v románu Marketa Lazarová —, ale také účast Jiřího Vančury v předbělohorském stavovském odboji a osudy českobratrských exulantů a písmáků, kteří museli prechat ze svých statků před násilnou rekatolizací. Ovzduší biblických příběhů, starých pověstí a letopisů bylo chlapci známe již z dětství, které prožil v Davli u Prahy. Prostředí statkářského dvora a typická středočeská venkovská krajina staly se důležitými tematickými komponentami Vančurova díla.

Chlapecko dospívání a hledání životní cesty bylo poznamenáno blouděním a konflikty. Na gymnáziu studoval nejdříve v Praze na Malé Straně, později v Benešově. Protože se obtížně přizpůsoboval poměrům ve škole, rozhodl se ji opustit a hledat uplatnění v praktickém zaměstnání. Ale ani učení u fotografa a knihkupce nevedlo k cíli; po dvou letech se znovu vrací do školy — tentokrát do pražského gymnázia v Křemencově ulici. Zde se ocitá v prostředí aktivního studentského kulturního ruchu.

Po maturitě, kterou složil roku 1915, vstupuje na Uměleckoprůmyslovou školu, avšak po dvou letech se malířské dráhy vzdává a zapisuje se na lékařskou fakultu Karlovy univerzity. Za války, když mu hrozí vojenský odvod, záměrně se přivádí do kritického zdravotního stavu a je uznán neschopným služby. V letech



1919–1920 působí jako medik na praxi na východním Slovensku a v Havlíčkově Brodě. Od roku 1921, kdy studia dokončil, provozuje lékařskou praxi na Zbraslavi, ale po roce 1929 zanechává medicíny a plně se věnuje literatuře.

Vančura se již ve svých studentských letech intenzivně zajímal o aktuální otázky umělecké a společenské. Ve stati *Literární vyznání*, napsané na sklonku třicátých let, vzpomíná na pestrou směsici kulturních a uměleckých proudů — od impresionismu a dekadence až po kubismus; v konfrontaci s nimi se třídily názory tehdejší mladé generace. Jeho opožděný literární debut (ač je vrstevníkem Čapkovým a Horovým, publikuje až po válce spolu s Nezvalem a Wolkrem) prozrazuje, že úporně hledal vlastní cestu; k uměleckému vystoupení se odhodlal teprve ve chvíli, kdy se jeho osobitá tvůrčí koncepce do značné míry vyhranila a ustálila. Proto jsou jeho první publikované práce tak výrazně individuální, i když je na nich patrná souvislost zejména s dobovým expresionistickým proudem.

Nekompromisní umělecký program, usilující o obsahovou i tvárnou proměnu literatury a opírající se o komunistickou světonázorovou orientaci, přivedl Vančuru do čela poválečného literárního hnutí, které se koncem roku 1920 soustředilo kolem uměleckého sdružení *Devětsil*. Jako první předseda této skupiny podílel se na vyhraňování názorové koncepce poválečné avantgardní literatury. Svě pojetí umělecké tvorby formuloval zpočátku převážně v příležitostných referátech o pražských výstavách a divadelních představeních (České slovo 1919–1920, Československá samostatnost 1924, Národní osvobození 1924), později i v esejistických statích a poznámkách publikovaných zejména v časopisech podporujících nové umělecké směry (Host, Ve-raikon, Červen, Disk, Odeon aj.).

Vančura svoji literární práci po celý život spojoval s veřejnou činností. Důsledný občanský postoj považoval za nezbytnou složku umělecké aktivity, přitom byl však přesvědčen, že svébytnost umělecké práce nedovoluje, aby byla podřizována požadavkům aktuálních ideologických a politických zápasů. Vstupem do komunistické strany v roce 1921 manifestoval své přesvědčení o nezbytnosti společenských proměn, které by odstranily třídní rozdíly a nastolily spravedlivější vztahy mezi lidmi. V roce 1929, inspirovan Ivanem Olbrachtem, podepsal prohlášení skupiny spisovatelů, kteří se distancovali od tzv. bolševizace komunistického hnutí, a byli proto ze strany vyloučeni.

Ve třicátých letech se Vančurova tvůrčí aktivita rozšiřuje do nových uměleckých a kulturních oblastí. Intenzivně se začíná věnovat filmu, zejména režii; i v této činnosti zůstává věren svému novátorskému tvůrčímu krédu: poučen sovětskou filmovou avantgardou uplatňuje smysl pro dramatičnost scény, pro ozvláštňující vidění skutečnosti a dynamickou montáž záběrů. Z filmů, které se mu podařilo realizovat (*Před maturitou*, *Na sluneční straně*, *Láska a lidé*, *Naši furianti* — spolu s J. Honzlem a V. Kubáskem), se umělecky nejvýraznějším dílem stala *Marijka nevěrnice*, milostný příběh z Podkarpatské Rusi, natočený ve spolupráci s I. Olbrachtem (námět a scénář), B. Martinů (hudba) a K. Novým (scenáristická úprava). V roce 1936 přijal Vančura funkci předsedy České filmové společnosti, která sdružovala pokrokové filmové tvůrce a teoretiky a která si kladla za cíl vytvořit podmínky pro rozvoj národního filmového umění nezávislého na diktátu komerčních zájmů. Podobné cíle sledoval také svou účastí v předsednictvu a v redakční radě Družstevní práce, nakladatelství vybudovaného na moderních uměleckých i ekonomických zásadách. I ve třicátých letech se příležitostně vyslovoval k uměleckým a společenským otázkám (v časopisech Tvar, Plán, Panorama, Almanach Kmene, Literární noviny, Slovo a slovesnost, Listy pro umění a kritiku aj.); jako člen Levé fronty vystupoval v tisku a na různých shromážděních ve prospěch stávkujícího dělnictva, na podporu protifašistického boje v Německu, ve Španělsku atd.

Za okupace se stal vedoucím spisovatelské sekce odbojového Výboru inteligence, který byl součástí Národní revolučního výboru a který byl ve spojení s druhým ilegálním ústředním výborem KSČ. Koncem května roku 1942 byl gestapem zatčen a za stanného práva 1. června zastřelen. Roku 1947 mu byl udělen titul národního umělce.



Mezi Vančurovou uměleckou tvorbou a jeho životem je hluboká vnitřní souvislost; ne snad v tom smyslu, že by se tematika díla shodovala s empirickou rovinou jeho vlastního životopisu, ale v tom, že obojí podléhá stejnému etickému a filozofickému řádu, že ve své práci realizoval tytéž principy, které prosazoval ve svém osobním i občanském životě. Pro Vančurovou tvorbu, pro krystalizaci základních témat a motivů jeho díla měl mimořádný význam svět jeho dětství a dospívání. Venkovský statek a maloměsto, krajina s řekou a prašnými cestami; postavy statkářů a podruhů, majetníků, chudásů i šejdířů, lidí pohybujících se na měnivém výsluní společenské moci i na periferii života — v tomto dramatickém a barvitém světě básnickovy představivosti odráží se — mnohonásobně zvětšen — mikrokosmos jeho chlapeckých let, zkušenost jeho prvních poznání, prvních kroků na daleké „cestě do světa“.

## HLEDÁNÍ TVARU

Vančurovy literární začátky spadají do let 1919–1923. V této době publikuje začínající spisovatel řadu drobných prozaických prací (v časopisech Červen, Kmen, Nebojsa, Proletkult, Orfeus, v Rudém právu, Českém slově aj.), které v roce 1923 vydává jako publikaci Devětsilu pod názvem *Amazonský proud*. Druhá Vančurova knížka vyšla o rok později pod názvem *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*; kromě stejnojmenné humorně fantazijní skladby obsahuje ještě dvě delší prózy — epickou *Cestu do světa* (uveřejněnou původně ve sborníku Devětsil) a satirickou povídku *F. C. Ball*.

Ačkoli jsou Vančurovy první knížky rozsahem nevelké a ačkoli svou tematikou i druhovým určením směřují na první pohled spíše k okrajovým oblastem literatury než k jejímu centru, autorův osobitý talent se v nich už projevil s neobyčejnou intenzitou a určitostí. Platí to zejména o autorově jazyce a slohu, jehož zvláštní archaické, expresivní a obrazové kvality se konstituovaly jakoby naráz. Tato skutečnost nám umožňuje ve výrazném a originálním vstupním akordu Vančurova prozaického díla zaslechnout již dílčí náznaky, nápovědi a motivy mnohem pozdějších autorových děl.

V raném díle vystupuje už na první pohled do popředí antikonvenční a kritický charakter autorova tvůrčího úsilí. Projevuje se to parodičností, zjevným i skrytým satirickým a ironickým zaměřením, kontrastním spojováním neobvyklých rovin jazykových, stylistických, tematických i myšlenkových, rozbíjením běžných dějových, kompozičních i druhových schémat. Ve struktuře Vančurovy prózy nalézáme v těsné blízkosti nejrůznější prvky, z jejichž spojení, srážek a prolínání se rodí zvláštní významové ovzduší ozvláštňující i nejprostší tvrzení, i nejbanálnější fakt. Slova archaická i hovorová, vznešená i hrubá, knižní i obyčejná; sloh biblických legend, modliteb a žalmů; naivita pohádek, kouzlo dětských vzpomínek, útočnost politických výzev a novinových pamfletů, naléhavost básnických vizí; tragédie a žert, proklínání i rozmarňá hra významů a slov; zlomky starých mýtů, denní společenské a politické aktuality a narážky, fakta drsné skutečnosti i utopické obrazy — to všechno Vančura soustřeďuje na malé ploše svých próz.

Typologicky patří Vančurovy rané texty do oblasti básnické prózy; ostře se však odlišují od lyrismu symbolistického nebo impresionistického ražení. Autorovi nešlo o vyvolání okamžitých smyslových dojmů a nálad ani o vytvoření symbolických obrazů, které by poukazovaly k neuchopitelné a tajemné realitě. Spíše je tu možno nalézt paralelní rysy s lyrismem Apollinairova typu, s otevřeným básnickým systémem, který je s to zahrnout a obsáhnout nejrůznější polohy a oblasti skutečnosti, které se ocitají vedle sebe bez zjevných kauzálních a logických souvislostí. Specifický charakter Vančurových próz je dán vůdčí úlohou, kterou v nich zaujímá sám akt básnického pojmenování skutečnosti. Autor nepopisuje věci s pokorou pozorovatele a vypravěče, který čtenáři pouze zprostředkovává kontakt s mimoliterární realitou, nýbrž se snaží „výsledek mnohotvaré skutečnosti“ shrnout v „prosté tvrzení“, které je samo „krajně reálné a vytváří klad“. Uskutečnil se tu podobný posun jako v moderním malířství, které obraz vyvázalo z podřízeného vztahu ke skutečnosti



a které zdůraznilo jeho vlastní realitu a svěbytnost. Jazykové a výrazové prostředky Vančurovy jsou nápadné, strhují na sebe pozornost; slova se vymykají z běžných syntaktických a významových spojení, avšak jejich sémantická stránka tím není oslabována, ale naopak zdůrazňována. („Skleněnými pohledy jako opilci, kteří v řadě padli na zadek, sledují domy dým svých krbů, neboť vše, co hoří, posílají ke všem čertům do sladkého nebe.“) Věci a události, o nichž autor vypovídá, objevují se náhle jakoby v jiném světle, nabývají nové podoby a závažnosti. Požadavek ozvláštňení, vyvázání faktů a jevů z navykých a zautomatizovaných vztahů, je vyjádřen v předmluvě k *Amazonskému proudu*: „Prosté tvrzení... buduje s jistotou prostor z věcí, jež dobře znáš, nazývají je pravým jménem. V něm objeví se ti krása i mechanických pochodů života, jež dávno pozbyly chuti, a obyčejných věcí, jichž si nikdo nevšímá, poněvadž plní dobu mezi každým jitem a večerem člověka.“

Tematicky ani druhově nelze drobné prózy *Amazonského proudu* charakterizovat jednoznačně; některé evokují poetický svět dětských vzpomínek (*Hudba na ulici*, *Samotný chlapec*), jiné zase monumentalizují tragické události všedního dne (*Nenadálá smrt*); pohádkové motivy (*Nezábavná skutečnost*) se střídají s exotickými náměty (*Amazonský proud*) i s drobnými anekdotickými příběhy. Tón vyprávění osciluje mezi hravou a ironickou rozmarností (*Lev na náměstí*), satirickou hyperbolou (*Starosta a báby*) a vášnivým sociálním protestem, v němž autor bezprostředně vyjadřuje své komunistické přesvědčení. Vančurův názorový postoj se však projevuje neustále — především v oblasti básnického pojmenování, které má vždy vyhraněný hodnotící charakter. Autor podrobuje ustálené představy kritické revizi (například v próze *Nezábavná skutečnost* jsou pohádkové představy parodovány, zatímco nejvšednější realita nabývá poetických kvalit), rozbíjí běžnou hierarchii hodnot a nastoluje nový řád lidských vztahů (*Ráj*).

V povídce *Cesta do světa*, která se námětem i způsobem vedení epické linie napohled nejvíce přibližuje tradičnímu vypravěčství, objevuje se u Vančury poprvé motiv cesty, s nímž se později v jeho díle setkáme ještě několikrát (například v *Učitel a žákovi*, ve *Třech řekách* aj.). Pokaždé je to vančurovsky příznačné téma vzpoury proti nepřátelské skutečnosti, úniku z pout tísnivých poměrů, hledání nového, lepšího světa. Výsledkem těchto cest bývá poznání vykopené deziluzí, prací, bojem. Vančurovi hrdinové nenalézají sice na konci svého putování vytčený cíl, ale i tak má jejich únik hodnotu tvorby nových mezilidských vztahů založených na solidaritě a práci. V *Cestě do světa* se dva mladí chlapci osvobozují nejen od autoritativních příkazů svého prostředí, které si je neustále podrobuje a přizpůsobuje, ale také od mladistvé romantiky exotických snů a dobrodružství. „Všechno, co se nám líbilo, bylo nahoře,“ říká v závěru Jan, jeden z hrdinů povídky, „ale teď jsme staří jako všichni dělníci. Záře nad světem není jeho sláva, ale radost boje. Došli jsme až do Pisy; je krásná jako Cholín a ohyzdná jako Cholín. Ervíne, můj študente, ty umíš čtyři řeči, mluv za mne; vraťme se ze Světa do Itálie k svým lidem.“

*Dlouhý, Široký, Bystrozraký* a *F. C. Ball* jsou prozaické skladby brilantního satirického humoru, rozpoutané obrázkosti a dadaistické hravosti, která dovede zahrnout do zorného pole svého zájmu nejrůznější fakta, prvky, útržky skutečnosti. V groteskním pásmu *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* paroduje Vančura nejen ustálené postupy tradičních pohádek, ale také motivy exotických cestopisů, dobrodružných románů, detektivních příběhů, vernovek, filmů z Divokého západu, bulvárních novinových zpráv, hospodských tlachů. V *proudu* podivuhodných obrazů, metafor, slovních hříček a dějových zvratů probleskují autorovy protiměšťácké šlehy a invektivy. Některé vize postihují v básnický intenzivní zkratce realitu svého času, souhrnný obraz světa zmítaného poválečným chaosem a krizí.

V próze *F. C. Ball*, která vycházela původně na pokračování v literární příloze Rudého práva (1922), rozvíjí Vančura podivuhodný příběh zrodu, vzestupu a pádu zázračné fotbalové jedenáctky, který mu umožnil rozvinout řetězce humorných scén, výroků, odboček a sentencí, jejichž základním principem je paradox a hyperbola. Prvky dadaistické komiky však nezřídka přecházejí v satiru na kulturní a společenské poměry, zejména na poválečnou zbohatlickou vrstvu, která se zmocňuje i sportu.



Ve svých prvních prózách podrobil Vančura — podobně jako bratři Čapkové v Krakonošově zahradě — tradiční postupy narativní prózy ironické revizi. Parodie postihuje nejen ustálené vypravěčské útvary (pohádku, legendu, žánrový příběh), ale také dějová schémata, pojetí epického času i stylistické a jazykové prostředky (biblický sloh, humanistickou periodu apod.). Deformační záměr projevující se ve Vančurově slovesném umění charakterizoval Václavek těmito výstižnými slovy: „Tvar, vyživ se, posmívá se sám sobě.“

Vančurovi však nikdy nešlo pouze o ironické či dokonce destruktivní záměry. Již od svých prvních pokusů cílevědomě vytvářel nové jazykové, stylistické a vypravěčské postupy, které by byly s to sdělovat životní obsahy v novém pojetí a hodnocení. Například obdivuhodně stabilní a vykrystalizovaný je typ Vančurova souvětí, jež souřadným řazením několika prostých výpovědí směřuje k sentenci ne nepodobné biblické průpovědi. („Plápolá měsíc červen, setba byla učiněna tělem, kvete pšenice a okaté ryby se hluboko potápějí.“ „Ve starých hospodách dají pocestnému jísti u svého stolu, domácí psi sednou si k jeho nohám a paní hostinská vyptá se na všechny podrobnosti cesty.“) V některých drobných prózách, a zejména v povídce *Cesta do světa*, objevují se výhradně postupy nové epické prózy, oproštěné jak od dějové popisnosti, tak také od subjektivní psychologické analýzy.

Směřování k syntéze, která by shrnula a umocnila dosavadní Vančurovy tvůrčí výboje, projevilo se v následující etapě autorova vývoje, kdy v krátkém období dvou let vycházejí první jeho rozsáhlejší románové skladby — Pekař Jan Marhoul a Pole orná a válečná. Obě tato díla jsou vyhraněnými tvůrčími činy, přinášejí osobitou odpověď na programové hledání prózy, která by byla moderní svým uměleckým výrazem i sociálním protestem. I napříště se bude ve vývoji Vančurova díla uplatňovat podobný rytmus: období převážně analytická a hledačská se budou střídat s etapami syntetického charakteru, v nichž jako by se dílčí náznaky a postupy vykrystalizovaly v ucelený a definitivní tvar.

## EPIKA JAKO ROZVEDENÝ BÁSNICKÝ OBRAZ

V Pekaři Janu Marhoulovi a v Polích orných a válečných podařilo se autorovi s nevšední uměleckou intenzitou vyjádřit patos protestu proti krutým sociálním poměrům a válce. Dobová kritika rázem přiřkla Vančurovi vůdčí místo v hnutí takzvané proletářské literatury. Vančurův tvůrčí čin byl původní a osobitý; autor nešel cestou kritické realistické prózy, která se snažila vyhocenými obrazy ze života proletariátu zapůsobit na cit i přesvědčení širokého čtenářského publika. U Vančury neexistuje dualismus příběhu a morálky, konstatování a hodnocení, slovního vyjádření a tendence. Obojí se do té míry prolíná, že někdy vzniká dojem, jako by se veškerá autorova tvůrčí práce soustřeďovala pouze do oblasti jazyka a stylu. Závažnost a originalita Vančurova uměleckého činu spočívala v tom, že nové vidění skutečnosti důsledně spojoval s obnovou a proměnou celkové struktury jazykového a literárního výrazu.

*Pekař Jan Marhoul* (1924) je román, ve kterém Vančura dosáhl první syntézy na cestě k moderní básnické epice. V této fázi usiloval o to, popřít narativní popisnost a spojit stylové novátorství s aktualizací starých vyprávěcích postupů a útvarů. Již v jeho prvotinách se setkáváme s narážkami na archaické narativní žánry, zejména na biblické legendy a pohádky. Marhoulův tragický příběh je koncipován jako podobenství, v němž se jednotlivé dějové situace opakují, obměňují a stupňují, aby vydaly maximum filozofického, obrazného a emocionálního smyslu. Postavy i prostředí nesou na sobě stopy konkrétního místa a času (autor situuje děj do Benešova v čase před první světovou válkou), avšak Marhoulův příběh nabývá platnosti obecné a nadčasové. Podobně jako v pohádce nebo v mýtu vyjadřuje jednání hrdinů základní životní situace a je výsledkem střetání elementárních sil dobra a zla, tak také Marhoulův pád se stává podobenstvím osudu člověka, který v podmínkách ziskuchtivé společnosti nemůže realizovat své nejlepší lidské vlastnosti. A nejen to — jeho pracovitost, štedrost, dobrota a jakási dětsky bezbranná radost ze života se obracejí proti němu samému a vy-



tvářejí z něho prostáčka a blázna, který se v daných poměrech nedovede uplatnit. V Marhoulově tragédii Vančura postihl dehumanizační proces odcizení dělníka a práce za kapitalismu, avšak kritický patos knihy se nevyčerpává pouze touto konkrétní historickou podobou; protože jde o podobenství, má smysl románu obecnější platnost: postihuje jakoukoli společenskou situaci, která „přirozené“ kladné vlastnosti člověka obrací proti němu samému. Bezbrannost Marhoulova „čistého lidství“, podmíněného v neposlední řadě i elementárními biologickými silami („zdálo se mu sdostatek krásným, že lze postavit palec proti čtyřem prstům a dotýkati se věcí, zdálo se mu neobyčejným, že jsou zvířata, ryby a ptáci“), je nejen obžalobou daných poměrů, ale také svědectvím o pekařově „pošetilosti“, o jeho neschopnosti rozlišovat skutečnost a iluzi, realitu a zdání („obraznost i skutečnosti jsou pomíchány v Janovi jako kvas a kouzla v díži čarodějnickově“). Tyto dvě stránky Marhoulovy povahy — přirozenost a bezelstnost i neschopnost čelit zlu a počítat s realitou — jsou nerozlučně spojeny, jedna podmiňuje druhou. Vančura v Marhoulově smrti apostrofuje majestát proletářského údělu, ačkoli v Janovi nevidí typ skutečného dělníka: „Nemá tvrdosti tohoto stavu. Jen si hraje a jeho ustavičná rozjítřenost je daleka kázně.“

Charakteristika postav, evokace scén i výběr jazykových prostředků jsou ve shodě s monumentalizujícím a zobecňujícím rázem příběhu - podobenství. Vančura položil velký důraz na vypravěče, na jeho dikci, gesta, způsob líčení a hodnocení událostí. Přenesení akcentu na vyprávění je symptomem obnovy epické struktury, i když děj sám o sobě se nevyznačuje žádnou vnější dramatičností ani složitostí. Na rozdíl například od Karla Čapka, jenž subjekt svého vyprávění vždy konkrétně společensky, dobově i psychologicky určoval a lokalizoval, vytváří Vančura stylizovaný narativní postoj, který mu umožňuje střídát různé významové, emocionální i stylové roviny — ať je to klidná pohoda pohádkového vyprávění („čtrnáct let přešlo městem jako stádo po úzké lávce“; „dříve než kohout podruhé zakokrhá, Jan Marhoul na všechno zapomene“), expresivní evokace scén a dějů („lůžko umírajícího, úděsný kočár, bez pohnutí ujížděl k branám smrti“, „venku kolovrátkář zdvihal ze svojí zničící skříně odrhovačku jako pacholek, jenž váží vodu ze studně“), patetická apostrofa („chvilíčko zapomenutí, dej mu spáti, sestup, snes se, ať se roztrhne veliké utrpení na dvě části, vzejdi, malá a blikotavá hvězdičko míru!“) nebo groteskní a sarkastický škleb („kdyby Benešov mohl mňoukati, mňoukal by a vřeštěl, kdyby mohl kokrhati, kokrhal by, metal by kozelce a uchopě sám sebe za vous, vřeštěl by strašnou radostí, až by se pomočil, neboť v tomto kbelíku něco se děje!“). Základní poloha Vančurova vyprávění se blíží kazatelskému a deklamačně patetickému projevu: vypravěč oslovuje z výše svého nadhledu nejen postavy, ale také čtenáře; vůči předmětu svého vyprávění není lhostejný, neustále se s ním konfrontuje, neustále jej podrobuje osobně zaujatému kritickému soudu. Podoba těchto hodnotících konfrontací je různá; projevuje se nejen otevřenými a bezprostředními invektivami a sentencemi, ale také uplatněním zvláštních jazykových prostředků, například změnou stylistické roviny (klidný tón pohádkového vyprávění provází jen kladné tematické motivy; jakmile se v zorném poli příběhu vynoří záporný jev, vypravěč okamžitě mění zabarvení i tóninu svého „hlasu“) nebo hodnotícím pojmenováním („mlhy slov valily se mu z úst“, „ulice Bláto je děravá na dvou stranách“), které je samo o sobě svědectvím vypravěčova postoje k dané realitě. Vančura využívá k zesílení významové stránky svého výrazu také zvukových kvalit řeči; některé lyrické a reflexivní partie přecházejí v rytmizovanou a eufonicky výraznou prózu („lampa je temná a okno je temné a pohled umírajícího tkví v temnotách“). Způsob vypravěčovy mluvy, jež nezná vnější uhlazenost, plynulost a lehkost a jež je komponována na principu neustálých významových kontrastů a gradací, podtrhuje závažnost a dramatičnost výpovědi.

V románě Pekař Jan Marhoul se výrazně projeví některé konstantní, charakteristické rysy Vančurovy básnické epiky. Je to především pojetí děje jako „rozvedeného básnického obrazu“, který nemá za úkol potvrzovat nebo vyvracet určité tvrzení a určitou morálku, ale který vytváří spolu s ostatními složkami epické struktury, tj. s postavami, prostředím, vypravěčem a jeho stylistickými a jazykovými postupy, nedílnou jednotu. Děj je ve Vančurově pojetí symptomem jednání, činů a vzájemného střetávání postav. Takzvaná



pravda příběhu nespočívá jen v ději, ale stává se integrální součástí celé literární struktury, v níž se odráží autorův vztah k realitě jako základní, konstitutivní síla uměleckého díla.

Také koncepce románové postavy, jak se vyhranila v příbězích Marhoulových, zůstává trvalým příznakem Vančurova vypravěčského umění. Autor i v pozdějších svých dílech soustřeďuje svou pozornost na postavy, které stojí někde na okraji společnosti, které jsou tak či onak „nezařazené“ a které se dostávají právě svými přirozenými elementárními vlastnostmi do konfliktu se svým okolím. Hrdiny Vančurových příběhů nelze charakterizovat pomocí konkrétních sociologických příznaků. Právě proto překračují své časové i místní určení a nabývají obecné platnosti hrdinů podobenství a mýtu, stávají se uměleckými typy schopnými obsáhnout základní polohy vzájemných lidských vztahů, vlastností a existenciálních situací. Odklon od psychologické analýzy a redukce vlastností na několik elementárních rysů, jež mají podobu živelných, přírodních sil, zvyšuje výraznost Vančurových postav. Jejich jednání a činy jsou neustále předmětem vypravěčova hodnocení; také konflikty hrdinů s prostředím i příčiny těchto srážek otevírají osudové a morální otázky, jež směřují k vyhraněným odpovědím a k nastolení pevných hodnotících kritérií. Vančura hledal východisko z krize etických, filozofických a společenských systémů v rekonstrukci řádu hodnot, který by nebyl odrazem absolutna či utopických představ, nýbrž výrazem pozitivních kvalit člověka, uložených hluboko pod jeho proměnlivými dobovými vlastnostmi. Záruku tohoto řádu Vančura viděl ve směřování společnosti k spravedlivějšímu sociálnímu řádu.

Skutečnost, že se ve Vančurově tvorbě stále uplatňovaly různé protichůdné tvůrčí síly, z jejichž napětí a srážek rostl nový umělecký tvar, potvrzuje román *Pole orná a válečná* (1925). Vyváženost a klasická uzavřenost Marhoulova příběhu je vystřídána fragmentární kontrapozicí dvou dějových linií. Na jedné straně se rozvíjí sled obrazů a scén evokující chmurnou tragičnost každodenního života zemědělských dělníků na ouhrovském velkostatku; na tomto pozadí vyniká postava čeledína Řeka, slaboduchého ubožáka, vystaveného napospas svým živočišným vášním. Na druhé straně sledujeme osudy panstva; život starého barona Danowitze a jeho dvou synů, kněze Josefa a důstojníka Ervína, je však jen groteskním rubem živoření ouhrovských chudáků. Apokalyptický přízrak první světové války strhne osudy románových postav do svého ničivého víru a vtiskne jim sarkastickou pointu. Nalezenec Řeka se narodil beze jména a tak také umírá. Tomuto nepřičetnému tvorů, jehož život je sledem křivd, násilí a hrůz, dostává se po smrti velkolepé glorifikace: jako neznámý vojn je zahrnut královskými poctami hrdinů. Vražda, které se kdysi z pomatenosti dopustil, je zcela zapomenuta a pohlcena v gigantických orgiích anonymního válečného zabíjení. („Byl vrahem a přestával jím býti, neboť žháří a kati celí v krvi vymohli vraždění slávu.“) Vančura ukazuje — podobně jako Hašek v *Osudech dobrého vojáka Švejka* — především absurditu války: nedistancuje se od ní osvobozujícím smíchem, ale sarkastickým výsměchem. Projevuje se to nejen v koncepci děje, v němž se řadí jeden ironický zvrat za druhým (Řeka chce zavraždit krčmáře, aby ho okradl, a místo toho zardousí chudáka Horu; Josefova pouť do Palestíny končí neslavným útekem do Istemby; starý baron posílá Josefa ze msty do blázince, protože mu omylem přičítá krádež cenných papírů atd.), ale také zvláštní groteskní obrazností, již se toto dílo stýká s expresionistickými tendencemi („Dörnek, pedagog Josefův, slynul bradavicí o devíti štetinách“; „jakási děvka, jdouc od barového pultu, nesla na čenichu úsměv, jako šašek nosí hůl“). Ironii a výsměch ztrácí Vančurovo vyprávění jen tam, kde líčí do nebe volající křivdu na chudých a vykořisťovaných. Ale ani tu autor nešetří drastickými obrazy a slovy, jež zdůrazňují tragikomičnost válečné absurdity, ale též naznačují, že oba světy jsou odsouzeny k zániku. Jeden proto, že válka v něm probouzí zasuté lidství, a druhý proto, že degeneroval. Tento smysl vtiskují baladicky laděným příběhům hodnotící postoje vypravěče, který zároveň představuje zdroj lyrických elementů díla.

Kontrastní střetávání různých významových poloh nabývá v této skladbě neobyčejné intenzity, zasahuje i rovnu jazyka. Autor často využívá prvku neočekávanosti: čtenář si není nikdy zcela jist, zda věta, která začíná jako vznešená biblická perioda, neskončí sarkastickou pointou, a naopak — nadávky a vulgarismy v sobě často skrývají sdělení závažné a pateticky zdůrazněné.



## MOŽNOSTI BÁSNICKÉ EPIKY A DRAMATU

Následující období Vančurovy tvorby, v němž vznikají tři prozaická díla — *Rozmarné léto*, *Poslední soud*, *Hrdelní pře* anebo *Příslaví* — a dvě divadelní hry — *Učitel a žák* a *Nemocná dívka* — vyznačuje se, na rozdíl od předchozí tvůrčí etapy, odklonem od přímé evokace dobové sociální tematiky a rozvíjením některých akcentů a motivů, jež se v dřívější tvorbě objevovaly jen jako dílčí prvky, jako náznaky možností. Je to zejména princip humoru jako životní pohody a moudrosti, metaforizace osudových konfliktů do podoby básnické vize, hra s dějovými prvky i slovními významy, která přitakává elementárním životním silám, rozmarné lidské obraznosti, magické básnivosti. Negace přežitých životních obsahů a forem zůstává i zde v platnosti, avšak způsob, jakým se nyní manifestuje ve Vančurově díle, je jiný. Přímá a konkrétní invektiva mizí, vypravěč-soudce nabývá skrytějších a složitějších podob: jeho vztah ke skutečnosti je zprostředkovanější.

Vančurova tvorba druhé poloviny dvacátých let se vyvíjela v kontaktu s poetismem, s avantgardní programovou estetikou Devětsilu, v níž byl kladen důraz na moderní lyrismus jako na zvláštní sílu, v jejímž magnetickém poli nabývají nejrůznější prvky skutečnosti nové, překvapující podoby, schopné vzbuzovat ve čtenáři intenzivní smyslové a citové dojmy. Přitom však Vančurovo dílo, i když je v něm soustředěno velké množství různých prvků a i když se uspořádání a akcentování těchto elementů stále mění, nelze redukovat na výraz těch či oněch programových tezí. Například Vančurovy první dva romány — vyznačující se radikálním kriticismem sociálním a etickým — nelze bezprostředně vykládat z teoretických postulátů unanimitismu či proletářské literatury, aniž bychom je tím ochudili o mnoho jejich specifických znaků. Pekař Jan Marhoul nebo *Pole orná a válečná*, nazírány z ortodoxně pojatého stanoviska „proletářského“, mohly se jevit jako prózy příliš archaické, kuriózní, nesrozumitelné a formální. Vždyť Vančura nikdy nepřijímal tezi o „tendenčnosti“ literatury jako o významové dominantě sdělení, kterou musí příběh a postavy díla potvrzovat; hotové myšlenkové kontexty pokládal za materiál, který musí být podroben tvůrčímu procesu jako kterékoli jiné složky díla; filozofický postoj promítal do způsobu „opracování“ slovesného materiálu: proto každý jeho tvárný postup je naplněn významy a smyslem.

Ani striktně vyložené teze poetistických manifestů, na jejichž zrodu se ostatně sám podílel jak svými díly, tak i několika teoretickými články, nejsou s to plně obsáhnout osobitost tohoto autora, který zůstával za všech okolností věren sám sobě, svému směřování k nadosobnímu řádu hodnot sociálních, etických, filozofických. Ne náhodou kritika vždy trochu tápala, když se snažila vyložit Vančuru z literárních vlivů a analogií (*Šalda* a *Hora* shodně ukazují, jak je nesnadné podřizovat tento originální umělecký typ jednoznačně pojatým dobovým literárním souvislostem), anebo když nebrala v úvahu množství zcela protichůdných prvků, které vstupují do Vančurova díla, aniž by oslabovaly jeho uměleckou celistvost a jednotu (Fučík: „Je až k nepochopení, jaká zarputilá síla dovedla jedinému dílu — jde o *Pole orná a válečná*, pozn. M. G. — vtisknout tolik různorodých, a přece sžitých znaků.“).

Humor, který je jedním z konstitutivních znaků Vančurova vidění světa a který se v jednotlivých autorových dílech projevuje různým způsobem — od rozmarného úsměvu a hravého taškářství až po ironickou invektivu a sarkastický úsměšek —, nalezl svou nejšťastnější polohu v *Rozmarném létě* (1925). Podtitul knížky „humoristický román“ navozuje ovzduší dobré pohody a smíchu spíše shovívavého než útočného. Autor v něm vypravuje o milostných záletech trojice přátel, kteří se zhlédnou v krásné společnici potulného akrobata a kouzelníka. Při charakteristice postav, evokaci prostředí a dějových situací autor využívá tradičních vyprávěcích postupů, známých například z renesančních rozprávek, které jsou jemně parodovány. Události *Rozmarného léta* se vyvíjejí v jakémási pohádkovém bezčase, i když se v textu tu a tam setkáváme s různými dobovými narážkami a i když městečko Krokovy Vary může leccíms připomenout básníkovu Zbraslav. Zdroj největšího komického účinku tkví v rozporu mezi vznešeností řeči, jíž mluví vypravěč a jež je propůjčena



i hrdinům příběhů, a mezi nicotností a pramalou vážností toho, co je předmětem výpovědi. („Nesměšujte mne s nemravy. Odložil jsem své spodky z dobrých důvodů. Neboť kůže, jak se doposud vykládá v týchž školních místnostech, kam jsem chodíval za svým obecným vzděláním, je uzpůsobena k dýchání a velmi si ho žádá.“) Komické sentence („čas propůjčuje důstojnost i zrůdám“), parodovaná přísloví („je lépe mít poslední slovo než poslední ránu“), poetizace tlachů („zdá se mi, že jste na své cestě za výrazem došel až k stupni nesrozumitelnosti téměř zajímavé“), hra se slovy a metaforami („podobal se postupně lucíferovi, sírci, šaškovi, opici, hasanovi, jablíčku, cvočku, pedelovi, opilci, bláznovi a nakonec, stanuv pěkně při kraji, měl tvářnost kazatele“), průhledné dobové narážky (o kouzelníkově společníci staré ženské říkaly, že „se jmenovala za svobodna Nezvalková a její otec, jenž byl veliký hříšník, všechno uměl a skládal krásné básně“), děj založený na anekdotických zvratech — to všechno patří k typickým postupům Vančurova humoru. Ovzduší poetismu je v Rozmarném létě exponováno — kromě zmíněných prostředků jazykové hry a asociativní obraznosti — také tematickými prvky; zejména motiv „podivuhodného kouzelníka“, akrobata, a motiv hry jsou dobově příznačné: stěžejní roli hrají zejména v poezii Nezvalově. Mimoto doprovází Vančura vyprávění parodovanými úvahami a obraznými sentencemi o literatuře, divadle, o skutečnosti a její básnické metamorfóze a o jiných otázkách dotýkajících se problematiky moderního umění; lze říci, že v těchto odbočkách je vtipným způsobem vyjádřeno Vančurovo tvůrčí krédo, které je ve shodě s poetikou dobové umělecké avantgardy.

V následujících letech se Vančura věnoval divadlu: napsal dvě hry, v nichž realizoval své představy o nové podobě a poslání dramatické jevištní tvorby. Podobně jako v próze klade i v divadelních hrách důraz na básnickou řeč a obraznost a pomíjí přitom jakoukoli bezprostřední nápodobu skutečnosti. Postavy jeho scénických básní nejsou psychologicky prokresleny, dramaticčnost děje nespočívá v zápletce nebo v intrice tradičního typu. Vančura obnažil dramatický konflikt, aby vynikla monumentální linie a obecná platnost příběhu, který se tím stává podobenstvím. Výpovědi postav se monologizují, ztrácejí charakter rozhovorů a často běží vedle sebe a přes sebe jako „leitmotiv“ polyfonní básnické skladby. Silné dramatické napětí her vyplývá ze vzájemných vztahů postav, které vystupují proti sobě vždy s veškerou svou intelektuální, citovou i volní zaujatostí, a nikdy jen tou či onou dílčí vlastností. Konfliktnost jednání je dále znásobena stálou konfrontací všech jednajících osob s ústřední apelativní myšlenkou, s nadosobním imperativním úkolem, jenž si podrobuje každého jedince a nutí jej k zaujetí vyhraněného stanoviska. Vančurovy postavy nejsou — jak by se na první pohled zdálo — pouhým ztělesněním daného etického či filozofického postoje a principu; jejich jednání často doznává průběhem dramatického děje podstatných změn, autor se však nesoustřeďuje na objasňování psychologické motivace činů, ale exponuje samo jednání a vyhraňování individuálních postojů jako akt volby, jako aktivní vytváření přítomnosti a budoucnosti.

Ústředním konfliktem scénické básně *Učitel a žák* (1927), která byla poprvé inscenována Jindřichem Honzlem v Osvobozeném divadle roku 1927, je revolta proti přízemní realitě měšťáckých jistot. Janova „cesta do světa“ má platnost obecného podobenství o činu, který ztroskotal, o odvaze, která kapitulovala při první srážce jinožských snů se skutečností, při první deziluzi. V Janově zmoudření cítíme hořkost předčasně porážky; v jeho donkichotství, jakkoli bláznivém a nereálném, bylo víc hodnoty, kladu, naděje než ve smíření a návratu. Úkol, který zůstal nesplněn, trvá. Učitel se sám vydává na cestu, hledaje nového žáka, jemuž by vštípil své znalosti, své zaujetí a touhu: „Postavíme něco lepšího. Znovu. Znovu od počátku. Znovu a lépe.“

V této hře Vančura položil otázku, která se v jeho díle zas a znovu vynořuje a vrací jako jedno ze základních filozofických témat: vztah reality a touhy, každodennosti a ideálu. Sociální skutečnost, poznamenaná maloměšťáckou „rozumností“ a malodušností, neguje odvahu, čin, riziko, snění. Na začátku každé revolty je u Vančury „bláznovství“; tento postoj v jeho díle nabývá mnoha podob a významových odstínů, také jeho hodnocení se mění v závislosti na tom, v jakých vztazích jej posuzujeme. Vančura neglorifikuje planá romantická gesta; ušlechtilé subjektivní záměry nepodložené věděním a prací nevedou ke skutečnému



činu, ale spíše k předčasné rezignaci. („Chtěl bys příliš mnoho a neumíš nic. Zrána s rukama nad hlavou pokřikuješ na předměstí. Eh, dělníci vycházejí mlčky, s rukama svěšenýma podle těla a s pěstí neznatelně pootevřenou.“)

V následující hře *Nemocná dívka* (1928), která byla uvedena opět v Honzlově režii na scéně Osvobozeného divadla roku 1928, Vančura znovu rozvíjí podobný problém odpovědnosti, odvahy a činu. Tentokrát jej však promítá do konkrétnější situace a prostředí. Také konflikt je ostřejší vyhocen: mladé nemocné dívce hrozí smrt, nebude-li nalezen postup léčení zhubné choroby. Způsob, jakým jednotlivé postavy reagují na tuto dramatickou situaci, vytváří mezi nimi napětí a odhaluje jejich pravou povahu. V expozici se vztahy mezi postavami ostře polarizují, v závěru se však ukazuje, že lidé nejsou určeni jednou provždy a že k zaujetí rozhodného stanoviska se mohou dopracovávat různými cestami. Odvaha nemá vždy stejnou tvář, její zdroje jsou individuální. Dívku nezachránila jen vůle Křikavy, který byl první ochoten nést nebezpečné riziko prohry, ale také profesorova racionální a přesná diagnóza nemoci a konečně také nenadálá rozhodnost Kolovratova, vybojovaná těžkým vnitřním zápasem s vlastní senzibilitou, citovou slabostí i zaujetím. („Není odvahy bez pochyb, není hrdinství bez bázně.“)

V následujících dvou Vančurových prozaických dílech, v *Posledním soudu* a v *Hrdelní pře anebo Příslloví*, se aktualizace jazykového a stylistického výrazu stává dominantní složkou literární struktury — je to nejzazší bod, kam až dospěl Vančura ve svém úsilí o obnovu slovesného tvaru.

Román *Poslední soud* (1929) je koncipován jako lyrický proud básnických obrazů a reflexí, které se složité větvi a prolétají. Naproti tomu má toto dílo zřetelně členěnou epickou osnovu, která ovlivňuje kompozici a výrazně se podílí na jeho sémantické výstavbě. Každý motiv i sebemenší detail nabývá tu potenciální obraznosti, je s to vzbuzovat celé řetězce představ, asociací, metafor. (Klobouk žebřáka Ramuse je nazván „cíchou“, pak „hvězdicí“, „člunem a psem, jenž spí“.) Básnické pojmenování není bezprostředně spjato s realitou, ale krouží kolem ní, vytvářejíc si svůj vlastní a do jisté míry autonomní kontext. Vančura tento svůj tvůrčí postup motivuje především tím, že vypráví o lidech, jejichž vztah k okolní skutečnosti je tak či onak posunut, komplikován, deformován. Prastarý žebřák ponořený do své slepoty, Pilipaniniec, karpatský horal, který opouští svou zapadlou vesnici a ocitá se uprostřed nepochopitelného města, doktor Weil, učený a podivínský tlachal, Meješ, posedlý stihomamem jakéhosi nejasného zločinu — to jsou protagonisté Vančurova příběhu. Jejich vidění skutečnosti neustále rozkolísávají neodbytné představy, obrazy, vzpomínky, blouznění. Postava Pilipanince v lecčems připomíná pekaře Marhoula — především svou naivní bezprostředností, neschopností bránit se nástrahám okolí a vlastním sebeklamům. Také ústřední konflikt románu je obdobný: prostý člověk nebo spíše prostáček ovládaný elementárními silami, pohnutkami a vášněmi dostává se do konfliktu se složitou a protikladnou realitou města, která si krutě podrobuje bezbranné a slabé jedince. Pilipanincovo drama není motivováno jen sociální realitou své doby, ale vyplývá také z vnitřních rozporů této postavy, z její posedlosti utkvělou ideou odvahy a činu, z neschopnosti rozlišit skutečnost od přeludu, hrdinství od zběsilosti.

Důležitým ideovým komponentem *Posledního soudu* se stává motiv nezištné družnosti a solidarity chudých; toto téma, které se ve Vančurově díle neustále vrací v různých obměnách, podtrhuje smírnou katarzi Pilipanincova příběhu a propůjčuje mu skrytý patos naděje.

Následující Vančurův román *Hrdelní pře anebo Příslloví* (1930) navazuje na předchozí dílo hned v několika směru. Především tím, že i zde do popředí vystupuje jazykový výraz a že i zde se řeší problém neobjasněného zločinu, viny a trestu. Téma lidské družnosti, přitakávání základním hodnotám života a jeho elementárním formám zastihuje mučivou nejistotu „hrdelní pře“ a rozvíjí se v rabelaisovsky groteskní oslavu bodrého kumpánství, které se dívá na svět „přes kouřící mísu a láhev“. Úsilí rekonstruovat dávný kriminální děj zůstává sice bez výsledku, ale sama „hra na soudní proces“ přináší své kladné důsledky: postavy románu, spojeně dávnou přítomností smrti i její současnou ozvěnou, uvědomují si nutnost životních hodnot, prioritu reálných



přítomných lidských vztahů nad tajemstvím minulosti. Interpretovat základní smysl tohoto díla není snadné: nemůžeme jej vyvodit z vlastního děje ani z výroků postav — je skryt hlouběji pod silným příkrovnem autorovy ironie a fantazijní hravosti, v jejímž klamném stínu se odehrává celý příběh.

Napětí mezi zlomkovitostí, eliptičností výrazu na straně jedné a přebujelou perifrastičností na straně druhé — jež charakterizuje sémantickou výstavbu *Posledního soudu* — působí i v *Hrdelní při*; mění se však významové zabarvení těchto postupů i materiál, jenž je jimi formován, jak napovídá již název románu; autor se obrátil k inspiračním zdrojům lidové řeči, k příslovím, pořekadlům, nadávkám a jiným podobným útvarům, v nichž se manifestuje obrazná a tvůrčí povaha každodenní hovorové praxe. Základní situací jazykové výpovědi je tu dialog, rozhovor, který je silně stylizovaný a který nabývá různých podob — od expresivní rétorické výpovědi eufonicky složitě vybudované přes disputaci připomínající řeč soudních výpovědí a při až po nevázaný hospodský tlach a žvást. Fragmentárnost se projevuje především ve výstavbě děje, respektive v rekonstrukci dávné události, která zůstává přes veškeré úsilí protagonistů příběhu neobjasněna.

## PŘÍBĚHY O LÁSCE, OSUDU A HŘE

Romány *Poslední soud* a *Hrdelní pře* si autor připravil cestu k další tvorbě, v níž se počíná postupně vyrovnávat napětí mezi jazykovým výrazem a epickou osnovou díla. Napříště se bude ozvláštňení realizovat spíše v dějových a tematických vrstvách díla než v ryze jazykové sféře. Navíc pak přiklon k lidovým zdrojům jazykové obraznosti, jež mění archaický a „biblický“ ráz Vančurova slohu, napovídá, že si autor připravuje cestu k bezprostřednějšímu uchopení soudobé reality. Vypravěč, který býval dříve podoben spíše kazateli a patetickému baladikovi, přibližuje se posluchači (čtenáři), nasazuje důvěrnější tón, zaposlouchává se do rytmu a dikce hovorové řeči. Tato tendence se výrazně projevila zejména v povídce pro mládež *Kubula a Kubikula* (1931), která již stojí na prahu nového autorova tvůrčího období. Pohádkové vyprávění o veselých příhodách medvědáře Kuby, medvěda Kubuly, strašidylka Barbuchy a jejich dětských kamarádů vyniká radostnou pohodou a jiskřivým humorem, těžícím jak z komických situací, tak z vynalézavého jazykového tipu.

Změněnou situaci Vančurovy tvorby na přelomu dvacátých a třicátých let nejmýrazněji dokládá román *Marketa Lazarová* (1931). Je příznačné, že v této době — kdy se v celé české avantgardní literatuře uzavíralo jedno plodné období, inspirované především poetismem, a kdy se začaly naléhavě vynořovat nové otázky a nová řešení — Vančura vytváří dílo, jež zdařile syntetizuje celé jeho dosavadní tvůrčí úsilí. Autor komponuje epickou skladbu baladického typu, ve které jsou všechny složky jazykové, tematické a kompoziční výstavby v dynamické rovnováze; přitom se nevzdává žádné z podstatných vlastností svého vypravěčského umění. Do popředí vystupuje vypravěč, jehož způsob podání je stylizován jako temperamentní mluvní projev (skaz) obracející se k posluchačům i k postavám („Jste mi, urození pánové, povinni věřiti, že tuto změnu přivodila láska“; „sbohem, Sovičko, můj škaredý příteli, zvedni svůj meč a aspoň trošičku se braň!“). Důraz na způsob vyprávění však nijak neoslabuje epickou osnovu příběhu. Právě tak básnické obrazy, jakkoli jsou někdy nezvyklé a sdrůžují odlehle představy, nevytvářejí zvláštní významový kontext, nýbrž míří k realitě, umocňují evokační sugestivnost dějů a scén. Místo pojmenování převážně metaforického, které charakterizovalo Vančurův sloh v předchozích jeho dílech, například v *Posledním soudu*, převládá zde pojmenování metonymické a synekdochické, to jest takové, kdy konkrétní detail poukazuje k obecnějšímu významu nebo evokuje celkovou představu scény, postavy, předmětného objektu („Roh koňských kopyt připražoval se mrazem jako rozpálenou podkovou a na cecíku krav byly ledové krupky“). Dramatičnost výjevů vypravěč stupňuje často tím, že je rozkládá v řadu detailních záběrů; tato technika je běžná ve filmové montáži a dosvědčuje, že předpoklady Vančurova zájmu o film se realizovaly již na půdě



jeho literární tvorby. („Viděl kypící a rozpleskující se zadek, cíp pláště, vlající vlasy a koneček povijanu, viděl svou chasu utíkatí...“) Úhrnem lze říci, že v novém románě je bohatý soubor výrazových prostředků, jímž Vančura disponuje, ať v oblasti eufonie, slovníku, syntaxe či sémantiky, podřizován konkrétností, názorností a hodnotící určitostí sdělení: proto se žádný stylistický postup nápadně nevyděljuje z celku a neupoutává mimořádnou pozornost.

V mnoha dřívějších Vančurových dílech byl patrný rozpor (autorem záměrně zdůrazněný a využívaný) mezi archaizujícím slohem a soudobou realitou, která byla předmětem vyprávění. V Marketě Lazarové toto napětí mizí; příběhy jsou situovány do středověku, pojatého ovšem nikoli historicky, ale jako neurčité, „dané“ epické bezčasí, v němž se odehrávají legendy, báje, staré hrdinské balady. („Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za časů nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic...“) Vančurovi ovšem nešlo o prostou nápodobu či reminiscenci starobylých příběhů, maska vypravěče—letopisce, kterou si zde nasazuje, je ironizována. Hrdiny dramatu nejsou urození a vznešení šlechtici, ale „zbušní a čertovští“ loupeživí rytíři, kteří propadli hrdlem královskému právu. Ironická dvojznačnost umožnila autorovi, aby povýšil příběh, jehož některé dějové prvky jako by byly převzaty z repertoáru krvavých milostných dobrodružství pokleslé rytířské romantiky, do polohy básnického podobenství o vášnivé lásce, která nezná překážek, o bouřlivém vzplanutí smyslů, o věrnosti, činu a vzpouře. Znovu se tu objevuje příznačné vančurovské téma; tentokrát však nenabývá podoby filozofické pře — jak tomu bylo například v Učiteli a žákovi —, nýbrž se promítá do příběhu naplněného smyslovou naléhavostí, barvitými scénickými akcemi a dramatickými zvraty.

Čistý a bezprostřední milostný cit, nepodřizující se žádnému nátlaku a vypočítavosti, stává se zde kritériem lidského jednání. („Lidský život má nesmírnou cenu lásky.“) Marketa, loupežník Mikoláš i Alexandra byli s to jej prožívat a realizovat do všech důsledků: proto jejich činy, jakkoli jsou leckdy „hříšné“ a zaslepené, nalézají v vypravěče porozumění i milost plnou obdivu. Naproti tomu Kristiánova zbabělost a polovičatost vede k potupné a strašlivé zkáze.

Marketa Lazarová je epos o lásce a smrti, o milování a zradě, o odvaze a zbabělosti. Vančura jím znovu nastavil kritické zrcadlo své době, svým současníkům: v jeho ostrém světle se jeví středostavovské ctnosti, založené na opatrnosti, vypočítavosti, respektování konvencí, dvojnásob nepřijatelné a odpudivé. Vančura nesouhlasil s relativistickým pojetím člověka ani s analytickou skepsí moderního psychologického románu, v němž se téměř ztratil aktivní lidský čin; proto se inspiroval rudimentárními vypravěčskými postupy a proto neváhal použít při líčení lidských vášní a skutků sytých, nelomených barev. („Jakže, vy nejste spokojeni s příběhem ze starých časů? Což vám nepůsobí ani ždíbec libosti slyšeti o mrazech tak pořádných, o prudkých chlapcích a sličných dámách? Nepůsobí tato povídka jako mlat u porovnání s rozkošnou složitostí současné literatury?“)

Také v následujících dvou prozaických dílech zůstává středem autorovy pozornosti milostná tematika. I když samo pojetí lásky se u Vančury neproměňuje, zůstává jí základní hodnototvornou konstantou života, prubířským kamenem lidského charakteru a jeho smyslové i citové plnosti a aktivity, jde o vyprávění značně odlišná. Román *Útěk do Budína* (1932) je pozoruhodný už tím, že se tu autor poprvé pokouší zobrazit současného člověka v jeho konkrétních sociálních i dobových vztazích. Dramatický milostný příběh pražské studentky Jany Myslbekové má v podstatě komorní ladění, avšak charakteristiky postav i prostředí míří k postižení společenské atmosféry v Čechách a na Slovensku po první světové válce. Tragická smrt Tomáše Baránye není pouze aktem individuální katastrofy člověka vykořeněného, neschopného realizovat skutečnou lásku a skutečný život, ale také svědectvím o „konci starých časů“, o pádu starých šlechtických rodů, které nejsou s to se přizpůsobit novým poměrům. Pokud Vančura evokuje patriarchální prostředí panského venkovského sídla, pokud líčí štěstí milenců, jejich smyslové vzplanutí, jež je vytrhlo z reálného času a prostoru, potud má jeho vyprávění podmanivou pohodu epiky bezmála pohádkové. Avšak tam, kde se dotýká životních způsobů vyšší



pražské společnosti, jejíž ráz po převratu určovali zbohatlíci, finanční spekulanti a byrokrati, nasazuje ostrý jízlivý tón. Spolu s převažující tendencí k realistickému způsobu zobrazování postav a dějů pronikají do Vančurova vyprávění také prvky psychologické charakteristiky osob; obraznost i archaičnost slohu je oslabována, i když ne natolik, aby bylo zrušeno stálé napětí mezi všedností každodenní reality a zázračností citových vzplanutí, mezi skutečností a snem, přítomností a vzpomínkou.

Ústředním tématem knihy povídek *Luk královny Dorotky* (1932) je láska — nikoli však tragická či dramatická, nýbrž spíše rozmarná a hravá. S výjimkou *Dobré míry*, vyprávění, jehož námět zčásti připomíná kalendářovou povídku a zčásti kramářskou baladu, končí všechny příběhy veselou a vtipnou pointou. Po způsobu renesančních novel je v nich učiněno zadost bezprostřednímu milostnému citu a mladým dychtivým smyslům (*Usmívající se děvče*) — navzdory všem svatouškům, starým paroháčům (*Konec vše napraví*), ale i násilníkům, kteří nemají pod čepicí a kteří si chtějí v doměně „královny Dorotky“ osobovat svá práva příliš zhurta (*Brusič nožů, Dobrá míra*). Vančura zde znovu vyjadřuje své pojetí lásky jako tvořivého citu, který milence osvobozuje a propůjčuje jejich vnímání světa a prožitkům hodnotu štěstí, hodnotu elementárního poetického vidění a činu, před nímž blednou i díla básníků (povídka *Guy de Maupassant*). Vančura uplatňuje ve svých příbězích smysl pro situační komiku, zápletku, anekdotickou pointu. Prvky ryze jazykové komiky ustupují do pozadí; způsob vyprávění se přibližuje svému předmětu, dřívější expresivitu, archaizaci a nezvyklost výrazu nahrazuje jadrnost a pádnost lidové řeči. („Já ti zaplatím, až naprší a uschne, ty ochechule... Nu, já tě naučím, jak se jídává na jatkách a jak se ve dvou hraje v karty!“)

Změny, které charakterizovaly vývoj Vančurovy prózy na začátku třicátých let, projevy se také v jeho novém dramatu *Alchymista* (1932, téhož roku uvedeno na Národním divadle v režii Jindřicha Honzla). Nejde tu už o scénickou báseň, která klade jednoznačný důraz na metaforiku jevištní řeči a která reálné situace a promluvy transponuje do oblasti básnického podobenství. Konflikt, postavy, scénické akce i dialogy jsou pojaty konkrétněji; dramatické napětí je vyvoláváno srážkami mezi jednajícimi osobami, které často jednají nepředvídaně pod vlivem okamžitých pohnutek, pod vlivem vášně, pochyb, žádostí. Postavy nejsou jednoznačně určeny a determinovány vztahem k určitému životnímu principu nebo kritériu. Vančura sleduje rozporné jednání člověka, jeho často tápavé a bludné hledání smyslu života a štěstí. Alessandro Morone, alchymista a hvězdář, ztělesňuje příznačné rysy renesančního člověka — pozemšťanskou radost z bezprostředních darů života, z lásky, přátelství, dobrodružství a hry. Je lehkomyšlný a podléhá okamžitým popudům svých přání, není však otrokem svých pudů a pohrdá bohatstvím, slávou i mocí. Štěstí nalézá i ve své práci, v dobrodružství poznání, v odhalování tajemství přírody. Alessandroví protihráči jsou lidé, kteří se potácejí mezi svými vášněmi a mezi hrůzou ze zákazů, které překračují. Neřest se v nich snoubí s moralismem, jejich citová vzplanutí dusí rozum a bázeň: nenalézají hlubinu bezpečnosti ani v bezprostřední životní radosti, ani v přísné doměně božích příkazů. Ve hře o alchymistovi Moronovi autor rozvíjí téma milostného vztahu a lidského štěstí, téma, které je příznačné pro všechna jeho díla napsaná na přelomu dvacátých a třicátých let. V *Alchymistovi* — podobně jako v *Marketě Lazarové*, v *Útěku do Budína* nebo v *Luku královny Dorotky* — krystalizuje Vančurova pozitivní představa člověka; nikoli náhodou jejím katalyzátorem je láska, elementární vztah, který má největší hodnotu štěstí a tvorby. (Anna v *Alchymistovi*: „Byla jsem mrtvá a láska mě stvořila od paty k hlavě znovu.“)

## PRÓZA O PROMĚNÁCH LIDÍ A ČASŮ

Následující období Vančurovy umělecké tvorby, které zahrnuje tři románové skladby — *Konec starých časů*, *Tři řeky*, *Rodina Horvatova* — a divadelní hru *Jezero Ukereve*, je charakterizováno jak obratem k nově



tematicke, tak vnitřními přesuny ve struktuře díla, změnami výrazových prostředků a jejich hierarchie. V tomto období se Vančura začíná intenzivně zabývat filmovým uměním, které ovlivňuje jeho tvorbu prozaickou i dramatickou.

Na společenskou krizi, jež se na začátku třicátých let výrazně projevovala v oblasti hospodářské i politické, doma i ve světě, reaguje Vančura zvýšenou pozorností ke společenské a historické realitě člověka. Dobová problematika, kterou Vančura dříve transponoval do oblasti básnického podobenství, monumentálního či groteskního obrazu a patetické výzvy, je nyní znázorňována bezprostředněji a konkrétněji. Metaforu nahrazuje evokace konkrétního životního úseku, osudy postav jsou nazírány v rámci širších souvislostí historického procesu. Vančurovo směřování k realistickému typu románové struktury, jak se vyvinula v 19. století, není však zdaleka jednoznačné. Autor využívá vypravěčských postupů běžných v próze 18. století (Konec starých časů), nepodřizuje jednání svých postav tradiční povahopisné ani psychologické věrohodnosti a kromě toho neustále konfrontuje rovinu reálného životního dění a čas historické chronologie s perspektivou neskutečného, pohádkového, fantazijního vidění (Tři řeky). Ani v románě Rodina Horvatova, v němž se nejvíc přiblížil tradiční realistické vypravěčské dikci, nezapře svůj sugestivní způsob evokace scén a detailů, který se opírá o moderní filmové vidění skutečnosti, o princip montáže, prolínání, konfrontace různých záběrových úhlů. Také v pojetí děje jako svébytné složky básnické fikce, nezávislé na předem dané morální či tendenční tezi, zůstal Vančura věren svým tvůrčím zásadám; epická osnova románových skladeb je však oproti dřívějším dílům zdůrazněna, prvky lyrického vidění ustupují do pozadí nebo procházejí zvláštní proměnou, nabývají nových podob.

V *Konci starých časů* (1934) nastavuje Vančura satirické zrcadlo životnímu stylu nového republikánského panstva, jež se po válce zabydlovalo na starých šlechtických statcích a zámcích. Tito zbohatlíci, kteří marně zakrývali svou přízemní morálku kramářů a lichvářů horlivým napodobováním šlechtických mravů, stávají se dvojnásob směšnými, když se octnou tváří v tvář podivnému fantomatickému představiteli „starých časů“, ruskému běženci knížeti Megalrogovu. Nejsou s to prokouknout jeho šejdřství, protože se kryje velkorysy gesty, šlechtickou hrdostí a invencí téměř básnickou, tedy vlastnostmi, které jsou novodobému panstvu zcela nedostupné. Autor svůj ironický odstup umocňuje tím, že příběhy, jež se odehrávaly na zámku Kratochvíli, dává vyprávět knihovníku Sperovi, chlapíkovi nepříliš důvěryhodnému, který neustále kriticky srovnává nové majitele panství se starým vévodou a který se rovněž snaží — leč marně — odhalit Megalrogova jako podvodníka. Tím, že se Vančura vzdal bezprostředního autorského hodnocení a komentování osob a skutků, což bývalo v jeho dřívějších prózách běžné, zmizela ostrá hranice kladu a záporu, dobra a zla. Mukařovský charakterizoval tuto proměnu jako „uhlazení příkrých kontrastů, ale zato rozmnožení odstínů“. Nejde tu ovšem o relativismus, který byl Vančurovi vždy cizí, nýbrž o hodnocení prostřednictvím stupňované ironie: vypravěč patří ke světu, jehož postavy a děje kriticky i s obdivem popisuje, ale sám se také vystavuje — ať bezděčně či úmyslně — úsměškům. Čtenář nebere vždy Sperovo stanovisko za bernou minci; ironie postihuje nejen předmět vyprávění, ale i jeho subjekt.

Konec starých časů již v ničem nepřipomíná patos biblických příběhů ani monumentalitu středověkých kronik, ocitáme se zde spíše v ovzduší satirických románů 18. století, kde se motivy galantních dobrodružství a intrik prolétají s živými popisy a s úvahami, jejichž tón bývá často v komickém nesouladu s tím, o čem se mluví. Moment významového kontrastu, posunu, nepředvídanosti a hry, který je pro Vančurovo umění tak příznačný, uplatňuje se i zde. Na rozdíl od dřívějšíka, kdy se tato autorova básnická invence projevovala nejvýrazněji v oblasti jazyka a slohu, přesouvá se nyní do dějové kompozice a do charakteristiky postav. Protagonisté příběhu — zejména Megalrogov, jenž bývá přirovnáván k baronu Prášilovi — překvapují neustálými a neočekávanými zvraty ve svém jednání, takže nikdy přesně nevíme, koho máme před sebou; děj, stále přerušovaný a nastavovaný, skládající se z drobných výjevů, nepostupuje jednoznačně kupředu, ale každou chvíli se štěpí a odbočuje.



Podkladem pro román *Konec starých časů* byl nerealizovaný filmový scénář; autor se však nespokojil pouhým přepisem předlohy: vytvořil bohatě odstíněné vyprávění, které osobitým způsobem slučovalo narativní postupy starých satirických románů (Sterne, Fielding) s technikou filmové montáže a optického záznamu detailů a scén.

Podobný proces, jaký probíhal od poloviny třicátých let ve Vančurově próze, mění také podobu jeho dramatické tvorby. Ve hře *Jezero Ukereve* (1935) není již důraz položen na řešení individuálního životního dramatu; lékař Forde, námořník Charpeau, ugandský náčelník Goan, jeho dcera Lee, jeho synové i ostatní postavy hry prožívají své osobní konflikty, své lásky, intriky, přátelství i nenávisti, ale za tím vším se tyčí jako osudová hrozba společný nepřítel — spavá nemoc. Do intimních vztahů lidí se promítají obecné problémy — zápas s epidemií, konflikt mezi kolonizátory a černým lidem, rozpory mezi humánním posláním lékařské vědy a mezi mocí a obchodními a politickými spekulacemi. Důraz, který autor položil na myšlenku lidské solidarity, překonávající rasové předsudky a rozdíly, zaslepenost individuálních intrik i mocenských zájmů, zněl — tváří v tvář narůstajícímu nebezpečí mezinárodního fašismu — jako apel svrchovaně aktuální a naléhavý.

Také ve výstavbě dramatického textu došlo k podstatné proměně: řeč postav nese výrazné stopy jejich sociálního původu, stává se důležitým prostředkem společenské i individuální charakteristiky jednotlivců. Ve Vančurově hře slyšíme patetickou a obraznou řeč Ugandanů, obhroublý žargon námořníků a vojáků, strohou mluvu lékařské rozpravy i klamné fráze politiků. Autorovo jevištní slovo nabývá dosud nebývalé různorodosti a stylové mnohotvárnosti; pružně a přiléhavě se přizpůsobuje proměnám životních postojů i okamžitých situací. Hromadné promluvy (diskuse v parlamentě, vřava vojenského ležení, vzrušené zaklínání Ugandanů) se střídají s intimními výpověďmi (milostný dialog, řeč skrytých intrik apod.); dramatické napětí scén se však ani na okamžik neoslabuje, propůjčujíc všem projevům zvláštní naléhavost a zaujatost.

V široce koncipovaných románových skladbách druhé poloviny třicátých let — ve *Třech řekách* a v *Rodině Horvatově* — se Vančura pokusil zachytit pluralitu světa, proměny dobové a společenské reality viděné prizmatem individuálních osudů. Zde také nejvýrazněji vystupuje do popředí souvislost Vančurovy prózy s dobovou aktualizací společenského románu, který sehrál ve vývoji české beletrie třicátých let významnou roli. Ve *Třech řekách* se setkáváme s příznačnými rysy takzvaného výchovného románu, *Rodina Horvotova* může být zase charakterizována jako generační román, zachycující proměny celých společenských skupin a přispívající tak k objasnění geneze soudobých společenských rozporů. Jestliže se Vančura ve svých prvních prózách soustřeďoval zpravidla na rozpory mezi stabilizovaným životním prostředím a člověkem vymykajícím se jeho zákonům a tlakům, pak v jeho pozdějších románech vystupuje do popředí moment dynamiky společenského dění; mezi člověkem a prostředím existuje vnitřní pouto, které se projevuje jako podmíněnost i jako revolta, jako závislost i jako potřeba aktivního činu.

Ústřední postavou *Tří řek* (1936) je Jan Kostka, chudý venkovský chlapec; jeho „cesta do světa“ je hledáním životních jistot a poznání. Ačkoli se životní příběhy Janovy a ostatních početných románových postav odehrávají v konkrétní historické a společenské situaci, jsou vypravěčem úmyslně jakoby nadneseny, zmonumentalizovány do podoby velké epické básně. Význam *Tří řek* nespočívá ve výkladu historických dějů viděných očima románových postav; svůj tvůrčí záměr vyjádřil Vančura slovy: „Chtěl jsem sledovat člověka, z něhož život střásá mátožnou nejistotu mladosti. Hledal jsem situaci, za které by student mohl projít školou světa, bolesti a tvrdé práce.“ V nové obměně se tu opakuje starý pohádkový motiv o tom, jak hrdina putuje do světa a jak za dalekými třemi řekami nalezne pravdu. Touto pravdou je myšlenka sociální spravedlnosti, svobody a rovnosti lidí. Jan Kostka ji nalézá uskutečňovanou v ruské revoluci, na jejíž stranu se přidá.

S dobovými románovými freskami, zastoupenými v naší literatuře například tvorbou Jaroslava Kratochvíla, Karla Nového, Marie Majerové, Josefa Kopty nebo Marie Pujmanové, spojuje *Tři řeky* mnohotvárnost životní



reality, šíře času i prostoru, kterou se autor pokusil svým dílem obsáhnout. Život na selském dvoře a na věvodském zámku, tísnivé ovzduší malého města a ohlasy revolučních událostí v daleké cizině, konspirativní ovzduší dělnických organizací a apokalyptické obrazy světové války, zajatecké tábory, panská sídla ruské šlechty a kupectva, revoluční události na Ukrajině i veselá pohoda sibiřské vesnice — to jsou jednotlivé tematické prvky, z nichž je sklenut monumentální prostor románové skladby. Vyprávění postupně otvírá nové a nové obzory a prohlubuje široké řečiště příběhu, prokládaného drobnými lyrickými zastaveními, v nichž je zvláštní půvab tohoto díla.

Autor podtrhl legendárnost příběhu i tím, že volil vyprávěcí techniku blízkou pohádce. Vypravěč oslovuje čtenáře, zasahuje do děje, hodnotí osoby, chválí je a vysmívá se jim, přeskakuje dlouhé časové úseky, zatímco některé scény líčí co nejpodrobněji. Jeho vztah k zobrazovaným událostem a postavám je přitom pln neustálého napětí a skryté ironie, která se projevuje zejména tam, kde líčí osoby a prostředí, jež vzbuzují jeho antipatii. Tím vším je silně ovlivněn charakter Vančurovy epiky: popis je podřízen vyprávění, které obnovuje elementární epické postupy, potlačuje psychologickou analýzu i rovnoměrné rozvíjení dějových složek. Kompozici románu charakterizuje nepřetržitý sled scén a záběrů, které jsou svým rozvržením, vnitřním uspořádáním i celkovým rytmem blízké filmovému scénáři. Neustálé přechody od pohledu zobecňujícího k mikroskopickému, prolínání scén, záznam drobného detailu, který se vrací jako příznačný motiv, montáž a střih výjevů nazřených z různých úhlů vytvářejí zvláštní rytmus Vančurova vyprávění.

Román *Rodina Horvatova* (1938) zaujímá ve Vančurově tvorbě zvláštní místo. Autorův dosavadní způsob epického vyprávění prošel výraznou proměnou: vypravěč zmizel za scénou, do popředí se dostala objektivní evokace dějů, prostředí, dialogů. Postavy románu jsou charakterizovány osobitým jazykovým projevem, který vyjadřuje nejen jejich psychickou individualitu, ale také jejich sociální zařazení. Vančura se pokouší na osudech statkářské rodiny postihnout obecný pohyb české společnosti v době před první světovou válkou. Lidé různého sociálního původu a postavení i rozdílných životních zkušeností, statkáři, studenti, politikové, podnikatelé, novináři, umělci a venkované reprezentují v tomto díle různorodé sociální síly, které se uplatňovaly ve vývoji české společnosti před první světovou válkou. Toto pojetí románové postavy a lidského osudu je ve Vančurově tvorbě něčím novým, i když směřování k objektivnímu typu epického vyprávění se v ní projevovalo již dříve, například ve *Třech řekách*. Také autorův sloh, charakterizovaný dosud bohatou perifrastickou lyričností, se postupně zjednodušuje; názorně o tom svědčí zejména podstatné úpravy, kterými autor v roce 1935 přepracoval román *Poslední soud*. V *Rodině Horvatově* se Vančura vzdal archaismů, expresivních výrazů i rétorických pasáží, zjednodušil syntaktickou i zvukovou výstavbu věty a důraz položil na smyslově konkrétní evokaci reality; lyrismus, který je podstatnou složkou jeho vidění skutečnosti, projevuje se zde jen náznakem: dokresluje celkovou atmosféru scén a výjevů. Vančura začal koncipovat tento román již na konci dvacátých let, jak o tom svědčí několik úryvků, jež tehdy časopisem publikoval. Původní text, odpovídající tehdejší autorově koncepci básnické prózy, byl zásadně přepracován.

*Rodina Horvatova* je prvním svazkem zamýšlené a nedokončené románové trilogie, jež měla nést název *Koně a vůz*. Děj, který se zpočátku vyvíjí pomalu a v širokém záběru, teprve na konci knihy vyústí v řadu dramatických zápletek, jež zůstávají nedořešeny. I v této velkoryse koncipované románové expozici Vančura zůstává věren jednomu ze svých základních témat: je to zánik „starých časů“, pád patriarchálního statkářského způsobu života. V této proměně historického času Vančura sleduje nejen postavy patřící minulosti a ztroskotávající v nových poměrech, statkáře Horvata a jeho bratrance Holka, ale také a především mladé lidi, kteří tápavě hledají jistoty své přítomnosti a budoucnosti, kteří se připravují na svou „cestu do světa“. Vančura si problematiku svých postav nezjednodušoval: hodnocení člověka není determinováno sociálním prostředím, i když ono určuje podmínky, za nichž si každý jedinec musí hledat své místo v životě.



## OBRAZY Z DĚJIN

Na začátku roku 1938, kdy se hrozba fašistického Německa rychle stupňovala a kdy se octla v sázce nejen národní a státní samostatnost, ale také existence základních kulturních hodnot a lidských svobod, Vančura mění své tvůrčí plány a začíná se energicky zabývat zcela novým literárním úkolem, na němž pracoval poslední čtyři roky svého života. Výsledkem této nedokončené práce jsou dva díly *Obrazů z dějin národa českého* (1. sv. 1939, 2. sv. 1940; rukopis úvodních kapitol třetího svazku byl publikován z autorovy pozůstalosti v roce 1948).

Obrazy z dějin národa českého vznikly z bezprostředního popudu dobového a společenského: redakční rada nakladatelství Družstevní práce chtěla dát do rukou širokému kruhu čtenářů knihu o dějinách českého národa, která by přiblížila nejstarší děje národní minulosti z hlediska nových koncepcí historických a filozofických. Na tomto velkoryse rozvrženém díle se mělo podílet více autorů, Vančurovi byla svěčena celková redakce. Z různých příčin se však tato kolektivní spolupráce neuskutečnila a Vančura se rozhodl realizovat původní záměr sám.

Vančurovo rozhodnutí vyplývá z logiky jeho celoživotního tvůrčího vývoje. Vždy hledal takovou tematiku a takový způsob uměleckého ztvárnění, který by mu umožnil zaujmout aktivní vztah k základním problémům současnosti, aniž by to znamenalo redukovat tyto otázky na záležitosti aktuální politické a ideologické praxe. Vančurovi bylo zcela cizí vyjadřovat se v rovině pouhé životní empirie nebo povrchního aktualizování. I tehdy, když chtěl vyjádřit jednoznačný názor na nějakou konkrétní historickou událost — jak tomu bylo například v povídce *Občan Don Quijote*, uveřejněné ve sborníku Španělsku 1937 — použil raději podobenství nebo parafráze nebo jiného metaforického a nepřímého pojmenování skutečnosti; svému stanovisku propůjčil tak obecnější dosah, promítl je do širší dějinné perspektivy. Podobným způsobem postupoval také při koncipování *Obrazů*. Básnickou interpretaci dějin opřel o studium historických pramenů a dokumentů. Spolupracoval s marxistickými historiky (J. Charvátém, V. Husou a J. Pachtou), přičemž usiloval o to, aby jeho obrazná evokace minulosti nebyla v rozporu s objektivním výkladem historických procesů, který odlišuje společenskou realitu od způsobů, jimiž si ji lidé uvědomovali a vysvětlovali.

Oč šlo Vančurovi především? Aby hodnocení minulých dějů vyvodil ze složité skladby příčin, které se tají za každou sebemenší událostí, změnou a rozhodnutím. Jednotlivé výjevy, epizody a vyprávění, ač mají svou relativní samostatnost, nabývají hlubšího smyslu teprve v celkové kompozici díla. Ozřejmují hlubinný dějinný posun, skryté příčiny vzestupů a pádů, porážek a vítězství, ono střídání různých „časů“, v nichž se v rozporech a zápasech rodí to, čemu někdy říkáme smysl národních dějin, jindy pokrok nebo posloupnost kultury a humanity. Vančura se snažil zachytit především ty rysy středověkého člověka a ty rysy dávných životních způsobů, které „uvízly v síti času“ a které jsou dodnes přítomné, podílející se na utváření podoby naší přítomnosti a budoucnosti.

Otázka, co je individuální osud člověka a jaký je jeho vztah k lidskému společenství, otázka, k níž se Vančura neustále v různých obměnách vracel a jež nabyla v *Obrazech* dominantního postavení, měla i svou druhou stránku: vedla k hledání pohnutek jednání jednotlivých osobností i celých národů, k odkrývání zasutých pramenů, z nichž se napájí vůle člověka k činu.

Vančura ukazuje meze, které objektivní běh věcí neúprosně klade v cestu zdánlivě neomezené vůli panovníků a králů, lidí obtížených statky a bohatstvím, mocí duchovní i světskou. („Kníže může vytáhnout do pole, může rozhodovati o věcech práva, vládne, rozkazuje, žene se jako proud nějakým řečištěm, ale to řečiště je závora i příčina jeho běhu. A jako je vztah mezi řečištěm a proudem, tak jsou podobné vztahy mezi konáním člověka jediného a činy lidí ostatních, neboť žádnou bytost nelze oddělit od společných věcí života.“)

Vančura ukazuje — ne deklarativně, ale silou své básnické obraznosti a fabulační invence —, jak se i ti bezejmenní a bezbranní podílejí na tvorbě dějinných skutků a hodnot nejen hmotných, ale i duchovních.



Bezbranní sedláčci a tkalci lnu, lovci a rybáři, kupečkové a kameníci, kovkopové a kováři, chudí zbrojnoši a žebraví mniši, služky a podruhně, otroci a poustevníci, všichni ti nepatrní lidé, jimiž pohazuje nahodilá sudba a zvůle pánů a jež zastihuje sláva knížecích erbů, intriky dynastií a bouře válek, vytvářejí hlavního hrdinu historie, dělný a činný lid, který je ve své práci, ve svém citění, myšlení i přemítání a víře plně nejasných tužeb a básnivosti — nesmrtelný a nezničitelný.

Obrazy znamenají jak po stránce filozofické a světonázorové, tak po stránce umělecké syntézu dosavadní Vančurovy tvorby. Ve šťastné shodě se zde setkaly různé charakteristické rysy jeho talentu: tihnutí k epickému vyprávění a k monumentálnímu pojetí lidských osudů, postav a skutků, archaická stylizace jazykového výrazu spojená s kontrastním spojováním a mísením různých stylových prvků a rovin, dramatická evokace scén, lyrická obraznost a emotivní intenzita představ, fabulační vynalézavost i osobitý patos a ironie plná vzácného humoru.

Historické téma se objevilo ve Vančurově tvorbě již dříve, především v románu Marketa Lazarová, v nedokončené povídce *Gilotina* (1937) a v románovém fragmentu *Krčín*. V *Obrazech* však šlo o zcela jiný tvůrčí úkol: autor zde dával svou obraznost a evokační i dějovou vynalézavost do služeb poznávání a odhalování objektivních rozporů konkrétní historické chvíle. Opíral se o studium autentických pramenů, zejména o staré kroniky a letopisy. Mezi nejdůležitější zdroje *Obrazů* patřilo proslulé dějepisné dílo Kosmovo, Dalimilovo a zvláště Zbraslavská kronika Petra Žitavského. Vančura se však zásadně vystříhal legendarizace a mýtizace historických událostí; ponechal například stranou oblíbená témata starých pověstí, jež opředly předhistorické dějiny naší vlasti i některá pozdější období, a snažil se oprostít historické osobnosti a děje (zavraždění sv. Václava, postavu Závíše z Falkenštejna atd.) od pozdějších glorifikací či demonizací, v nichž se ztrácely jejich reálné obrysy. Minulost s její nenávratnou atmosférou respektoval Vančura především jako básník, jako vypravěč: jemnou stylizací a archaizací slohu navozoval ovzduší dávných kronik, hrdinských zpěvů, rozmarných rozprávek i kázání. V některých partiích, kde mu šlo o zachování autentického koloritu doby, uváděl dokonce doslovné citáty z Kosmovy kroniky nebo i z jiných literárních pramenů, aniž tím jakkoli narušil jednotný ráz vyprávění.

V průběhu práce nad *Obrazy*, jak se zvyšovala suverenita, s níž se autor zmocňoval látky, i jak se rozšiřoval a rozrůžňoval dostupný historický materiál, mění se také způsob podání i celkový charakter skladby. Zpočátku převládá spíše kronikářské vyprávění, které jen střídavě využívá bezprostřední evokace postav, scén, prostředí. Také autorova fabulační invence si ukládá zřejmé meze. Avšak již v prvním díle se objevují některé výrazně beletrizované nebo dramatizované kapitoly (například půvabná povídka o Kosmovi nebo klasicky sevřené a gradované vyprávění osudů Soběslava I.), jejichž charakter předurčil základní polohu druhého dílu, věnovaného období vrcholného vzepětí moci královských Přemyslovců. Tento svazek je již vlastně široce rozvětveným a barvitým pásmem povídek a drobných vyprávění, jež spojuje nejen historické pozadí, ale i řada postav, které se v ději vynořují, mizí a zase se navracejí — podle zákonů básnické epiky i historické věrohodnosti. Třetí, nedokončený díl (*Poslední Přemyslovci*), z něhož se zachovaly pouze první kapitoly a plán celého svazku, měl být již celý koncipován na základě románové osnovy. Složitě komponovaný děj, rozvíjející se podle zvláštního rytmu a soustřeďující se kolem několika ústředních postav, umožňoval autorovi vyjádřit osobitou koncepci historického času, člověka a jeho osudu, onu zvláštní dialektiku zákonitosti a nahodilosti, opakování a jedinečnosti.

*Obrazy* z dějin národa českého předčasně uzavírají básníkovu dílo. Nepřísluší nám uvažovat o jeho dalších perspektivách a možnostech, avšak některé jen zčásti realizované tvůrčí nápady z posledního období — zejména veselohra *Josefína* (vydaná posmrtně 1950, prem. 1947), obměňující proslulé Shawovo téma a vyznačující se svižnými dialogy a jadrným pražským humorem, spolu s pozoruhodnými „záznamy“ typického mluvního projevu různých sociálních vrstev (*Selské vánoce*, *Pověťří*) — svědčí o tom, že si Vančura cílevědomě promýšlel další cestu, že zůstal věren svému neúnavnému tvůrčímu novátorství.



Spisy: v Melantrichu 1932–1936 (11 sv.); Dílo ve Svobodě, pak v Družstevní práci a Melantrichu 1946–1950 (14 sv., doslovy Jan Mukařovský a Miloš Pohorský); Spisy v Čs. spisovateli 1951–1961 (16 sv., ed. Rudolf Havel, red. a doslovy Jan Mukařovský, ty též in Jan Mukařovský: Z české literatury, Bratislava 1961); Spisy v Čs. spisovateli od r. 1984 (dosud 7 sv., doslovy Jiří Holý, Emil Lukeš, Zdeněk Pešat a Miloš Pohorský). Výbory: Vědomí souvislostí (1958, úvahy o umění, ed. Alena a Jindřich Santarovi); Řád nové tvorby (1972, soubor esejí, úvah, přednášek a lektorských posudků, ed. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín).

Korespondence: in Adresát Jiří Mahen (1964, s Mahenem, ed. Jiří Hek a Štěpán Vlašín); Vančurovy listy J. Š. Kubínovi (Knižní kultura 1964, ed. František Všetická); Dopisy Vladislava Vančury Jindřichu Honzlovi (Sborník Národního muzea 1965, ř. C 10, č. 4., ed. Štěpán Vlašín); in Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala (1981, dva dopisy Nezvalovi, ed. Marie Krulichová, Lubomír Tomek, Marie Vinařová); in Polohy srdce. Z korespondence Jaromíra Johna (1982, s Johnem, ed. Marie Krulichová a Milena Vinařová).

Vzpomínky a dokumenty: pamětní čísla Panoramy (1941 a 1945–1946); Na paměť Vladislava Vančury (1947, sborník); Vladislav Vančura ve fotografii (1954, předmluva Karel Nový); Karel Nový: Vladislav Vančura (Nový život 1956); Vítězslav Nezval in Z mého života (1959); Ludmila Vančurová: Dvacet šest krásných let (1967); Václav Černý in Pláč koruny české (Toronto 1977, o odbojové činnosti za okupace); Bedřich Fučík in Sedmero zastavení (Mnichov 1981, rozš. Čtrnáctero zastavení, 1992); Jaroslav Seifert in Všecky krásy světa (Toronto 1981, Praha 1982).

Soupis díla a literatury o autorovi: in Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem (1973, usp. Miroslav Laiske).

Knižní monografie: Milan Kundera: Umění románu (1960, 2. vyd. 1961); Zdeněk Kožmín: Styl Vančurovy prózy (1968); Mojmir Grygar: Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul (1970); Alena Hájková, Artur Závodský, Josef Galík: Tři studie o Vladislavu Vančurovi (1970); Alena Hájková: Humor v próze Vladislava Vančury (1972); Vladimír Dostál in Slovo a čin (1972, o dramatech); Luboš Bartošek: Desátá múza Vladislava Vančury (1973, o filmové tvorbě); Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem (1973, sborník); Oleg Malevič: Vladislav Vančura (Leningrad 1973); Milan Blahynka: Vladislav Vančura (1978), Vladislav Vančura (1981); Alena Macurová: Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta (1981); Jiří Holý: Práce a básnivost (1990).

Studie a statě v časopisech, sbornících atd.: František Götz in Jasníci se horizont (1926), in Básnický dnešek (1931), in Na předělu (1946), in Stopami dramatu a divadla (1967), in Literatura mezi dvěma válkami (1984; o Markétě Lazarové); A. M. Píša in Směry a cíle (1927), in Dvacátá léta (1969; o Polích orných a válečných, Posledním soudu, Hrdelní při), in Třicátá léta (1971); o Markétě Lazarové, Útěku do Budína, Luku královny Dorotky, Konci starých časů, Třech řekách, Rodině Horvatově); Bedřich Václavek in Od umění k tvorbě (1928, 2. vyd. 1949); Jindřich Honzl in K novému významu umění (1956; o dramatech); F. X. Šalda in Kritické projevy 13 (1963; o Polích orných a válečných), in Z období Zapisníku II (1988; o Hrdelní při, Útěku do Budína, Konci starých časů, Třech řekách); Bohumil Polan in Život a slovo (1964; o Konci starých časů, Třech řekách); Josef Hora in Duch stále se rodící (1981; o Polích orných a válečných, Útěku do Budína, Konci starých časů, Třech řekách, Rodině Horvatově). — Oldřich Králík: Příspěvek ke studiu Vančurova stylu (Slovo a slovesnost 1939; srovnání dvou vydání Posledního soudu); Panorama Vančurovým Obrazům z dějin národa českého (Panorama 1939, č. 11, věnované spolupráci s historiky, též 1940 o 2. sv.); Jaromír John: Nikdy — a zas! (Naše doba 1940; o Obrazech z dějin národa českého); Timoteus Vodička in Stavitelé věží (1947; o Obrazech z dějin národa českého a celkově o díle); Jan Mukařovský in Kapitoly z české poetiky II (1948, též in Studie z poetiky, 1982), in Studie z estetiky (1966, 2. vyd. 1971), in Cestami poetiky a estetiky (1971); Jiří Pistorius: Nad divadelní kritikou Vladislava Vančury (Divadelní zápisník 1948); František Götz: Náčrt k portrétu Vladislava Vančury (Nový život 1956); Zdeněk Kožmín: Jazyková charakteristika postav v díle Vladislava Vančury (Sborník vědeckých prací VPS v Brně, 1958); Zdeněk Pešat: Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury (Česká literatura 1961); Josef Galík: Literární publicistika Vladislava Vančury (Václavkova Olomouc 1966, 1967); Ladislav Gawlik: Estetické názory a hodnocení jako latentní složky Vančurovy prozaické struktury (Estetika 1968); Jiří Opelík: Hrdelní pře aneb Přísloví čili k poetice jednoho titulu (Česká literatura 1970); Jindřich Černý: O Vančurově Josefíně tak i tak (Host do domu 1970); Jiří Kolařík: Vančurův dialektický experiment (Česká literatura 1972; o Alchymistovi); Hana Kučerová: Vančurův umělecký vývoj v prvních letech poválečných (Česká literatura 1972); Miloš Pohorský in Portréty a problémy (1974; o Pekaři Janu Marhoulovi, Polích orných a válečných, Markétě Lazarové); Emil Lukeš: Vančurova Pole orná a válečná (AUC, Slavica Pragensia 16, 1975); Hana Kučerová: Vančurova dramata dvacátých let jako mezník umělcovy tvorby (Česká literatura 1976); Oleg Malevič: Od scénáře k románu (Sovětská literatura 1981; o scénáři Baron Prášil); Pavel Taussig in Ivan Olbracht, Karel Nový, Vladislav Vančura: Marijka nevěrnice (1982; o filmové tvorbě); Jiří Holý: Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury (Česká literatura 1984); Daniela Hodrová in Rozumět literatuře I (1986, kolekt. práce; o Markétě Lazarové); Pavel Janoušek: Střetnutí avantgardní poetiky s dramatickou tradicí ve Vančurových hrách Učitel a žák a Nemocná dívka (Česká literatura 1988).











---

# ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1929–1938

## HLAVNÍ VÝVOJOVÉ TENDENCE

**Ch**arakter českého písemnictví je ve třicátých letech odlišný od literatury desetiletí předcházejícího. Nejobecnějším znakem nového úseku je značná diferenciacie uměleckých postupů a individuálních tvůrčích orientací, přičemž jednotící pouto tvořilo různě motivované a různě realizované úsilí o rekonstrukci světa hodnot, o novou integraci člověka a světa, negující nebo oslabující futurologický aspekt, který byl příznačný pro velkou část literatury let dvacátých (proletářská literatura, poetismus, literatura utopistická, metafyzické orientace aj.). Tendence úzce sepnout literaturu se sumou obsahů života soudobého člověka si přímo vyžadovala intenzivní příklon k základním otázkám lidské existence, k otázkám noetickým, stejně jako k procesům seberealizace individua v sociálním plánu skutečnosti. Koncepty člověka, jehož „neúplná“ existence je postavena proti „úplnosti“ příslušníků budoucího společenství nebo proti hodnotám metafyzickým, ustupují do pozadí před viděním skutečnosti v její mnohostrannosti, neprojektované nikam mimo ni samu. Také pragmatické pojetí reality je potlačováno pojetím pluralistickým, jímž se autoři opět přibližují k mnohovrstevnatému obsahu lidského života (Karel Čapek).

Umělecká rekonstrukce nové jednoty člověka a světa se dala na pozadí stále se zesilujícího rozkladu hodnotových systémů a rozkladu tradičně chápané osobnosti. Šalda nebyl sám, kdo ve třicátých letech konstatoval nebyvalé „ohrožení“ „starého pojetí osobnosti“: „Jakápak také osobnost, kde všechno je v toku, v proudu, když všude je diskontinuita, disgregace, takže se člověk ztrácí sám v sobě, rozkládá se v řadě reakcí a výbuchů, vzájemně velmi nesouvisajících, nespojených žádnou nití rozumného účelu...“ Skutečně se prohlubovalo směřování literatury, problematizující samotnou existenci člověka i analyzující zdánlivou celistvost jako složitou strukturu kontradikčních vědomých a podvědomých vrstev. Specifikum však spočívalo ve zvláštním zaměření této literatury, která sice zobrazila atomizaci a diskontinuitu, vnitřní rozbitost a rozpolcenost subjektu, ale téměř vždy v relacích situujících tento proces buď jako negaci jisté ideální celistvosti (například integrálního světa dětství), anebo jej začleňujících do perspektivy složitého vytváření nové jednoty, budované z rozpětí vzájemně protikladných prvků.

Jako protiklad dezintegrováné realitě budovali někteří básníci integrální svět uměleckého díla, bohatě rozvrstvenou estetickou strukturu extrovertního (Vančura, Nezval aj.) nebo introvertního typu (Hora, Holan, Halas, Hostovský aj.). Tyto přesně vybudované individuální estetické koncepce měly značnou variabilitu a schopnost organické proměny základního zaměření (Vančura jako autor Hrdelní pře a Tři řek, Holan jako autor Oblouku a Září 1938). Proto také tito autoři, aniž změnili podstatu své poetiky, mohli stát jak na krajním pólu umění zdůrazňujícího svou svrchovanou svébytnost, tak i na pólu umění takzvaně společensky angažovaného. U některých autorů se zdá být tato proměna určována společenským a literárním kontextem, pozdější vývoj některých osobností (Halas, Holan) však dokazuje, že jejich koncepce měly latentní možnost vyhraňovat se k oběma pólům, jež jsou jen různou, vzájemně se podmiňující podobou hledané nové integrity. Rozpětí u básníků introvertního typu bylo určeno také orientací k existenciální problematice a společenské situovanosti



člověka, ale i zde se zdánlivé či skutečné protivy vzájemně doplňovaly v představě totálního ohrožení subjektu.

V části tvorby, zejména v románové epice, převládla orientace k procesům formování jednoty osobnosti v dezintegrovaném společenském kontextu, jednoty osobnosti, která vtiskuje pluralitě jevů lidský smysl (Kraťochvíl, Majerová, Pujmanová aj.). Někteří autoři usilovali zobrazit elementární hodnoty lidského života v obrazech celistvých, vnitřně nelomených typů (Vančura, Olbracht aj.). Tento velmi diferencovaný proces rekonstrukce světa hodnot a nové integrace nebyl jen záležitostí autorovy společenské nebo filozofické orientace, ale jeho těžiško spočívalo v umělecké výstavbě díla.

Pozornost, kterou spisovatelé ve třicátých letech soustředili k problematice jazyka, měla velmi různou motivaci, v podstatě však vyrůstala z potřeby ujasnit si specifičnost básnického projevu, ať již polemicky proti strnulé normativnosti brusičů, nebo z úsilí rozvinout nové možnosti „bohaté stupnice jazykových prostředků a jejich vzájemných vztahů“, z vědomého akcentování svébytnosti slova, „esteticky záměrné deformace jazykových složek díla“. Na jedné straně se u autorů projevila výrazná tendence negující poetická klíšé, stylovou ornamentálnost, knižní dekorativnost, tendence přibližování spisovného jazyka hovorové podobě, na straně druhé se básnický jazyk oddaloval od hovorového, vyzvedávala se specifičnost jeho estetického zaměření; obě tendence — jakkoli protikladné — nebyly v dobovém kontextu vnímány jako přímě kontradikční. Bylo konstatováno, že veliké rozpětí aktualizacních prostředků českého jazyka je dáno nejen značnou rozdílností směrů a tvořících individuí, nýbrž i proměnami v tvorbě jednotlivých autorů; v tehdejší literatuře došlo k jistému dovršení a přehodnocení bohatě rozvrstvených prostředků básnického jazyka, k přehodnocení, spočívajícím ve zrušení tradiční hierarchie stylů, což „umožnilo dále netušenou měrou využívat v ... literatuře různých jazykových vrstev a stylů jakožto účinného prostředku k intenzivnímu vyniknutí protikladů, které charakterizují soudobé umění vůbec“ (B. Havránek).

Tato rozsáhlá diferenciac se projevila i ve změně vnější podoby české literatury. Dřívější víceméně kompaktní a programově sjednocovaná seskupení umělců (proletářská literatura, poetismus) neměla v letech třicátých žádný pandán. Jen surrealistická skupina pokračovala ve vzájemné konfrontaci určité metody v různých uměleckých druzích. Skupina socialistických realistů, ujasňující si nejprve teoretické koncepty, se orientovala na autory velmi různé hodnoty i estetické orientace, spjaté socialistickou orientací a různě modifikovanou koncepcí realismu. Po rozpadu poetisticko-konstruktivistické platformy usilovali moderní umělci spíše o sjednocení na širší bázi, která by umožňovala toleranci rozličných individuálních estetických koncepcí. Tak docházelo k volným seskupením, například ve spolcích Mánes nebo Umělecké besedě, která se stávala základem postupně se vytvářející jednoty českého moderního umění.

V třicátých letech se dotváří rovnováha mezi vývojem evropského a domácího umění. Na jedné straně se tato rovnováha projevila v organickém, plynulém včleňování významných děl cizích literatur do národní kultury; domácí tvůrčí podněty byly již natolik silné, že nedocházelo k epigonské závislosti, zahraniční produkce spíše doplňovala rejstřík české literatury, tvořila její specifickou součást. Na straně druhé například poezie Halasova, Horova, Nezvalova, próza Vančurova, Čapkova, Olbrachtova, Hostovského, Čepa a i divadelní tvorba E. F. Buriana, Voskovce a Wericha tvořila nedílnou a rovnocennou součást evropského uměleckého kontextu. Podobně i česká literární věda a estetika (strukturalismus, teoretické úsilí avantgardy) patřily v třicátých letech mezi nejvýznamnější duchovní projevy evropské kultury a v mnohém anticipovaly další vývoj.

V české literatuře třicátých let se projevilo výrazně úsilí překonat vzájemné odcizení sféry umění a sféry společenské. Hledaly se nejrůznější cesty, jak obě oblasti vzájemně přiblížit. Tento úkol byl pociťován jako neobyčejně aktuální zvláště v době bezprostředního ohrožení české kultury fašismem. Složitý proces vzájemného sblížení soudobého umění a národního kolektivu se projevila zejména v samotné básnické tvorbě, i když jeho nejbezprostřednější podobu nalezneme v rozsáhlé účasti umělců na dobových společenských a politických zápasech.



## SPISOVATELÉ A KRIZE ČESKÉ SPOLEČNOSTI

Dramatická historie třicátých let poznamenala velmi silně také literární vývoj. Duchovní krize prostupující společnost, drasticky prohloubená důsledky velké hospodářské krize v první polovině let třicátých, se intenzivně dotýkala všech tvůrců a nutila je, aby se jako umělci vyrovnali zejména se sociální realitou. V době, kdy hospodářská krize dosáhla svého vrcholu, došlo na mezinárodním poli k další události, která se od počátku bezprostředně dotýkala samotné existence československého státu, k nástupu německého fašismu. S ním se zároveň objevila aktuální naléhavá otázka, zda je republika vnitřně i mezinárodně zabezpečena. Česká společnost se tehdy rozštěpila na velmi diferencovanou protifašistickou většinu a reakční menšinu, usilující o sblížení s totalitními fašistickými režimy. Zejména po nástupu nacismu se čeští spisovatelé velmi aktivně účastnili dobových zápasů a tato účast se buď přímo, nebo zprostředkovaně projevila i v jejich uměleckém díle.

Politická a ideologická diferenciace mezi spisovateli byla zprvu velmi silná, ale postupně převládly tendence k polarizaci demokraticko-revolučního a konzervativního křídla. Velkou iniciativu v tomto procesu měli levicoví intelektuálové, kteří buď sympatizovali, nebo úzce spolupracovali s komunistickou stranou.

Vnitřní rozpory v komunistické straně, které se koncem dvacátých let vyhrtily, měly bezprostřední odezvu i v širším okruhu levicových umělců. Sedm komunistických spisovatelů vydalo v březnu 1929 leták, v němž vyslovili nedůvěru novému vedení, zvolenému na V. sjezdu, projevíli obavu ze zničení masovosti strany a z hrozby sektářství. Leták podepsali redaktoři stranického tisku Josef Hora, Marie Majerová, Helena Malířová, Jaroslav Seifert, dále Stanislav K. Neumann, Vladislav Vančura a Ivan Olbracht, který — jako významný politický pracovník strany — byl hlavním iniciátorem protestního vystoupení.

Proti sedmi spisovatelům, kteří byli zanedlouho po publikaci letáku z KSČ vyloučeni, vystoupilo jedenáct mladých umělců a kritiků — z iniciativy Julia Fučíka a Karla Teiga — v Zásadním stanovisku k projevu sedmi (Konstantin Biebl, Vladimír Clementis, Julius Fučík, František Halas, Karel Konrád, Vítězslav Nezval, Ladislav Novomeský, Vojtěch Tittelbach, Bedřich Václavěk, Jiří Weil a Karel Teige). Označili akci sedmi jako „těžkou chybu“, „jako naprosté nedocenení revoluční síly dělnické třídy“ a zdůraznili znovu Teigovu tezi, „že skutečný rozvoj moderní kultury je závislý na revolučním dělnickém hnutí“.

Bilanci sporů podal v úvodu své politické úvahy o národním charakteru Krize národa (1930) St. K. Neumann, který se od letáku sedmi zanedlouho distancoval. Nicméně trval dál na tom, že potřeby a možnosti strany jsou jiného druhu než potřeby a schopnosti intelektuálů. Spory mezi komunistickými umělci neměly jen politický charakter, ale dotýkaly se i otázek koncepce moderního umění, jak o tom svědčí polemika mezi Horou a Teigem; jejím podnětem byla brožura Literatura a politika (1929), v níž Hora konstatoval, že „literatura a politika se rozcházejí“, neboť politik musí plnit dané direktivy, ať je či není přesvědčen o jejich pravdivosti a nutnosti, kdežto pro básníka je závazná „věrnost sobě“, svému vidění světa. Teige naproti tomu hájil jednotu revolučního umění a politiky revolučního hnutí a ztotožňoval vývoj moderního umění se společenskými progresivními tendencemi.

I když tyto konflikty oslabovaly snahy o soustředění levicových umělců, podařilo se představitelům Devětsilu v říjnu 1929 vytvořit organizaci *Levá fronta*, která se snažila hájit svobodu umělecké a vědecké tvorby, propagovat „díla moderního ducha“ a prosazovat „rozhodný nonkonformismus“. Po roční činnosti propagační a přednáškové se Levá fronta přeměnila v organizaci s politickými a kulturněpolitickými cíli. V hospodářské a politické krizi, kdy docházelo k radikalizaci inteligence, Levá fronta úzce spolupracovala s KSČ.

Významnou úlohu v období světové hospodářské krize měli čeští, slovenští i němečtí intelektuálové, kteří se solidarizovali s dělnickým hnutím. Tak se vytvářela široká levicová fronta, zahrnující umělce s naprosto různými estetickými koncepcemi a badatele s rozdílnými systémy, upevňovaná účastí na soudobých zápasech. Jestliže dřívější víceméně individuální protesty byly zaměřeny zejména proti cenzuře, policejním „přehmatům“, omezování svobody tisku a projevu, nyní kolektivní protestní prohlášení, adresovaná veřejnosti i před-



stavitelům státního aparátu, proklamují obranu základních občanských svobod a práv. Postup státního aparátu proti nezaměstnaným zburcoval české i slovenské intelektuály k řadě manifestů a prohlášení. Apel „sedmdesáti“ proti střílení do nezaměstnaných, manifest proti střelbě v Košutech, protest proti postupu četnictva ve Frývaldově, výzva k podpoře stávkový v rusicko-oslavanském revíru a mnoho dalších kolektivních vystoupení vzbudilo velkou pozornost domácí i zahraniční veřejnosti. Spisovatelé dávali přímé podněty k řešení sociálních problémů také v mnoha publicistických pracích (například reportáže o Zakarpatsku, z nichž je nejvýznamnější práce Ivana Olbrachta Země beze jména, 1932).

S hlubokou a všestrannou společenskou krizí se vyrovnávali také autoři považující demokracii československého typu za jedinou reálnou základnu, umožňující další evoluční demokratizační proces. Nejpronikavěji vyjádřil obavy o osud soudobé demokracie Karel Čapek. Jeho novinářské úvahy vzbuzovaly velkou pozornost už proto, že v nich byl rozvíjen „oficiální“ názorový systém, mezi jehož hlavní postuláty patřil optimistický postoj k realitě, empirismus, humanistický konkretismus, odpor k abstrakcím a generalizacím, k revolučnosti a vůbec k „negativismu“ všeho druhu. Čapek sám cítil nutnost představit v celistvosti své kulturněpolitické názory, svůj systém myšlení a poznávání i důsledky, jež z něho plynou. Z časopisecky tištěných článků, zejména z let dvacátých, sestavil knižní soubor O věcech obecných čili Zóon politikon (1932). Úsilí „zůstat blízko věcí“, neodpoutat se od konkrétních vztahů vede Čapka k adoraci „normálního občanského rozumu“, který — díky tomu, že vybírá z různých jevů jejich „kladné stránky“ — dospívá k programovému optimismu. Postup „od případu k případu“ byl ovšem polemicky namířen proti perspektivismu, jakým se například vyznačuje komunismus, jemuž Čapek vytykal nenávisť a touhu po moci. Znepokojení ze soudobých sociálních konfliktů po fašistickém nástupu v Německu u Čapka zesílilo a výrazem toho byl nový seriál článků v Přítomnosti (1934), v nichž Čapek analyzoval soudobou ideologickou a intelektuální krizi. „Asistujeme jednomu z největších kulturních debaklů v dějinách světa,“ píše Čapek, hledaje východisko v univerzalizmu intelektu, v odporu celé kultury proti diktaturám, v obraně intelektuální nezávislosti. Historické události stále více Čapka nutily uchylovat se k vyhraněným soudům, k hodnocení skutečností, a právě tento proces byl zároveň procesem umělce sblížení s jádrem vznikající antifašistické fronty. Cesta Čapkova byla v mnohém typická i pro další autory, jejichž původní noetická a ideologická východiska byla obdobná.

Vítězství nacismu v Německu představuje událost zásadního významu, která poznamenala vývoj evropské kultury na několik desetiletí. Fašistický nástup k moci roku 1933 se ihned odrazil v Československu, mimo jiné také tím, že povzbudil pravicové skupiny a konzervativní strany k větší aktivitě, a to i v oblasti kultury. Zejména Národní listy, deník Kramářovy národně demokratické strany, se pokusily soustředit všechny autory, kteří se často z opozice proti modernímu umění dostávali na politickou pravici. Začaly novinářské kampaně proti „levým“ autorům (Čapkovi, Nezvalovi, Voskocovi a Werichovi aj.) a „levému“ umění vůbec, kampaně, které měly například za následek demonstrace v Osvobozeném divadle v říjnu 1934.

Současně s růstem nacionalistických provokací a útoků narůstalo vědomí nutnosti kolektivní obrany ohrožených humanitních hodnot. V jednotlivých projevech různých autorů byl specifikován obsah pojmů pravá a levá literatura, kterých se tehdy běžně užívalo, a tato specifikace ukazovala, že na levici sice trvaly zásadní rozdíly v politických, kulturněpolitických i estetických otázkách, ale nutnost vzniku protifašistického soustředění byla stále akutnější. Na jedné straně řada autorů předpokládala shodně s Karlem Čapkem, že „levá literatura musí být charakterizována duchem absolutní svobody, nesmí se ohlížet ani vpravo, ani vlevo“, na straně druhé mnoho umělců si představovalo shodně s Karlem Teigem široké akční sjednocení, blok intelektuální levice aktivně protifašistický, pranýřující ústupky a kompromisy buržoazní politiky a úzce spolupracující s revolučním dělnickým hnutím.

Vyvrcholení nacionalistických kampaní představovaly studentské demonstrace v listopadu 1934, k nimž poskytl záminku univerzitní spory o insignie; pouliční kravály, vytloukání oken v Mánesu a v sociálně demokratickém Lidovém domě byly inscenovány domácími pravicovými politickými kruhy a měly být nástu-



pem širší ofenzívy reakce. Odezva umělců byla rychlá a účinná; ustavila se *Obec československých spisovatelů*, která vydala protifašistický manifest, v němž téměř všichni čeští a slovenští umělci odsoudili události v pražských ulicích a vyzvali k účinné obraně proti fašismu a nacionalismu. Již tehdy byl význam tohoto kolektivního vystoupení srovnáván s obdobně politicky závažným manifestem z roku 1917.

Obec československých spisovatelů sdružovala individuality velmi rozdílné (Teige, Kopta, Nezval, Hora, Pujmanová, Píša, Peroutka aj.). Rozpory mezi jednotlivými autory tkvěly v samotném pojetí fašismu, dále v různých představách o československé demokracii, o socialistické perspektivě i o charakteru jednotné protifašistické fronty. V diskusích o těchto otázkách se formulovaly různé koncepty řešení soudobé krize. Mnohé práce vycházely z rozborů duchovní problematiky, z výkladu moderní umělecké tvorby a snažily se postihnout a pojmenovat základní symptomy chaotické doby. Pro tento postup je příznačný Benešův „esej o duchovní krizi poválečného evropského člověka“ Francie a nová Evropa (1935; původní francouzské vydání je z roku 1932), shledávající rysy rozvratu poválečné Evropy v odchýlení od racionalismu k romantickému estetismu, k mysticismu a iracionalismu. Výrazem tohoto rozkladu jsou podle Edvarda Beneše i politické formy diktatury. Z Benešovy obhajoby demokracie přímo vychází F. Götze ve svém „pokusu o výklad světové krize“ Osudná česká otázka (1934), snaže se nalézt východisko z alternativy fašismus — demokracie v nově obrozené demokracii, jejíž další vývoj vidí v možnostech rozvinutí symbiózy Ortegovy perspektivismu s kierkegaardovským existenciálním pojetím člověka. Obdobné úvahy nebyly tedy jen záležitostí politickou, ale bezprostředně se dotýkaly uměleckých otázek, vztahu k soudobému umění a k základním ideovým sudidlům a kritériím.

Šaldův Zápisník je charakteristickým dokladem, jak tehdy byl politický projev zcela organickou složkou umělcovy a kritikovy tvůrčí činnosti. Šalda, který se v třicátých letech velmi často vracel k problematice československé demokracie a jejího postavení v soudobé Evropě, došel k názoru, že vládnoucí buržoazie vytváří z demokracie protilidový systém — „stát střílejší“; po nástupu německého fašismu se autor Zápisníku více zaměřoval k úsilí o vnitřní reformu demokracie, aby se mohla stát východiskem další činnosti společensky opravné, aby mohla být rozvinuta do posledních důsledků v bojový útvar, který bude moci hájit duchovní a sociální hodnoty ohrožené nacismem. Marxismu vytýkal, že nevěnuje dostatečnou pozornost individuu, jehož hodnota je pro Šaldu stejně reálná jako hodnota nadosobních útvarů. A nejvíce ohroženu viděl Šalda právě osobnost, svobodu člověka. Toto názorové východisko našlo na levičích dosti oponentů. Například Bohumil Mathesius vytýkal Šaldovi nepochopení „poslední formule lidské sociality“, tj. sovětského kolektivismu, a přeceňování tradičního individualismu, který charakterizuje jako myšlenkový systém, dovolující „osobní spásu“ za cenu individuálního úniku. Autor Zápisníku odmítl alternativu individualismus-kolektivismus a tvrdil, že se vzájemně prostupují, zcelují; proto místo intelektuálovo není na „krajních pólech“, ale ve „středu“, který Šalda chápal v dvojitým významu: střed jako soustředění osobnosti „do tvůrčího ohniska“, věrnost svému nejlepšímu já, jako vnitřní integraci, a střed jako stanovisko, kterým je intelektuál schopen zachytit společenskou problematiku v celé šíři, bez zužujících přístupů oněch „periferních přepětí“.

Silné, filozoficky, politicky i kulturně dosti kompaktní seskupení intelektuálů vytváří v této době integrální katolicismus. Politicky tato skupina negovala měšťáckou demokracii koncepcí, že člověk má být zapojen do stupňovitě odlišných základních celků, jako je stav, národ, stát, církev, anebo se přímo přiklání k zřízení, jehož vzor viděla ve fašistické Itálii (takzvaný korporativní stavovský řád). Někteří katoličtí spisovatelé se intenzivně věnovali také ideologické publicistice. Například Durych proklamativně rezignoval na umělecký projev a soustředil se k psaní náboženských spisů a k formulování politických úkolů českých katolíků. Vedle náboženských pojednání (Zdravas, královno, 1931; Utěšitel nejlepší, 1932, Srdece a kříž, 1932 aj.) a ideologických spisů (Naděje katolictví v zemích českých, 1930) komentoval soudobé politické události, posuzované z hledisek nacionalistických a blízkých pojetí stavovského státu. Někteří rysy se s katolicismem setkával ruralismus, ideologie spisovatelů hlásících se k agrární straně, jehož stoupenci se projevovali zejména v ambiciózních útocích proti demokratickým představitelům české literatury (například proti K. Čapkovi aj.).



Rozpor mezi naprosto převažující částí českých spisovatelů, hlásících se k demokratickým nebo revolučním myšlenkám, a mezi konzervativními nebo protidemokraticky orientovanými skupinami intelektuálů byl stále přikřejší, neboť v době zvyšující se mezinárodní krize, v období španělské občanské války a Mnichova, se česká intelektuální obec politicky radikalizovala a krajně polarizovala. Představitelé české kultury včas postřehli, „že se tam u Madridu rozhoduje o osudu demokratické a socialistické Evropy“ (Halas) a aktivně se účastnili španělského zápasu ať již uměleckým dílem (sborníky Španělsko, 1937; Španělsko v nás, 1937; Bajky o válce občanské Karla Čapka aj.), reportážním svědectvím (Jaroslav Kratochvíl, Barcelona – Valencie – Madrid, 1937) nebo politickou podporou (delegace československého protifašistického výboru ve Španělsku aj.).

V době sjednocování protifašistických sil se nově aktualizoval také vztah české a slovenské literatury, vztah dvou vzájemně nejbližších národních kultur spjatých i státní jednotou, která byla tehdy zvnější a zvnitřku ohrožena. V třicátých letech ideologie českoslovákismu objektivně zvějšovala rozpory mezi oběma národy, rozjitřovala separatistické, nacionalistické snahy, jež posléze našly na Slovensku programové vyjádření. Čeští i slovenští intelektuálové usilovali o to, „aby bylo jasné, že odpor slovenského kulturního života proti snahám o československé sjednocení nebo splynutí není vůbec totožný se separatistickým odporem proti dorozumění a spolupráci české a slovenské kultury a naopak: snaha o dorozumění a spolupráci česko-slovenskou není v žádném směru přijetím pověstného programu československé jednoty nebo potřeby splynutí obou kultur“ (L. Novomeský).

Právě v čase, kdy se obecně pocítovala nutnost antifašistické jednoty všech demokratických sil, zdůrazňovala se z české strany specifická odlišnost tradice i současného stavu obou národních literatur, polarita dvou negací centralismu, vytyčoval se požadavek, aby slovenská literatura „tvořivě popírala českou literaturu a doplňovala se s ní ve vyšší útvar“ (F. X. Šalda).

Vzájemným vztahem české a slovenské literatury se zabývali jak čeští, tak i slovenští autoři. Milo Urban v přednášce Česká literatura a Slováci (1934) oponoval zjednodušujícím představám o vztahu obou literatur a význam české literatury pro slovenskou tvorbu shledal v tom, „že nás postavila z oči-voči vlastnému bytí, rozličným momentem historickým a dala nám naliehavou příležitost vyrovnat sa s nimi ako so životnou nutnosťou, obohatila náš jednostranný obzor novými dimenziami“. Že vzájemný vliv dvou blízkých kultur bývá velmi komplikovaný, různorodý a nevypočitatelný, konstatovali také další autoři, snažící se — často jen v okrajových poznámkách — vymezit jednotná hlediska v kulturněpolitické sféře, aniž by tím byla narušena specifika jazyková a duchovní. Úzká spolupráce se rozvíjela zejména mezi členy skupiny slovenských revolučních intelektuálů DAV a českou levicí. Vlado Clementis psal často do českých novin a časopisů, Laco Novomeský byl redaktorem Rudého práva a Rudého večerníku (jeho avantgardní poetika ve sbírkách Romboid a Otvorené okná nejnázorněji demonstrovala odlišnost i spřízněnost obou literatur), Peter Jilemnický byl spolu s Fraňo Kráľem a J. Robem Poničanem členem skupiny socialistických realistů Blok a spoluredigoval časopis U. K vzájemné spolupráci docházelo i v oblasti vědecké (například Mukařovského působení na bratislavské univerzitě, jeho práce působily na mladé slovenské vědce, usilující o novou vědní orientaci) a v avantgardní tvorbě (skupina slovenských nadrealistů, jejíž úsilí o spolupráci s pražskou surrealistickou skupinou bylo přerušeno březnem 1939). Velký význam v procesu sblížení představitelů obou kultur na základě respektování národních specifit měl kongres slovenských spisovatelů v Trenčianských Teplicích (30. květen – 1. červen 1936), pořádaný Spolkem slovenských spisovatelů za účasti českých hostů — J. Hory, J. Kopty, St. K. Neumanna, P. Kříčky aj. V jednom z hlavních referátů požadoval Laco Novomeský, aby se Slovensko stalo „samostatnou pozorovací stanicí světového dění“. Tento přístup umožnil slovenským intelektuálům určit základní ráz kongresu, na kterém se shromáždili spisovatelé nejružnější světónázorové a estetické orientace a na němž byla schválena rezoluce proklamující nutnost úzké spolupráce samostatných národních kultur. Zintenzivnilo se také úsilí seznámit české čtenáře se slovenskou literární a uměleckou tvorbou. V jejím vydávání pokračovalo za redakce Jána Smreka Mazáčovo nakladatelství; Družstevní práce se soustředila na



díla představující vrcholy slovenské soudobé tvorby (výbor z poezie E. B. Lukáče s předmluvou J. Hory, básnická antologie J. Dvořáka *Tvář mladého Slovenska*, romány Milo Urbana aj.).

Od poloviny třicátých let se čeští a slovenští umělci aktivně účastnili i mezinárodních protifašistických akcí (pařížský sjezd na obranu kultury roku 1935, druhý mezinárodní kongres spisovatelů ve Španělsku roku 1936, mezinárodní konference v Paříži roku 1938 aj.). Mezinárodní spolupráce se zvýšila zejména v době bezprostředně předcházející září 1938. Josef Hora jako předseda Obce československých spisovatelů spolu s Karlem Čapkem a Jaroslavem Kratochvílem tvořili iniciativní skupinu, jež se v průběhu roku 1938 obracela k evropským spisovatelům s dopisy a informacemi o německé hrozbě. Čeští spisovatelé se tehdy spontánně sjednotili, až na nepatrné výjimky, k různým provoláním na obranu národní svobody, adresovaným domácím i zahraniční veřejnosti (manifest *Věrní zůstaneme!*, provolání *K svědomí světa*, pomnichovská *Výzva spisovatelům světa* aj.).

Mnichovská kapitulace a vytvoření druhé republiky představují ve vývoji české kultury významný mezník. V konzervativním táboře nastala příkrá diferenciac. Někteří vyhotlili svůj nacionalismus ostře protifašisticky a dostali se tak do rozporu s antidemokratickou ideologií (například Arne Novák v národně burcujičích projevech, shrnutých posmrtně do knihy *Zoufalství a víra*, 1947). Spisovatelé, kteří bezohledně odsuzovali masarykovskou demokracii a její představitele, koncipovali současně novou představu národní kultury, z níž byli vylučováni umělci „levice“. Velmi aktivně si počínali katoličtí literáti, zejména Jaroslav Durych, který se naprosto jednoznačně vyslovoval pro podporu Frankova Španělska, pokládaje boj fašistů za obranu katolicismu před demokracií a komunismem. V časopise *Obnova*, kam Durych pravidelně psal, publikovali protidemokratické invektivy Václav Renč a Jan Zahradníček (například pamflet *Pláč koruny svatováclavské*, 1938). Do programu Národní kulturní rady, řízené J. Durychem a R. Medkem, byl vtělen požadavek „vrátit se k latinské jednotě křesťanské a k jejímu mravnímu řádu“. Představu, že je nutno vést „demarkační čáru mezi pravým a levým“, dále rozvinula pokleslá žurnalistika, která pořádala denunciační štvance proti Karlu Čapkovi a jiným autorům.

Negování významných hodnot meziválečného umění i žurnalistické kampaně byly podporovány polofašistickým pomnichovským režimem. K aktuálním otázkám začíná proto česká kultura promlouvat nepřímou, prostřednictvím aktualizovaných demokratických tradic. Návrat ke zdrojům národní tvořivosti, k významným myslitelům a umělcům 19. století byl jistým druhem polemiky proti převládající reakci. Zvláště významnou úlohu sehráli čeští básníci, kteří bezprostředně reagovali na pomnichovskou atmosféru (V. Holan, F. Halas aj.). Roztříštěnost českých demokratických spisovatelů chtěla odstranit skupina kolem *Kritického měsíčníku*, usilující znovu soustředit pokrokové autory, včetně nejmladších. Než se však český kulturní život mohl zkonsolidovat, přišel 15. březen 1939 a krátké období druhé republiky skončilo.

## SKUPINY A PROGRAMY

Na samém konci dvacátých let docházelo uvnitř Devětsilu k diferenciacím, dřívější jednota daná poetisticko-konstruktivistickým programem se začala rozpadat. Takzvaná generační diskuse (nebo také „diskuse o krizi kritérií“) ukázala, že změny, které se projeví v oblasti politiky, silně zasáhly i do problematiky literární a urychlily dosavadní diferenciacní proces. V diskusi byla Štyrským proklamována rozluka moderního umění s proletářským hnutím, oponenti opět kritizovali ideologickou dezorientaci a etickou labilnost marxistické kritiky i avantgardních tvůrců (I. Sekanina, St. K. Neumann). Hájena byla ovšem také orientace estetického programu Devětsilu (Teige, Václavek). Význam diskuse však spočíval v tom, že se v podstatě revidovaly základy dřívější koncepce avantgardy, že se vyjevila krize základních postulátů kritiky a tím vlastně i krize hodnot moderního umění vůbec.



Skupina Devětsilu se v této době definitivně rozpadá a pokusy o její obnovu (roku 1932) nebyly úspěšné. Nezval se snažil formulovat v revui *Zvěrokruh* novou platformu v konfrontaci výsledků poetismu se surrealismem. Teige se v první polovině třicátých let věnoval hlavně architektonické problematice, zejména teorii funkcionalismu, sociologii a historii moderní architektury. Tam, kde se dotýkal problematiky avantgardního hnutí, bilancoval dosavadní vývoj Devětsilu a snažil se určit jeho historický význam v dějinách české moderní kultury. Tvorba Seifertova, Halasova, Zavadova se tehdy již vzdálila poetistickým východiskům. Pokud docházelo k širšímu avantgardnímu seskupení, dalo se tak spíše z podnětů architektů nebo výtvarníků (například při příležitosti významné surrealisticky orientované výstavy *Poezie 1932*). Z bývalých avantgardních kritiků se nově orientovali Julius Fučík a Bedřich Václavek; přijali teze a podněty charkovského kongresu proletářských spisovatelů (listopad 1930), které ovšem ostatní příslušníci avantgardy odmítli. Po skončení kongresu vznikaly i v Čechách nové pokusy o organizaci proletářské literatury.

Výsledky kongresu byly jednoznačné: mohutné hnutí proletářských spisovatelů, sestávající hlavně ze stranických děldopů a roldopů (dělnických a rolnických dopisovatelů rudého tisku), mělo přenášet revoluční ideje do života bojujících mas. Literatura měla být výrazem i podněcovatelem třídních zápasů. Pokusy vytvořit na platformě charkovské konference organizaci českých proletářských spisovatelů skončily nezdarem, neboť programové teze byly v podstatě převzaty z politické a ideologické oblasti a necitlivě aplikovány do oblasti estetické. Mechanické pojetí estetické problematiky (B. Václavek, K. Konrad, P. Reiman) izolovalo marxistickou kritiku od živých otázek uměleckých. Sektářství se projevilo i v oblasti kulturněpolitické.

Teprve po rozpuštění sovětských organizací proletářské literatury (1932) dochází k částečnému sblížení stoupců proletářské literatury (Václavek usiluje napravit dřívější jednostrannost novou „triádou“: proletářská literatura dvacátých let — poetismus — syntetická tvorba; Konrad pracuje s termínem dialektický realismus) a příslušníků avantgardy (Teigova studie *Intelektuálové a revoluce*, analyzující vztah umělců k proletářské ideologii z aspektů estetických a filozofických). V této době se v Sovětském svazu propaguje termín socialistický realismus, který byl přijat i v zahraničí, zejména po prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v srpnu 1934 v Moskvě (v československé delegaci se ho účastnili V. Nezval, L. Novomecký, A. Hoffmeister, P. Jilemnický, G. Včelička). Socialistický realismus byl u nás často interpretován podle studií Lunačarského a Bucharina, kteří shodně zdůrazňovali jeho „syntetičnost“ a odlišnost od „starého“, „měšťáckého“, „popisného“ realismu a naturalismu. Veřejná diskuse o těchto otázkách však dokázala, že staré rozpory se znovu reprodukují (viz sborník *Socialistický realismus*, 1935, s referátem K. Konrada a s příspěvky K. Teiga, B. Václavka aj.).

Václavek se soustředil k organizování autorů, kteří k programu „pravdivého zobrazení reality v jejím revolučním vývoji“ směřovali svým dílem. Na počátku roku 1936 byla veřejnost seznámena s definitivním ustavením skupiny Blok (časopis z vnějších důvodů dostal název U), která měla soustředit všechny síly pracující svou tvorbou „ve smyslu vývoje k socialismu“. Blok se hlásil k tradicím revoluční literatury a jeho programem bylo rozvinout podněty moskevského sjezdu sovětských spisovatelů a pařížského sjezdu na obranu kultury. Programové provolání podepsali P. Jilemnický, K. Jiříček (vlastním jménem O. Kučera), K. Konrad, F. Král, Ó. Łysohorsky, F. Nechvátal, J. Noha, J. V. Pleva, F. Pišek, J. Rob Poničan, A. Pospíšilová, L. Svoboda, J. Taufer, B. Václavek, J. R. Vávra, G. Včelička a J. Weil. Brzy po vydání prvního čísla U přistoupili za členy L. Čivrný, V. Kaplický, J. Kratochvíl, M. Majerová, St. K. Neumann, I. Olbracht, M. Pujmanová aj.

Blok představoval poměrně kompaktní skupinu, které interní i veřejná diskuse umožňovaly orientovat se kolektivně v složitých otázkách kulturněpolitických i literárních. Její kritické stanovisko k avantgardě, jejíž jádro tvořila skupina surrealistů, mělo větší závažnost, než tomu bylo dříve. Surrealisty i socialistické realisty sice spojoval společný antifašistický postoj i společné místo na marxistické levici, ale vzájemných rozporů — estetických i kulturněpolitických — spíše přibývalo, než ubývalo.



Surrealistická skupina se ustavila v březnu 1934, ale již od roku 1930 docházelo k postupnému sblížení mezi některými členy Devětsilu a francouzskými surrealisty. Tyto kontakty vznikaly po období, kdy poetisté vyslovili několikrát výhrady ideologické povahy vůči surrealismu Bretonovy skupiny i skupiny *Le grand jeu* (Vysoká hra), jejímž členem byl také Josef Šíma. Teige sice našel nemálo společných rysů mezi francouzskou a českou avantgardou dvacátých let, ale za rozhodující rozdíl pokládal skutečnost, že surrealistická revoluce „má zjevně všechny znaky individualistického anarchismu“ a „anarchokomunismu“. Po publikování Bretonova Druhého manifestu surrealismu (česky otištěn ve *Zvěrokruhu* roku 1930) však dochází k závěru, že surrealismus nové etapy není totožný se svým prvotním programem a že nastalo zejména v otázkách revoluce „vyjasnění“. V květnu 1933 adresoval Nezval list André Bretonovi, v němž psal, že česká avantgarda zaujímá obdobný postoj ke kulturněpolitickým i estetickým problémům, a dožaduje se proto vzájemné spolupráce.

Svůj text spolu s obsáhlým dopisem adresovaným ústředním orgánům KSČ a s programovým prohlášením, podepsaným K. Bieblem, B. Broukem, I. Forbáthem, J. Honzlem, J. Ježkem, Katy King, J. Kunstadtem, V. Makovským, J. Štyrským a Toyen, vydal Nezval 21. března 1934 jako leták s názvem *Surrealismus v ČSR* (o měsíc později se stal členem skupiny K. Teiga). Surrealistická skupina se již od svého založení hlásila k dialektickému materialismu a svou aktivitu vědomě situovala do konkrétní historické situace, do doby kapitalistického vykořisťování a fašistického barbarství. Surrealisté pro sebe reklamovali všestranné „poznávání poznavatele“, možnost rozvinout psychologické experimenty se surrealistickými objekty, odmítali „mechanismus“ dosavadního umění a volali po výrazu, který bude důsledkem sjednocení aktivity a pasivity, vědomí a inspirace, nutnosti a náhody.

Vzhledem k tomu, že surrealisté zdůrazňovali — v tradici české avantgardy — své místo na komunistické levici, objevila se nutnost konfrontovat různé pohledy na surrealismus. Po veřejných diskusích (viz mj. sborník *Surrealismus v diskusi*, 1934, s příspěvky K. Teiga, V. Nezvala, L. Štolla, J. Honzla, Z. Kalandry aj.) sice dále pokračovala polemická střetnutí, ale těžiště surrealistické aktivity se přesunulo k realizaci programových tezí. První výstava surrealismu (Štyrský, Toyen, Makovský) v Mánesu v lednu 1935, Nezvalovy básně a knihy básnických próz, teoretické a historiografické práce K. Teiga, Honzlovy inscenace Bretona a Aragona i Nezvala v Novém divadle, Broukovy práce psychologické a sexuologické, překlady francouzských surrealistů (A. Breton, Nadja, 1935, a *Spojité nádoby*, 1934, P. Eluard, *Veřejná růže*, 1936) — to byly první tvůrčí výsledky. V březnu 1935 navštívili Prahu André Breton a Paul Eluard a jejich přednáškové večery znovu vrátily surrealismus do středu pozornosti českého kulturního života. Breton přednesl v Praze několik úvah, které vyšly v knize *Co je surrealismus?* (1937). Na závěr návštěvy, která měla také charakter manifestace internacionálního souručenství proti fašismu, vydala pražská skupina spolu s Bretonem a Eluardem česko-francouzský *Mezinárodní bulletin surrealismu* (1935), ve kterém objasnila znovu svůj vztah k dialektickému materialismu, opírajíc se zejména o marxistickou analýzu Záviše Kalandry. Dalším svědectvím společné práce byly sborníky *Surrealismus* (1936) a *Ani labuť ani Lúna* (1936), redigované V. Nezvalem. Nevelká skupina v několika letech prokázala, že pouze neobměňuje dosažené výsledky francouzského surrealismu; výtvarné práce, surrealistická fotografie a koláže Štyrského, Toyen, Teiga, básně Nezvalovy a Bieblovy, rozpracování problematiky surrealistického objektu, zkoumání dialektického vztahu mezi principem reality a principem slasti, dálkové paranoickokritické metody, přehodnocení podnětů psychoanalýzy dokázaly nesporný význam surrealistické aktivity v Československu.

Diference mezi jednotlivými estetickými koncepcemi, zejména mezi socialistickým realismem a surrealismem, byly až do let 1936 – 1937 vzájemně tolerovány; bylo zdůrazňováno, „že otázky umělecké tvorby mají zůstat v zájmu dalšího svobodného vývoje umění a uměnovědy otázkami otevřenými“ a že právě tato otevřenost může přispět k vyjasnění mnohých dosud nezodpověděných otázek uměnovědy a kulturní politiky. Tento vztah se však v druhé polovině třicátých let změnil.



Velmi rozdílně byla interpretována sovětská diskuse o formalismu a naturalismu, k níž daly podnět autoritativní články v moskevské Pravdě (od počátku roku 1936). Ostré kritiky Šostakoviče, Pasternaka, Mejercholda, Ejzenštejna a jiných umělců, kteří patřili mezi nejvýznamnější sovětské tvůrce, vyvolaly u českých a slovenských intelektuálů neskrývané obavy o další osud sovětského umění, které tehdy začalo být centrálně řízeno nově ustaveným Komitétem. Část autorů vysvětlovala problematiku z disproporcí mezi stoupající kulturní úrovní širokých mas a nedostatkem nové hodnotné tvorby (Fučík, Novomeský), jiná část spatřovala v konfliktních situacích důsledek radikální změny umění v novém, kolektivistickém řádu (Z. Nejedlý v knize Sovětská hudba, 1936). V ostrém kontrastu k tomuto výkladu stál výklad Teigův: fakt návratu ke klasicismu a renesancismu v architektuře a k akademickému realismu v malířství vysvětloval z motivací sociálních a psychologických. Tehdejší stav sovětské kultury pokládal pouze za přechodný: „Socialistická společnost... dříve či později pochopí, že (návrat k akademismu) je překážkou volného rozvoje a svobodného života...“ Zcela záporná byla reakce kritiků, kteří se rozešli s politikou komunistické strany (např. Z. Kalandra), a autorů demokratického zaměření (např. F. Peroutka).

Podobná rozporná hodnocení vývoje sovětského umění marxistickými kritiky nebyla ničím novým, ale po roce 1936 se stávala součástí celého komplexu ideologických a politických problémů, které je nově aktualizovaly. Moskevské procesy proti „trockistům“, „zinověvcům“ a „bucharincům“ nutily i československé intelektuály, aby hledali odpověď na otázky po souvislostech všech jevů, jež se tehdy v SSSR odehrávaly. Polemiky se proto přesouvaly do politické sféry, zejména po vydání publikací André Gida Návrat ze Sovětského svazu (1936) a Retuše k mému Návratu ze Sovětského svazu (1937), jež obsahovaly kritické výhrady vůči různým faktům v SSSR, s nimiž se autor za své návštěvy setkal.

Rozpory na levi vyhrotil St. K. Neumann polemickou knihou Anti-Gide neboli optimismus bez pověr a iluzí (1937), do které shrnul svá stanoviska k aktuálním problémům. Neumannova jednoznačná obhajoba Sovětského svazu, v němž nalézá realizaci „pravé svobody“ a socialismu, je provázena stále se vracející představou nové integrace člověka, jehož jednota se vytvoří v nesmiřitelném boji „za zcela konkrétní věci spravedlivé, za porážku vyžiračů“. Gide je podle Neumanna typický představitel dezintegrovaného světa buržoazie, rozkladné intelektuální stíny, honosící se edelanarchismem a exkluzivností. Lineárnost závěrů se nejnápadněji projevila v kapitole, kde autor vyložil svou koncepci socialistického umění: moderní postimpresionistické umění má podle Neumanna charakter dekadentní, úpadkový, a proletariát je má odmítnout „z hygienických důvodů“ i tenkrát, je-li nesporně esteticky hodnotné. Kulturní program proletariátu formuloval Neumann podobně rigorózně: vůdčí úlohu přisoudil „volní síle“, propagoval návrat „k objektivní skutečnosti“ a „k čistým zdrojům umění“, tj. k některým klasikům a k umění lidovému. Hlavní kritika byla tedy namířena proti tezi, že umělecká a vědecká avantgarda je spjata s revolučním hnutím. Představa, že „zápas mezi úpadkovými zbytky kultury měšťácké a kulturními ideály pracující třídy“ dospěl do stadia radikálního řešení, se stala určujícím momentem dalších Neumannových vystoupení proti intelektuálům, kteří neschvalovali „jasně a bez výhrad“ opatření v SSSR a kteří považovali způsob polemiky autora Anti-Gida za naprosto nepřijatelný (Novomeský, Vančura, Filla, Mukařovský, Jakobson, Kroha, Kalandra aj.).

Také Karel Teige, který zdůrazňoval požadavky svobodné kritiky, věcné výměny názorů a nutnost solidarity intelektuální levice, napsal v úvodu katalogu výstavy Štyrského a Toyen (leden 1938) o „křížáckém tažení“, jež bylo proti mezinárodní avantgardě, proti „zvrhlému umění“ vyhlášeno současně v Berlíně i v Moskvě, a právě tento jeho výrok se stal předmětem dalších polemik. Po dvou měsících od publikování katalogu vystoupil Vítězslav Nezval, po bouřlivé debatě v surrealistické skupině, v tisku s prohlášením, že skupinu rozpouští. S Nezvalovým stanoviskem se solidarizovala velká část marxistických publicistů a kritiků (J. Rybák, L. Štoll, F. Soldan, J. Fučík, B. Václavěk a jiní), kteří v něm spatřovali důsledek polarizace mezi českými umělci, vyvolané novou situací mezinárodního revolučního hnutí. Teige, Toyen, Štyrský, Biebl a Honzl odmítli Nezvalův pokus rozpustit skupinu; k jejich obraně hodnot avantgardního umění, k obraně svobody umělecké



a vědecké tvorby se připojili také umělci a vědci, kteří stáli mimo surrealistickou skupinu (F. Halas, L. Novomeský, E. F. Burian, J. Kroha, J. Mukařovský, R. Jakobson aj.).

V situaci, kdy se před vědci i umělci objevila alternativa buď opustit a popřít názorové a estetické systémy, které si v předcházejících letech budovali ve shodě či v neantagonistických rozporech s ostatními příslušníky socialistické levice, anebo je i nadále hájit, napsal Teige polemickou brožuru *Surrealismus proti proudu* (1938), v níž se pokusil souhrnně vyložit stanovisko surrealistické skupiny ke všem důležitým kulturněpolitickým otázkám. Odmítl „falešné“, „nestvůrné“ dilema: buď mlčet o určitých znepokojivých kulturních a politických jevech v Sovětském svazu, anebo se dát zahnat do řad nepřátel socialismu, a obhajoval práva revolučního kriticismu, neboť se domníval, že se revoluční vědomí bez kriticismu zvrhá v mýtus a degeneruje.

Polemická střetnutí, jejichž důležitost je patrna i z toho, že byla v dalším vývoji ožívována a velmi rozdílně interpretována, však odsunuly bouřlivé události osmatřicátého roku stranou.

Skupiny surrealistů a socialistických realistů představovaly v třicátých letech nejkompaktnější umělecká sdružení. Vyhraněný program měli kromě nich pouze ruralisté, spolupracující s tiskem agrární strany. Jejich teoretikem se nejprve stal ANTONÍN MATULA (1885–1953), jeden z osvětových pracovníků, který ve dvacátých letech patřil mezi hlavní přispěvatele agrárního časopisu *Brázda*. V knize *Osvobozování života* (1931) Matula poprvé razil termín „ruralismus“ jako charakteristiku Holečkova agrarismu: „Ruralismus jako syntéza zásady respektování tradic, zásady přirozeného vyživání lidského, zásady potřeby křesťanského spiritualismu, zásady oslavy půdy jako základu hmotného života, národa a lidstva a zásady harmonického úsilí hospodářského i kulturního.“ Tuto verbální neurčitost si ruralismus podržoval i tehdy, kdy byl aplikován na oblast písemnictví. Matula ve studiích *Hlasy země v evropských literaturách* (1933) a v souboru článků *Dnes jako včera* (1937) prohlásil ruralismus za literární směr, který hodnotí kladně venkovského člověka i venkovské prostředí, za směr, jehož tvůrčí metodou je realismus, polemicky namířený proti avantgardě, kosmopolitické, „urbanistické“ literatuře. Matula původně vycházel z křesťansko-osvětářské ideologie agrarismu a z žurnalistické interpretace bergsonovského vitalismu, kdežto mladší větev ruralistů, která se seskupila ve dvacátých letech kolem časopisu *Sever a Východ* a orientovala se na ruskou a severskou realistickou literaturu, souvisela spíše s domácími uměleckými tradicemi.

Prvním kolektivním projevem ruralismu byl sborník *Básníci selství* (1932, redigoval Josef Knap), soustřeďující čtrnáct portrétů českých autorů (J. Čarek, J. Čep, J. Knap, J. Koudelák, V. Krška, F. Křelina, J. Marcha, V. Martínek, A. Matula, A. C. Nor, V. Prokůpek, Z. Rón, J. V. Sedlák, J. Vrba), z nichž někteří se však od ruralismu distancovali (například Jan Čep). Jednota ruralistického směru měla být dána tematickým zaměřením (venkov), ideologií (idealizace sedláka jako základu státního společenství a jako správce mravních národních hodnot) a tvůrčí metodou („nového“ realismu („snaha o realistickou správnost, věčnost, solidnost a zbožnost; o totální realitu“). Ruralismus se postupně sblížoval s katolicismem a s politickými koncepcemi agrární strany. Tento posun je zřejmý ze sborníku *Tváří k vesnici* (1936, redigoval Jan Čarek), kde vedle ukázek z tvorby F. Křeliny, J. Čarka, J. Koudeláka, F. Lazeckého, F. V. Kříže, F. Neužila a J. Berky a vedle studií zkoumajících různé aspekty ruralismu (J. Knap, J. V. Sedlák, R. I. Malý, A. Matula, F. Křelina a R. Habřina) bylo zařazeno také pojednání německého nacisty.

Naprostá většina autorů nebyla ovšem členy tvůrčích skupin; pro třicátá léta je charakteristické, že i individualizace literatury je dominantní, kdežto programová estetika pozbývá významu, který měla v předcházejícím desetiletí. Vzájemné přibuzenství autorů, kteří se sdružovali kolem časopisů, určovaly spíše názory kulturněpolitické či filozofické, kdežto estetická orientace jednotlivých spisovatelů byla značně rozdílná. Politicky i literárně byl vlivný zejména okruh umělců a publicistů sdružených kolem Peroutkovy Přítomnosti a Lidových novin (K. Čapek, J. Čapek, K. Poláček, E. Bass, F. Langer, F. Kubka aj.). Tito autoři v letech krize a bezprostředního nebezpečí fašistické agrese modifikovali své politické i estetické koncepce tím, že usilovali ztotožnit se s aktivitou demokratické části české společnosti (pokusy o společenský román s aktuální



problematikou nebo s konfliktem bezprostředně rezonujícím etickou problematikou). Také u spisovatelů, kteří se hlásili ke katolickému světovému názoru, byla tehdy pojetkem spíše politická orientace (skupina kolem časopisů *Řád*, *Obnova* aj.) než estetické krédo.

## LITERÁRNÍ KRITIKA A LITERÁRNÍ VĚDA

Česká estetika, literární věda a kritika dosáhly ve třicátých letech mezinárodního významu díky kolektivní práci členů Pražského lingvistického kroužku, dále díky tvorbě, již dovršili své životní dílo Otakar Zich, Otokar Fischer a F. X. Šalda, a v neposlední řadě také díky tvůrčímu rozpracování estetiky ve statích kritiků, kteří se bezprostředně podíleli na řešení vývojových rozporů soudobého umění. Estetické myšlení, vytvářející dobové povědomí uměleckých hodnot, bylo do značné míry ovlivňováno a formováno touto teoretickou a kritickou tvorbou.

Na rozvoji kritiky se ovšem podílela celá plejáda kritiků nejrůznějšího zaměření, ale stále více se prosazovala tendence zaměřená proti impresionistickému a subjektivistickému přístupu k uměleckému dílu, tendence usilující o pevnou metodologickou bázi literární kritiky, o její „zvědečtění“. V politicky rozjitřené době se staly častějšími pokusy určit literární kritice jako hlavní funkce mimoliterární, akcentující utilitární a služební úkoly umění. Z tohoto úhlu se ovšem musela jevit soudobá moderní produkce jako neslučitelná se současností, jako protikladná dobové společenské problematice. Kritika se proto musela vyrovnat s fenoménem moderního umění, s jeho komplikovaným vztahem k dobové realitě, s jeho vnitřní rozporností i snahou o rekonstrukci světa hodnot, o dynamický řád. I programová estetika v této době nabývá „objektivnější“ podoby, než tomu bylo dříve, přináší obecně platné podněty k postihu specifika uměleckých děl, k postihu smyslu díla.

K těmto otázkám, s nimiž se vyrovnávala literární kritika i věda v řadě prací, se autoři vraceli také v několika diskusích o kritice a moderní tvorbě. Jednu z nich vyvolal kolektivní útok spisovatelů, kteří v roce 1933 v improvizovaném rozhovoru v *Peroutkově Přítomnosti* (J. Kodíček, bratři Čapkové, F. Langer, A. Fuchs) shledali „bídny stav naší kritiky“. KAREL ČAPEK výtky rozvedl v seriálu polemických článků, v nichž vytýkal české kritice, že nad důkladným objektivním poznáním díla příliš převažují subjektivní soudy, snaha mentorovat a uvažovat o mimoliterárních otázkách. Čapkův pokus vymezit základní problematiku společenské a noetické funkce kritiky, jejího mravního opodstatnění skončil bouřlivými polemikami kritiků. Zcela odlišné byly motivace i zaměření dalšího útoku, který se tentokrát neomezil na kritiku, ale mířil současně na soudobou literaturu českou i cizí; v polemických člancích EMANUELA RÁDLA (1873–1942) v *Naší době*, v *Přítomnosti* a v *Křesťanské revui* (knižně vyšla brožura *O čtení děl básnických*, 1935) byla české kritice vytýkána laxnost k mravní kvalitě díla, již autor pokládal za nejpodstatnější; ideálem mu byla literatura služební, tendenční, chápající se utilitárních úkolů, literatura, pro niž je „forma“ cosi méně podstatného než „obsah“. Rádlův polemický výpad, motivovaný odporem k Iartpourtismu, byl kritikou jednoznačně odmítnut (Šalda, Wellek, Chudoba). Podobné polemické výhrady vůči modernímu umění, jaké měl Rádl, nalezneme také u šéfredaktora *Přítomnosti* FERDINANDA PEROUTKY, který se ovšem od autora z *Křesťanské revue* značně lišil svým liberalismem. I v literární kritice Peroutka uplatňoval program „zdravého rozumu“, „střízlivého uvažování“, i zde se ptal, zda určité pojetí světa utvrzuje nebo rozkládá soudobý systém hodnot a institucí. V knize *Ano a ne* (1932) si klade otázku, zda osobnosti, o nichž píše (Goethe, Havlíček, Tolstoj, Nietzsche, Freud, Březina, Lenin, Chesterton, Masaryk), se mohou stát vůdci a inspirátory soudobého světa, konkrétně československé demokracie. Peroutkovým ideálem jsou evolucionisté, bojující proti anarchii. Obdobný postup je charakteristický i pro soubor studií o moderní literatuře *Osobnost, chaos a zlozvyky* (1939), v němž autor zjišťoval „rozmanité cesty, jimiž duch chaosu dotíral na jednotu osobnosti, na vládu rozumu a na pevnost institucí“. V avantgardní literatuře, jmenovitě v poetismu (prudkými odsudky Peroutka provázel ze-



jména Vančuru a Nezvala), nalezl romantický odpor k trvalosti, inklinování k neklidu a rozvratu; protiváhou těchto tendencí je podle Peroutky realismus, společensky užitečné umění, jehož podstatou je tvorba jistot etických a sociálních.

Z kritiků starších generací a z kritiků impresionistického zaměření mají v třicátých letech větší význam jen ti, kteří se dokázali emancipovat od strnulých postulátů nebo od skupinového či generačního zaujetí. Převažně o okrajové produkci informovali v popisně vykladačských novinových zprávách ANTONÍN VESELÝ (1888–1945) a FRANTIŠEK SEKANINA (1875–1958). Tradice impresionistické kritiky byla rozvíjena v recenzích JOSEFA KNAPA, jehož kritický soud byl často ovlivněn ruralistickou ideologií; souhrnně vyložil autor své názory ve studii *Literatura české půdy* (1939). Estetický konzervatismus je patrný z kritik dalšího kritika agrárního Venkova J. V. SEDLÁKA. Impresní glosy, sledující prakticky celou dobovou básnickou produkci bez výraznějšího rozlišení hodnot, psal pravidelně do Lumíra VÁCLAV HRBEK (pseudonym Zdeňka Kalisty). Druhý kmenový kritik Lumíra KAREL SEZIMA, který referoval zase téměř o celé původní produkci prozaické, směřoval k objektivní analýze díla, k pečlivému rozboru jednotlivých složek (referáty věnované mladým beletristům soustředil Sezima do knihy *Mlázi*, 1936). Podobně jako Sezima nezměnil svůj profil neúnavný recenzent JINDŘICH VODÁK, který i v tomto desetiletí komentoval původní i cizí tvorbu prozaickou a dramatickou. Zato jeho generační druh F. V. KREJČÍ se ke kritice uchyloval již jen zřídka, neboť jeho hlavní zájem byl i nadále upoután ke kulturněpolitické a osvětové problematice (knižní vydání statí *Češství a evropanství*, 1931, *Včera a dnes*, 1936).

Neautoritativnější osobností literární kritiky zůstává i ve třicátých letech F. X. ŠALDA. Mezi nejzákladnější postuláty, které se objevují v Šaldově Zapisníku, patří postulát společenské funkce kritiky — „nazírat umění sub specie života“ — a postulát tvořivé osobnosti, dopínající se k stále vyšší a širší svobodě. Tyto premisy zůstávají, neboť jsou natolik široké, že dovolují Šaldovi neustále vytvářet kritéria „z posledního varu chvíle týmž v podstatě aktem instinktivním, jakým tvoří básník“. Tento Šaldův postoj je polemicky vyhocen proti pozitivismu a historismu, které zbavují — podle autora Zapisníku — hodnoty jejich životnosti, proměnlivosti a mnohovýznamnosti. Jestliže stará sudidla a pravdy přestaly fungovat a přítomnost si vytváří nadosobním procesem kritéria nová, musí se — píše Šalda — tvořivá osobnost na tomto procesu podílet především přesným poznáním. Touto linií Šalda bezprostředně souvisí s českým strukturalismem. „Já subjektivistou nebyl a nejsem, nic mně není nesympatičtější než subjektivní zvůle; šlo mně prostě o poznání a jen jemu jsem podřizoval metodu.“

Šalda mnohokrát analyzoval různé podoby dezintegrace člověka, ale nikdy neopustil představu nové integrace a chtěl ji nalézat také v uměleckém díle. Proto vyžadoval syntetické vidění, totalitu, účast celé bytosti na tvorbě básnické, proto psal o poznání co nejsvědomitějším a co nejúzkostnějším, které se má stát inspirací romanopisců, proto zdůrazňoval, že básník musí vytvořit novou strukturu skutečnosti. S velkou pozorností sledoval a přesně zaznamenával vývoj soudobého umění ve všech jeho polohách analytických, ale stejně obzřetně hledal možnosti nových syntéz.

V Zapisníku v několika studiích — *Božský rošťák J. A. Rimbaud* (vydáno separátně 1930), *Několik Prokletých básníků čili příspěvek k tématu Básník a společnost* aj. — se velmi obšírně zabýval baudelairovskou a rimbaudovskou linií moderního básnictví; později, opět v geneticko-historických pracích, sledoval linii „absolutní poezie“ valéryovského typu. Obdobně je tomu i v úvahách o české lyrice: vysoké ocenění poetismu je charakteristické pro přednášku *Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky* (vydáno separátně 1930), ale později je Šalda k poetismu a zvláště k surrealismu velmi kritický a do středu jeho pozornosti vstupuje poezie Horova, Halasova aj. Těžisko se přesouvá tam, kde kritik nalezl větší soustředění subjektu a vnitřní celistvost díla. Šalda však nikdy neztratil ze zřetele představu syntézy dvou rozdělených proudů, „teplé smyslovosti věcí a slova a abstraktní myšlenkové výsostnosti“.



Do Zapisníku napsal Šalda mnoho souhrnných pojednání o básnických osobnostech domácích i cizích. Sám sebe pokládal také za literárního historika, který vidí svůj úkol v rekonstrukci minulých uměleckých hodnot, v rekonstrukci, jež je umožněna znalostí soudobého písemnictví. Tak vznikla galerie portrétů významných autorů 19. století (K. H. Máchy, B. Němcové, J. Neruda, V. Hálek, A. V. Šmilovský, A. Stašek, J. Arbes, A. Jirásek, J. Vrchlický) a portrétů Šaldových vrstevníků (K. Hlaváček, A. Sova, P. Bezruč, V. Dyk, O. Theer). Z cizích autorů věnoval hlavní pozornost spisovatelům francouzským (medailony F. Rabelaise, Stendhala, M. Schwoba, Ch. Péguyho, R. Rollanda i Švýcara Ch. F. Ramuze).

Spolu s Šaldou a strukturalisty reprezentoval OTOKAR FISCHER v letech třicátých další významnou tendenci v literární vědě a kritice. Dva soubory *Duše a slovo* (1929) a *Slovo a svět* (1937) spolu s knihou *Slovo o kritice* (vyšlo až posmrtně 1947) představují vývoj i rozsah jeho zájmů v nejtýpějších ukázkách z rozsáhlé badatelské a kritické činnosti. Již v souboru *Duše a slovo* Fischer hledal — v odporu proti impresionistické kritice — přesnou pojmovou výzbroj a jeho další vývoj logicky směřoval k lingvistické analýze, jež mu dávala větší záruku exaktnosti. Sám zdůrazňoval jistou fragmentárnost svých prací, která podle něho je vůbec příznačná pro útvar eseje. Tento rys vystupuje do popředí v druhém souboru statí *Slovo a svět*, které byly napsány v letech třicátých. Ve středu autorova zájmu jsou problémy jazyka, dvojjazyčnosti, zprostředkovatelské úlohy mezi dvěma kulturami, rozdílnosti a zřetězení uměleckých účinků v určitém národním kontextu atp. Fischerův pokus o „jakousi klimatologii“ mezinárodního duchovního proudění bezprostředně reagoval na vzrůst nacionalistických a rasistických hnutí orientací k univerzálnosti duchovních hodnot, vytvářejících oporu v rozvrácené Evropě. Pro Fischerovy práce je příznačná snaha vyznačit vnitřní protiklady, obnažit pracovní postupy, jimiž se dobral určitého zjištění. Fischer uměl spojit, jak o tom svědčí i *Slovo o kritice*, časový podnět se závažnými vědeckými problémy. Inspirace „živým uměním“ mu byla — podobně jako strukturalistům — východiskem k badatelské práci; zajímal ho často detail, drobnohledná analýza, ale cílem mu stále zůstávalo odhalení „vyššího a obecného zákona“, syntéza.

Z mladších badatelů vzbudil pozornost VÁCLAV ČERNÝ (1905–1987) svým spisem *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815–1850* (1935), v němž zkoumal především historii idejí v evropských romantických literaturách. Romantismem se Černý zabýval také ve své knižní prvotině *Ideové kořeny současného umění* (1929), kde rozebral klíčový význam Bergsonovy filozofie pro pochopení moderního umění od Poa k surrealismu, nazíraného z hlediska intuitivní filozofie. Značnou informovanost v románských literaturách autor prokázal v řadě studií o starších i moderních autorech španělských a francouzských. Personalistické stanovisko přibližovalo Černého zvláště v kritikách soudobé tvorby k tradicím české individualistické kritiky. Černý je obratný polemik, rád se uchyluje k ironii a k vyhocené formulaci soudu. Podrobněji sledoval především dílo Horovo a Halasovo. V monografii *Karel Čapek* (1936) podal první souhrnný obraz autorovy tvorby, vyzvedává zejména význam noetické trilogie Hordubal-Povětroň-Obyčejný život.

Na rozdíl od Černého, u něhož novinářská recenze byla jen jednou z forem kritiky, někteří kritici věnovali těmto útvarům téměř výhradní pozornost. Jejich činnost byla svázána s určitým listem, kde pravidelně sledovali domácí i cizí literaturu, případně také divadelní inscenace. Jen výjimečně docházelo ke knižnímu vydání jejich kritik, které na rozdíl od kritiky revuální byly zaměřeny k širšímu publiku, a proto obsahovaly i nezbytnou část informativní.

Kritika A. M. PÍŠI (zejména v *Právu lidu* a v *Činu*) je v převážné míře kritikou interpretační; autor se snažil spojit analytický postup, nerozvinutý ovšem systematicky, se syntetickým soudem, zřetel k autorově vývoji se zřetel k soudobému stavu literárního druhu, přístup estetický s přístupem etickým. V třicátých letech opustil kritérium osudovosti, ale nezbavil se dřívější nedůvěry k poetismu a zejména k surrealistické tvorbě zaujímal až na výjimky odmítavé stanovisko. Se sympatiemi sledoval tvorbu Olbrachtovu, Majerové, Horovu, Čepovu, Hostovského aj. Většinou se soustřeďoval k charakteristice jednoho díla, jen výjimečně přechází k monografickému zkoumání. Ve studii *Proletářská poezie* (1936) se Piša vrátil k údobí počátku



dvacátých let, které tak intenzivně prožíval jako mladý kritik a básník. Proletářskou poezii nazíral historicky jako určité vývojové období a do tohoto historického plánu situoval hutné portréty básníků a charakteristiky hlavních děl.

Snaha postihnout autorův tvůrčí záměr a přesně interpretovat dílo situuje kritiku BOHUMILA POLANA (mj. v Literárních novinách) do blízkosti práce A. M. Pišši. Vedle věcné charakteristiky užívá Polan obrazných opisů a popisů, jimiž charakterizuje jednotlivé složky díla i jeho celkový smysl a dobový význam. Ve svých recenzích přechází Polan od rozboru díla k zkratkovitě charakteristice spisovatele jako určitého uměleckého typu.

Kritické dílo JOSEFA HORY (v Českém slově, Sobotě, Literárních novinách aj.) tvoří recenze, úvahy o obecných otázkách uměleckých a kulturněpolitických, studie a stati literárněhistorické. V recenzích, v nichž dovedl uplatnit svou znalost básnického řemesla, se pokoušel vyložit smysl díla popisem nebo syntetickou formulí. V literárněhistorických studiích, z nichž nejvýznamnější je monografie *Karel Toman* (1935), Hora vždy zdůrazňoval historičnost jevu, jeho zvláštní postavení v literárním vývoji a jeho specifičnost, kterou ovlivnil další generace.

Analytický smysl prokázal v recenzích a studiích PAVEL FRAENKL (1904–1985); jeho literárněhistorická orientace se projevila také v polemicky zaměřeném spisu *K vývoji novodobé literární české kritiky* (1930), v němž se pokoušel vytyčit úkoly soudobé kritice.

Pravým opakem kritiků, soustřeďujících se k rozboru jednotlivého díla, je FRANTIŠEK GÖTZ, který inklinoval — často i v recenzích (v Národním osvobození) — k co nejobsáhlejším generalizacím a ideologickým konstrukcím, v nichž umělecké dílo figuruje jako ilustrace duchovního klimatu doby. Kniha *Tvář století* (1929) měla být „přehledem do psychologie dneška“, obrazem duchovního stavu evropského, viděného prostřednictvím literatury. Za převládající pokládal Götz tendenci destruktivní, depersonalizační, proti níž se pokoušel zformulovat ideál nového individualismu, jenž je „sociální, altruistický a zdravě iracionální“. Apriorní a nepropracované schéma je provázáno množstvím charakteristik nejrůznějších děl, jež jsou často uváděna do násilných souvztažností. Tento postup je příznačný i pro knihu *Básnický dnešek* (1931), v níž autor přehlížel vývoj předválečné a poválečné poezie se snahou utřídit velmi různorodý materiál. Menší vehemence soudcovská a klidnější a uváženější charakteristika je příznačná pro přehlednou práci *Český román po válce* (1936). Řada Götzových šaldovských studií se stala podkladem první souhrnné monografie *F. X. Šalda* (1937). Götzova rozsáhlá recenzní činnost, množství úvah o literárních a filozofických koncepcích jsou prodchnuty snahou o rozvinutí představy „kladného umění, které by pozitivně chápalo a formovalo energie doby“.

Českou i cizí literaturu pilně sledoval v německém deníku Prager Presse i v českých časopisech (Rozpravy Aventina, Pestrý týden aj.) překladatel PAVEL EISNER (1889–1959), autor esejí o psychologii vztahu německých básníků k českým ženám *Milenky* (1930) a průkopnických studií o německém písemnictví v Čechách (například souhrnné pojednání *Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů*, Československá vlastivěda VII, 1933).

Z nejmladších literárních kritiků, kteří většinou začínali pod sugestivním vlivem šaldovské kritiky „patosem a inspirací“ (BOHUMIL NOVÁK, 1908–1992, JOSEF HEYDUK, 1904–1994, aj.), se nejvýrazněji projevil JAROSLAV JANŮ (1908–1969).

Katolicky orientovaní literární kritici, jejichž význam a vliv se proti předcházejícímu desetiletí značně zvýšil, usilovali o kritiku „formálně estetickou“, zakládající se na tezi, že v řádu uměleckého díla všechny složky celkově harmonují a jejich analýzou lze postihnout smysl a podstatu zkoumané tvorby. Snaha o řád a zákonitost, úsilí zobrazit hierarchii života i v umění se opíraly o katolickou religiozitu. V pracích těchto kritiků (Miloš Dvořák, Bedřich Fučík, Albert Vyskočil, Rudolf Černý, Jan Franz), kteří se nejprve seskupili kolem časopisu *Tvar*, byla odmítána proletářská poezie i poetismus jako umění chaosu a „svobody prázdných gest“. ALBERT VYSKOČIL (1890–1966) kladl důraz na svébytnost umění, snažil se izolovat dílo od všech vnějších souvislostí, hledaje v něm veličiny trvalé, řád, který svědčí o tom, že podstata umění je metafyzická, božská.



Představa poezie jako obrazu „neporušených podob věcí v plnosti stvoření“, jako vidění a poznání krásy měla za následek odmítnutí aktuálnosti, tendenčnosti a společenské funkce díla (*Marginalia*, 1933). V dvou souborech esejů *Básníková cesta* (1927) a *Básníkové slovo* (1933) se Vyskočil soustředil ke zkoumání estetické problematiky v rozbořech díla autorů domácích (Mácha, Florian, Durych, Vančura) a anglických (Carlyle, Arnold, Keats). V prvním svazku hledal předěl ve vývoji osobnosti, kdy „vyzrálo první nepochybné dílo“, v druhém se pokusil rozlišit povahu „pravé poezie“, „pravost“ básnického slova od poezie zdánlivé. Na rozdíl od Vyskočila, jehož hlavní kritickou formou je esej, převažuje v kritické práci MILOŠE DVOŘÁKA (1903–1971) recenze a polemicky vyhocená úvaha. Dvořák je přesvědčen, že jen katolická víra chrání lidstvo od duchovního rozvratu, který shledává především v tvorbě básníků proletářských a poetistických. Tam, kde Dvořák nacházel „pevný subjekt opřený o katolicismus“, vůli po úniku z chaosu nebo zápas s duchem negace, uplatnil svůj smysl pro specifičnost básnického projevu v jemných analýzách výrazových prostředků (rozbor díla Demlova, Zahradníčkova, Holanova aj.); Březinovi věnoval Dvořák studii *Tradice díla Otokara Březiny* (1938). Také BEDŘICH FUČÍK (1900–1984) se představil jako odpůrce konstruktivisticko-poetistického programu, nalézáje v umění generace počátku dvacátých let odpor k řádu a k nadosobním duchovním vazbám. U básníka hledal dobovatelský postoj, odpor k pasivitě, v kritice chtěl uplatnit služebnost, jednoznačnost soudu a smysl pro tvarovou zvláštnost projevu.

Kritikům Tvaru v jistém směru oponoval TIMOTHEUS VODIČKA (1910–1967), zdůrazňující podřízenost umění v duchovní hierarchii a určující poslání kritiky v procesu obnovování jednoty společného řádu umění i společnosti. Kritika má hodnotit dílo podle kritérií takzvaného „Tvaru“ (autor tvrdí, že zde rozhoduje otázka vkusu) a takzvaného „Řádu“ (zde rozhoduje duchovní zkušenost). Další typ katolicky orientované kritiky představoval vyznavač Bremondovy teorie JAN STRAKOŠ (1899–1966; překlad Bremondovy knihy *Čistá poezie* vyšel s úvodem F. X. Šaldy roku 1935). Stati, dotýkající se také polské katolické literatury, Strakoš publikoval především v časopise *Poezie*, který spoluredigoval.

Estetická a literárněvědná problematika, tak jak ji nastolil ve třicátých letech strukturalismus a část marxistické kritiky, byla úzce svázána s vývojem českého i světového moderního umění. Proto byla také reakce na řešení specifických vědeckých problémů velmi rozsáhlá jak u literární kritiky, tak i přímo v umělecké tvorbě. Umělci přiváděli vědce k formulaci badatelských otázek a vědecké úvahy odhadovaly opět vnitřní skrytý mechanismus básnické tvorby.

Prvnímu mezinárodnímu sjezdu slovanských filologů předložil *Pražský lingvistický kroužek* kolektivně vypracované teze „o kultuře spisovného jazyka a v rámci výkladů o funkčních jazycích teze o jazyce spisovném a básnickém“ (*Mélanges linguistiques dédiés au Premier congrès des philologues slaves*, 1929, první svazek řady *Travaux du Cercle linguistique de Prague*) a tato společná vědecká práce se stala také základem veřejného vystoupení, které mělo v české literatuře velkou odezvu. V roce 1931 došlo k střetnutí a polemikám několika spisovatelů (I. Olbracht, O. Fischer, V. Vančura aj.) s brusičskými, pedantickými stanovisky časopisu *Naše řeč*, zejména jejího redaktora Jiřího Hallera, a lingvisté v cyklu přednášek a debat o spisovné češtině a jazykové kultuře přesvědčivě dokázali neudržitelnou praxi a teoretickou bezradnost autorů *Naší řeči*, kteří se neskrývali se svou zaujatostí i nechtí k moderní literatuře. Lingvisté vyložili svá stanoviska k problémům stability spisovného jazyka, k jeho funkčnímu rozlišení, k ortofonii a k vztahům jazyka spisovného a básnického (přednášky V. Mathesia, B. Havránka, R. Jakobsona, J. Mukařovského a M. Weingarta vyšly v knize *Spisovná čeština a jazyková kultura*, 1932). Postoj moderních umělců (Vančura, Nezval) a většiny kritiků (Šalda, Kalandra aj.) byl v podstatě shodný s oceněním O. Fischera, který napsal, že lingvisté „svou vědeckostí a zásadou spolupráce, svým evropanstvím a smyslem pro palčivé potřeby češtví a dneška zahajují epochu“. Nebylo také pochyb o vědecké podnětnosti těchto prací pro současnou estetiku a literární vědu.

Strukturální pojetí se stalo pro ROMANA JAKOBSONA a JANA MUKAŘOVSKÉHO noetickým principem, základem, umožňujícím překonat v estetice původní formalistická východiska. Oba badatelé již dávno



odmítli jak pozitivismus (proti kauzálnímu zřeteli uplatňovali zřetel teleologický), tak i psychologismus a duchovněnou orientaci literární vědy, jejímž českým představitelem byl J. V. SEDLÁK (*Petr Bezruč, Studie osobnosti a prožitku*, 1931, *O díle básnickém*, 1935).

JAN MUKAŘOVSKÝ se nejprve soustředil k problémům poetiky, k otázkám intonace a eufonie. Pozorování zaměřená především na jednotlivé složky umělecké výstavby díla byla brzy rozšířena o zkoumání vývojové proměnlivosti umělecké struktury. Roku 1934 vyšly první souhrnné dějiny českého verše *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (Československá vlastivěda III, Jazyk) a rozsáhlá studie *Poláková Vznešenost přírody* (separát Sborníku filologického), kterou autor charakterizoval jako „pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury“. Mukařovského práce byla polemicky namířena proti pozitivistické literární historii, která pomíjela specifickou uměleckého projevu, a také proti formalismu, který izoloval dílo od všech vnějších souvislostí. Literární jev autor chápal „jako výslednici dvojí síly: vnitřní dynamiky struktury a vnějšího zásahu“; rekonstrukce imanentní vývojové linie byla tedy prováděna „dvojměrnou motivací“, tj. motivací vnitřní a vnější. Práce, která byla jednou z prvních studií strukturní literární historie, podnítila řadu úvah o dalších možnostech této metodologické orientace. René Wellek, oceňující Mukařovského exaktní výsledky, vytýkal strukturalismu upřílišněnou negaci psychologismu v teorii uměleckých hodnot, opomíjení umělecké interpretace světa a nedostatečně diferencované pojetí funkcí znaku. Marxističtí badatelé, kteří Mukařovského dílo pokládali za „vývojový krok strukturalismu směrem k dialektickomaterialistickému zkoumání“, kritizovali jednostrannost Mukařovského rekonstrukce abstraktní vývojové imanentní řady, jež eliminuje dynamiku reakcí skutečného individua (Kalandra), a odmítali „falešnou totalitu“ autonomních řad (Konrad).

Další Mukařovského práce řešily opět novým způsobem otázky, které nastolila jeho pojednání o českém verši a o Polákově Vznešenosti přírody. Nutnost přihlížet k „svazku literatury se sociálním prostředím, kterému odpovídá a pro které funguje“, vedlo autora k několika studiím, řešícím tyto otázky strukturální analýzou. Například ve studii *Poznámky k sociologii básnického jazyka* se Mukařovský pokusil vniknout — zcela netradičně — do mnohonásobné a proměnlivé spleti vztahů literatury a společnosti prostřednictvím analýzy jazyka uměleckých děl; jindy opět rozbořením dialektických antinomií jednotlivých složek dospěl k objevnému zjištění, že v moderním umění je silně přítomna snaha o rekonstrukci světa hodnot a o dynamický řád, tedy k zjištění, které revidovalo jednostrannou představu o vztahu moderního umění k soudobé realitě (studie *Dialektické rozpory v moderním umění*).

Řešení otázek literárního vývoje, vztahu umění a společnosti, bylo prováděno úsilím řešit také otázky znaku a významu, estetické funkce a hodnoty. Sémilogické hledisko představovalo autorovi možnost negovat formalismus, psychologismus a sociologismus, neboť dovolilo sledovat dynamický pohyb umělecké struktury, její vztahy k ostatním řadám i vztah uměleckého díla ke skutečnosti bez tradičních simplifikací. Podle Mukařovského je každé umělecké dílo autonomním znakem, který míří „na celkový kontext sociálních fenoménů... daného prostředí“; tematická, obsahová, syžetová umění mají ještě druhou, komunikativní sémilogickou funkci. Teorie znakové povahy díla vedla k dalšímu upřesnění metody rozboru vnitřní výstavby. Logicky pak Mukařovský přešel ke zkoumání základního významotvorného principu, jímž jsou všechny jednotlivé složky sloučeny ve významovou jednotu, principu, který nazývá „sémantickým gestem“. Právě proto, že je faktem sémantickým, významovou intencí, umožňuje — podle Mukařovského — pochopit umělecké dílo od nejjednodušších prvků k nejobecnějším obrysům jako dynamickou jednotu a zároveň umožňuje pochopit vnější souvislosti díla s básnickovou osobností i se společností.

Pozornost, kterou Mukařovský věnoval vývoji různých oblastí umění (literatura, film, divadlo, malířství), dále poměru umění k estetickým jevům mimouměleckým, vyústila v „systematickém náčrtu vlastního pojetí některých základních problémů estetiky“, v knižně vydané studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936). Důkaz, „že i abstraktní noetický rozbor podstaty a dosahu estetické funkce, normy a hodnoty musí mít východiskem sociální povahu jmenovaných tří jevů“, se opírá o analýzy dynamičnosti



estetické funkce, dialektické antinomie proměnlivé normy, vztahu normy estetické k normám ostatním, proměnlivosti estetických hodnocení i stálosti objektivní estetické hodnoty, již Mukařovský vysvětluje znakovou povahu umění. K problému všeobecné hodnoty se Mukařovský ještě vrátil v zásadní studii z roku 1938 *Může mít estetická hodnota platnost všeobecnou?*, která svými antropologickými východisky opět rozšířila dřívější řešení.

Mukařovského dílo úzce korespondovalo s pracemi ROMANA JAKOBSONA, který se ve třicátých letech vedle poetiky a fonologie (studie ve čtvrtém svazku Travaux du Cercle linguistique de Prague, 1931) a problémů ruské literatury (studie o V. V. Majakovském *O pokolení, rasstrativšem svojich poetov*, studie *Randbemerkungen zur Prose der Dichters Pasternak*, studie o Puškinovi aj.) systematicky zabýval výzkumem staročeského verše. V rozborech *Nejstarších českých písní duchovních* (1929) a v několika dalších studiích poprvé uplatnil při zkoumání „staročeských“ děl strukturální hlediska, která měla velký význam pro estetické hodnocení celé středověké literatury. Souvisle rozvinul svá zkoumání v syntetické práci *Verš staročeský* (1934; Československá vlastivěda III, Jazyk) a ve studiích *O cestách české poezie gotické, Úvahy o básních doby husitské* aj. Jakobsonův zasvěcený vztah k české kultuře a umění se zvlášť významně projevil v rozsáhlé polemice s fašistickým profesorem německé univerzity v Praze K. Bittnerem, proti jehož spisu *Deutsche und Tschechen* dokázal „nerozlučné sepětí osudu české země s kulturním vývojem českého národa“, svěbytnost a evropský význam české tvorby. Jakobson a Mukařovský měli blízký vztah k tvorbě avantgardních umělců a kritiků, k Vančurovi, Nezvalovi, Teigovi, Šimovi, Voskovcovi a Werichovi, E. F. Burianovi aj., a mnohé jejich práce se bezprostředně podílely na úsilí moderního umění (například objevná Jakobsonova studie *Co je poezie?* z roku 1933).

Estetická a literárněvědná bádání se děla v stálých konfrontacích s bádáním lingvistickým. Roku 1935 začal Pražský lingvistický kroužek vydávat za redakce B. Havránka a V. Mathesia čtvrtletník *Slovo a slovesnost*, v němž byla tato spolupráce plně realizována. Jak velký byl vliv strukturalistů na českou vědeckou obec, je vidět i z širokého okruhu přispěvatelů *Slova a slovesnosti*, kde publikoval D. Čyževskij, P. Eisner, O. Fischer, V. Helfert, O. Králík, A. Novák, M. Novák, F. X. Šalda, P. Trost, Z. Vančura, R. Wellek, F. Wollman. Současně se podařilo získat pro spolupráci také české a slovenské umělce — K. Čapka, J. Frejku, J. Honzla, V. Nezvala, L. Novomeského, V. Vančuru aj. Další diskusní platformou se staly přednáškové večery kroužku, jichž se účastnila řada badatelů (například J. Horák, A. Isačenko, S. Karcevskij, N. Trubeckoj, B. Václavěk, E. Utitz aj.).

Strukturalisté chápali svoje badatelské úsilí jako logické vyústění domácí tradice. Mukařovský se dovolával zejména díla Otakara Zicha a F. X. Šaldy. ZICHOVY práce dokazují, že autor od psychologické orientace přešel k objektivní analýze jednotlivých složek uměleckého díla, k analýze, jež v mnohém předjímá strukturalistický přístup. Metodologická příbuznost je patrna zejména v *Estetice dramatického umění* (1931), vrcholném Zichově díle, dovršujícím více než dvacetileté autorovo zkoumání. V této „teoretické dramaturgii“ Zich dokázal svěbytnost, samostatnost a soběstačnost jevištního díla a systematicky rozebral jednotlivé strukturální složky (dramatický text, herec, děj, divadelní scéna, divadelní hudba). Zichova práce se stala základem všech dalších vědeckých bádání o specifice jevištní tvorby.

Estetické koncepce marxistických kritiků byly navzájem rozdílné, ale zásadní odlišnost lze sledovat mezi kritiky, kteří se stali programovými mluvčími nové proletářské literatury a socialistického realismu, a kritiky, jejichž tvorba byla součástí české avantgardy. KAREL TEIGE věnoval i ve třicátých letech značnou pozornost problémům architektonickým (*K sociologii architektury*, 1930, *Moderní architektura v Československu*, 1930, *Nejmenší byt*, 1932, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, aj.), modernímu výtvarnému umění, typografii, filmu, fotografii, sovětské kultuře (*Vývoj sovětské architektury*, 1936) a politické publicistice, ale hlavní zájem posléze soustředil k studiím sociologickým, k rozpracování teoretických a historiografických otázek, surrealismu a k studiím geneticko-historickým. Rozsáhlá úvaha *Jarmark umění* (1936), která měla být jen skicou



k větší práci, představuje jeden z prvních pokusů systematicky rozvinout postřehy klasiků marxismu o vzájemném vztahu kapitalistického systému a umělecké tvorby. Marxovu myšlenku o tom, že kapitalistická výroba je některým oborům duchovní tvorby nepřátelská, dokumentuje Teige v obraze vývoje francouzského umění 19. a 20. století, nacházející identitu svobody umění s revolučností umění, kterou chápe jako jeden pól vzájemných protiv (oficiální tvorba a avantgarda, akademismus a moderna). Objevně analyzoval především problém komercializace umění, kýče a umění pro lid, diferenciaci konzumentů a diferenciaci uměleckého výrazu. Vztah umění a revoluce se stal pro Teiga osnovným problémem speciálních úvah, polemicky namířených proti oživovaným teoriím Plechanova. Surrealistické aktivity věnoval Teige několik rozsáhlých studií (například *Deset let surrealismu, Socialistický realismus a surrealismus, Poezie a revoluce, Úvod do moderního malířství* aj.), které oponovaly základním tezím českých teoretiků socialistického realismu. Další okruh Teigovy kritické práce tvořily geneticko-historické studie, věnované K. H. Máchovi, kritické osobnosti F. X. Šaldy, odkazu V. Majakovského (monografie *Vladimír Majakovskij*, 1936) aj.

Na rozpracování surrealistické teorie se podílel také ZÁVIŠ KALANDRA (1902–1950) v několika pronikavých studiích, zaměřených především ke zkoumání pojmu nadreality v surrealismu a klíčového významu Bretonovy knihy *Spojité národy*. Novátorskou estetickou koncepcí, opírající se o Freudovy objevy, formuloval Kalandra ve studii *Princip slasti a princip reality v umění*, osvětlující, proč se z moderního umění ztratila možnost totální výrazové bezprostřednosti. Hlavní zájem soustředil Kalandra k historickým pracím a k literárně filozofickým srovnávacím úvahám o vztahu Masaryka a Tolstého, o protikladech mezi Masarykem a Dostojevským, o religiozitě Masaryka a Šaldy, o významu konfliktu mezi Máchou a Palackým aj.

Důkladná znalost hegelovské a marxovské filozofie sblížovala Kalandru s KURTEM KONRADEM (1908–1941), ale oba kritici se přikře odlišovali rozdílnou estetickou orientací. Kalandra nalézal v surrealismu otázky, které musí být zodpovězeny v zájmu dalšího rozvoje marxismu; naproti tomu jednostranná pozornost ke gnoseologické problematice znemožnila autorovi studií *Svár obsahu a formy* a *O socialistickém realismu* plně docenit vědecký přínos strukturalistické teorie i nesporné hodnoty umělecké tvorby surrealistů. Konradova polemická vstoupení byla součástí úsilí pozitivně vymezit — na základě Bucharinových a Lunačarského podnětů — specifické rysy českého socialistického realismu.

Z marxistických badatelů a kritiků se nejsystematičtěji literární kritice a literární historii věnoval BEDŘICH VÁCLAVEK, programový mluvčí proletářské literatury a socialistického realismu. Úzké sepětí s problémy soudobé literatury a stálý zřetel k problematice moderní estetiky Václavkovi umožnil, aby se postupně zbavoval zužujících představ a apriorních konstrukcí. V syntetické práci *Česká literatura 20. století* (1935) se pokusil o uplatnění sociologických hledisek: literaturu chápe jako nerozlučnou součást celkového sociálního procesu, jako „svěrázný kulturní útvar, který je spolu s ostatními složkami tvorby výrazem obecných poměrů společenských i reakcí na ně“. Základní kritéria autor hledal v míře společenské aktivity díla, v tom, jak dílo „odpovídá“ dynamicky pojaté sociální skutečnosti nebo jak se s ní rozchází. Také v další knižní práci, v souboru monografických studií *Tvorbou k realitě* (1937), byla ve středu jeho pozornosti otázka básnického poznání reality, noetika umělců, „vnitřní pohyb, jaký v básnické tvorbě vyvolává vyrovnání básníkovo se skutečností“. Václavkovo dlouholeté zkoumání lidové tvorby vyvrcholilo v práci *Písemnictví a lidová tradice* (1938), v které analyzoval teoretické přístupy k folklornímu materiálu a složité osudy českých lidových a zlidovělých písní. S Robertem Smetanou Václavek připravil objevnou antologii *České písně kramářské* (1937), opatřenou vědeckým komentářem, v němž autoři ukázali na významné místo tohoto periferního útvaru v dějinách české literatury a v dějinách české duchovní kultury vůbec.

Od roku 1930 Václavek redigoval rubriku Sociologie umění v Sociologické revui (1930–1938), kam pravidelně přispíval informacemi a kritikami sovětské filozofické a literárněkritické produkce shrnutými v knize *Filozofie v SSSR* (1936) LUDVÍK SVOBODA (1903–1977). Svobodova spolupráce s Václavkem pokračovala ve Středisku a v revui U. Do časopisů, které Václavek řídil, přispíval také KAREL JIŘÍČEK (pseudonym



Otokara Kučery, 1906–1980, užíval též pseudonymu O. Krígl), jehož teoretické studie (například o surrealismu) i analýzy děl významných autorů (například F. Halase, V. Vančury) vzbudily značnou polemickou odezvu jak pro sociologicko-psychoanalytickou metodu, tak pro vulgarizující schematické soudy.

Nejsoustavněji se z marxistických kritiků recenzní prací zabývali JOSEF RYBÁK (1904–1992) a FRANTIŠEK URBAN (pseudonym Stanislava Budfna, 1903–1979). Politické úkoly odvedly JULIA FUČÍKA načas od literární kritiky, k níž se vrátil až v druhé polovině třicátých let, kdy — v intencích F. X. Šaldy — psal také literárněhistorická pojednání (J. Vrchlický, A. Sova aj.). Ideologická měřítka se stala východiskem kritické práce LADISLAVA ŠTOLLA (1902–1981), JANA KREJČÍHO (1903–1941) a JOSEFA JAKEŠE (pseudonym Josefa Vagenknechta, 1912–1943). Metodologický význam pro marxistickou literární historii a kritiku mělo dílo ZDEŇKA NEJEDLÉHO, zejména jeho rozsáhle koncipovaná monografie *T. G. Masaryk* (4 sv., 1930–1937, práce zůstala nedokončena), v níž je podán nejen objevný obraz Masarykovy činnosti, ale také první souvislé vylíčení duchovního vývoje české společnosti v druhé polovině 19. století. Nejedlého rozsáhlá publicistická činnost, dotýkající se mnoha oborů (politika, kultura, historie, estetika, muzikologie aj.), byla determinována autorovou účastí na politických bojích komunistické strany.

S aktuální estetickou, literární problematikou třicátých let úzce korespondovala literárněhistorická zkoumání, soustředěná k několika základním okruhům. Pozornost k sobě upoutával nejvíce zjev Máchův, od jehož smrti uplynulo roku 1936 sto let, dílo Otokara Březiny, které po básnickově smrti začalo být nově aktualizováno, a barokní literatura, která byla rehabilitována v polemických bojích proti dřívějšímu pozitivistickému hodnocení.

Inspirováni namnoze průkopnickými pracemi Josefa Pekaře, Arne Nováka, Stanislava Součka aj. soustředili badatelé pozornost k materiálovému průzkumu barokní doby, který přinesl významné objevy (Vašicovy a Bitnarovy edice barokní poezie, zvláště Bedřicha Bridela a Adama Michny z Otradovic, Kalistova edice *Z legend českého baroka*, 1934, aj.). Ani tam, kde mělo jít o souhrnný pohled na barokní dobu a její uměleckou tvorbu (sborník B. Chudoby, Z. Kalisty, J. Vašici, J. Racka a A. Kutala *Baroko*, 1934), se vědci nepouštěli do předčasných syntéz, zdůrazňující nedostatečnost dosavadního průzkumu. Ve výzkumu slovesného umění byly nejvýznamnější analytické a monografické studie JOSEFA VAŠICI (1884–1968) v knize *České literární baroko* (1938), představující základní dílo o českých barokních památkách básnických a homiletických. Autor, který zkoumal také estetickou a jazykovou hodnotu slovesných děl, se věnoval výhradně baroku katolickému, domnívá se, že právě tato část byla nejvíce nepochopena nebo zapomenuta. Obdobné badatelské zaměření bylo u VILÉMA BITNARA (1874–1948) — v informační stati *O českém baroku slovesném* (1932) a v souboru studií *Postavy a problémy českého baroka literárního* (1939) — určeno koncepcí českého baroka jako kultury jezuitské, jejímž posláním bylo znovunastolit proti věroučnému nazírání reformačnickému náboženskou jednotu, sjednotit religiozitu s nacionalismem. U Bitnara se místy projevil ideologický přístup ke zkoumanému předmětu, bezprostředně spojující zájem o barokní kulturu s reaktivací politického katolicismu. S některými postuláty Bitnarovými polemizoval v rozsáhlé studii *O literárním baroku cizím i domácím* (Zápisník 1935–1936) F. X. ŠALDA, který chápal barok jako počátek moderní epochy a dokazoval jeho klíčový význam i pro moderní českou kulturu. V *Eseji o básnickém baroku* (1937) zkoumal VÁCLAV ČERNÝ — na barokní poezii evropského Západu — předpoklady zrození „barokního ducha“ a specifiku baroka protestantského, katolického a mimonáboženského. Zájem o barokní kulturu vyvrcholil roku 1938 rozsáhlou výstavou českého umění 17. a 18. století *Pražské baroko* (do katalogu výstavy napsali souhrnná historická pojednání a úvahy o barokním umění Z. Kalista, O. Stefan, V. V. Štech a E. Poche). Proti pokusům spojit rehabilitaci českého baroka se soudobou reakční politikou vystoupili někteří autoři s koncepcí „lidového baroka“, jehož životnost a protipanský charakter demonstroval nejprůkazněji E. F. BURIAN ve svých inscenacích lidových her (*Ester, Hra o Dorotě, Salička* aj.).



Zvýšená pozornost k baroknímu dědictví se promítla i do bádání máchovského. Ve „studii máchovské otázky“ *Básník* (1936) rozebírá ALBERT VYSKOČIL dosavadní protikladná hodnocení Máchovy tvorby a nastoluje hypotézu o bezprostředním spříznění básníka Máje s duchovní a jazykovou tradicí barokní. Tento podnět vědecky rozvinuli a korigovali jiní badatelé (například D. Čyževskij ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla*). Rozsáhlé máchovské bádání bylo podníceno netoliko jubileem, ale především blízkostí Máchova odkazu různým proudům moderní poezie, jejíž představitelé vyjádřili tento vztah přímo ve své lyrice (J. Hora, F. Halas, V. Holan, K. Biebl, V. Nezval aj.). Surrealistická skupina vydala sborník *Ani labuť ani Láma* (1936, redigoval Vítězslav Nezval), který měl být protestem proti oficiálním oslavám a obhajobou básníka „revolučního romantismu“. Máchův zjev byl ve sborníku osvětlen nejprůkazněji v sociologických a v historicko-filozofických rozbořech, spjatých bezprostředně se soudobou uměleckou problematikou avantgardní literatury (studie K. Teiga, Z. Kalandry, L. Novomeského aj.). Skutečným činem, mezníkem ve vývoji české literární historie a teorie se stal „sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku“ *Torzo a tajemství Máchova díla* (1938, redigoval Jan Mukařovský), který přinesl několik studií strukturalistů a badatelů, jejichž orientace byla strukturalismu určitými rysy blízká. Spolu s Mukařovského prací *Genetika smyslu v Máchově poezii*, Jakobsonovou analýzou verše a Havránkovým rozbořem jazyka byly do sborníku zařazeny studie D. Čyževského o básnickově světovém názoru, Václavkova sociologická úvaha o společenských vlivech, Šaldovo pojednání o Máchově próze, Fischerovo o dramatičnosti a Wellkovo o Máchovi a anglické literatuře. Kolektivní reprezentační dílo českých literárních historiků všech generací (J. Máchal, F. Chudoba, O. Králík, F. Vodička aj.) uspořádal Arne Novák — *Karel Hynek Mácha* (Osobnost — dílo — ohl.s, 1937). K Máchovu výročí vyšla také souhrnná monografie ALBERTA PRAŽÁKA *K. H. Mácha* (1936), kriticky utřídující dosavadní výsledky zkoumání o Máchově díle i životě.

Další osobností, k níž se soustřeďovala pozornost vědců a básníků, byl Otokar Březina. MILOSLAV HÝSEK vydal první soubornou edici díla (3 sv., 1933), vyšly edice významné Březinovy korespondence z osmdesátých a devadesátých let (*Dopisy O. Březiny Františku Bauerovi*, 1929; *Dopisy O. Březiny Anně Pammrové*, 1932, 1933, aj.) a vyšla také řada záznamů rozhovorů s Březinou (Giza Picková-Saudková, *Hovory s Otokarem Březinou*, 1929, aj.), z nichž nejživější ohlas vzbudila kniha JAKUBA DEMLA *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* (1931). O souhrnné monografické práce se pokusili mladí badatelé Pavel Fraenkl a Anna Pospíšilová. Autor monografie *Otokar Březina* (Mládí a přerod, *Geneze díla*, 1937) PAVEL FRAENKL v analýze raného Březinova básnického a prozaického díla uplatnil metodu teleologickou, opírající se o psychologický i strukturální rozbor. Fraenkl chápal dílo jako projev vnitřní účelnosti tvůrce a teleologickou metodou rozuměl „hledání organizujícího principu tvůrčího a poznání jednotného zákona, který záměrně, a tedy k jistému cíli uspořádal dílo básnické v tvar a zaručil mu při veškerých vývojových změnách jeho docelující smysl vnitřní“. Fraenklova monografie patří mezi základní díla v bádání březinovském. Trvalý význam si také podržují Fraenklovy studie o estetických názorech Masarykových. Pokus uplatnit sociologickou metodu v literárněhistorickém zkoumání se ANNĚ POSPÍŠILOVÉ (1910) v knize *Otokar Březina* (Člověk a básník, 1936) přilíši nezdařil, zejména pro autorčin metodologický eklekticismus.

V literární historii třicátých let ustupoval do pozadí tradiční pozitivismus a více se začaly prosazovat nové metodologické přístupy. Ze starších představitelů pozitivistické školy publikoval další monografické, přehledné práce MILOSLAV HÝSEK (nejzávažnější jsou *Tři kapitoly o Petru Bezručovi*, 1934). ALBERT PRAŽÁK vedle slovakistických prací (*Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*, 1932) nově interpretoval problematiku obrozené literatury (*Duch naší obrozené literatury*, 1938). Obrozením a dobou bezprostředně předcházející se zabýval masarykovsky orientovaný Pražákův žák JAN BLAHOŠLAV ČAPEK (1903–1982; *Duch české literatury předbřeznové*, 1938; *Zápas o svobodu v zrcadle československé literatury*, 1938, aj.). Nejvýznamnějším Čapkovým literárněhistorickým dílem je jeho práce *Československá literatura toleranční 1781–1861* (1930–1931), přinášející mnohé podněty pro literární i historické bádání a poprvé shrnující



v úplnosti dosud nesebrané prameny jedné části českého a slovenského písemnictví. Z pozitivismu vyšel také BEDŘICH SLAVÍK (1911–1979), který se systematicky věnoval zkoumání regionální literatury (*Regionalismus a literatura*, 1937; *Hanácké písemnictví*, 1940; *Kořeny*, 1944).

Problematika národní specifičnosti českého písemnictví tvořila osu prací ARNE NOVÁKA. V knize studií a podobizen *Duch a národ* (1936) interpretoval pojem národa jako pojem oblasti duchovní a mravní, odmítaje zároveň rasové pojetí fašistické. Představa, že národní společenství má jednotný úkol, jímž se zařazují žijící generace do tradičních souvislostí, nutně vedla k odporu proti třídní ideologii socialistické. Tradicionalismus má u Nováka funkci orientační a regulativní: návraty k minulosti odhalují sice mnohovrstevnatost české tradice, která je nicméně ve svém mravním základu jednotná. V kritikách a recenzích se Novákův „náboženský individualismus“, konzervatismus a tradicionalismus projevil zejména v rozporném postoji k hodnotám moderního umění. V pracích literárněhistorických se plně uplatnila jeho erudice i smysl pro aktuálnost látkovou a metodologickou (*Ruchovci a lumírovci v bojích proti křivdě a za právo*, 1938; Viktor Dyk, 1936 aj.).

Mladí literární historici si přinášeli z vysokoškolských studií od svých učitelů pozitivistů úctu k faktům, vědeckou akribii, ale orientovali se pod vlivem moderních metod jiným směrem (VOJTĚCH JIRÁT, 1902–1945, autor analytické studie *Dva překlady Fausta*, 1930; KAREL POLÁK, 1903–1956, autor monografie *F. V. Krejčí*, 1936; ANTONÍN GRUND, 1904–1952, autor monografie *Karel Jaromír Erben*, 1935; FEDOR SOLDAN, 1903–1979, autor sociologické monografie *Karel Hlaváček, typ české dekadence*, 1930; FELIX VODIČKA, 1909–1974, autor komparatistických studií, aj.).

Ve třicátých letech vyšlo několik souhrnných prací, věnujících se historii české literatury. JAN JAKUBEC dovršil své životní dílo přepracovaným vydáním *Dějiny literatury české* (2 sv., 1929, 1934). Jakubcovo pozitivistické pojetí odmítl ARNE NOVÁK, který ve svém značně rozšířeném čtvrtém vydání *Přehledných dějin literatury české od nejstarších dob až po naše dny* (1936–1939, spolu s J. V. Novákem) usiloval uplatnit hledisko tvarové a psychologicko-sociologické. Pro cizí čtenáře vydal Novák *Die tschechische Literatur* (1932, vyšlo ve sbírce Handbuch der Literaturwissenschaft, redigované O. Walzlem), soustřeďuje se v něm zejména k hodnotám estetickým a k problematice národní specifičnosti literatury (české vydání knihy vyšlo v Československé vlastivědě VII, *Písemnictví*, 1933).

Syntetická díla jsou v třicátých letech charakteristická i pro divadelní vědu, jejíž čelní představitelé usilovali završit předcházející výzkum divadla a dramatu 19. století a hledat smysl soudobého vývoje v širší časové perspektivě. V šestisvazkových *Dějinách Národního divadla* se vývojem činohry zabývali přední znalci divadelní historie a kritiky — OTOKAR FISCHER (*Činohra Národního divadla do roku 1900*, 1933) a VÁCLAV TILLE (*Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu*, 1935). Z prací JANA BARTOŠE má průkopnický charakter — vedle historie Národního divadla a historie opery 19. století — souhrnná, syntetická práce *Prozatímní divadlo a jeho činohra* (1937). Až do přítomnosti sahají dějiny české činohry v Československé vlastivědě (1935), kam o *Počátcích českého divadla* psal JOSEF TRÄGER (1904–1971) a o *Činohře v pražských divadlech* OTOKAR FISCHER. Třísvalkové *Přehledné dějiny českého divadla* (1926–1930) JANA VONDRÁČKA (1882–1953) se na mnoha místech opírají o archivní materiál, poprvé zde souhrnně zpracovaný. O konfrontaci „podstaty“ a „smyslu“ dramatu s díly moderních českých dramatiků se pokusila PAVLA BUZKOVÁ (1885–1949) v souboru studií a monografií *České drama* (1932).

S rozmachem českého divadla v letech třicátých stoupl i společenský význam divadelní kritiky. Ze starších osobností nadále významně zasahovali do vývoje divadla VÁCLAV TILLE (Rozpravy Aventina, Literární noviny, Prager Presse) a JINDŘICH VODÁK (České slovo). Oba akcentovali komplexnost divadelních složek, uplatňovali svou bohatou erudici i při sledování mladých scén, postihující přesně jejich osobitost a dobový význam. Nedůvěra některých divadelních kritiků k avantgardním scénám (Jaroslav Hilbert ve Venkově, Karel Engelmüller v Národní politice, Jan Sajc v Lidových listech, Miroslav Rutte v Národních listech aj.) tvořila nedílnou součást jejich kritického názoru na soudobé divadlo, které se vzdálilo tradičnímu realismu



i poválečnému expresionismu. Trvalejší význam si podržují RUTTEHO a ENGELMÜLLEROVY práce historické (sborník *K. H. Hilar*, redigovaný M. Ruttem, 1935). V předválečném desetiletí se soustavně věnoval divadelní kritice nástupce O. Fischera v divadelní rubrice Práva lidu A. M. PÍŠA; soustředil se zejména k analýze divadelního textu, k dramaturgii jednotlivých scén a k společenskému významu dramatu. Fejetonní charakter si podržely kritiky EDMONDA KONRÁDA, publikované v Lidových novinách. Dramaturg Národního divadla FRANTIŠEK GÖTZ se sice divadelního referátu vzdal, ale k divadlu se vyslovoval v dílčích studiích i v rozsáhlejších pracích (programová studie *Zrada dramatiků*, 1931, historická úvaha *Boj o český divadelní sloh*, 1934); proti atomizačním tendencím hlásal ideál dramatu osudových symbolů, syntetizujících soudobý život, a ideál divadla „duchovní jednoty“. Z nejmladších kritiků zasáhl do vývoje českého divadla nejpronikavěji JOSEF TRÄGER, jemuž důkladná erudice v oblasti historie i znalosti soudobého moderního divadelního dění umožnily, aby uplatnil ostrý kriticismus v analýzách soudobého stavu divadla a problematiky jednotlivých scén (publikoval zejména v Činu, Listech pro umění a kritiku, A-Zetu aj.). Práce marxistických kritiků (J. FUČÍK, K. KONRAD aj.) byla zaměřena zejména k Osvozenému divadlu a Burianovu D; na jedné straně se tyto kritici obraceli k tvůrcům s kritikou jejich estetické a ideologické orientace, na straně druhé upozorňovali dělnické čtenáře na kulturněpolitický význam inscenací. Ojedinelý, ale nepřilíš vydařený pokus marxistické kritiky o souhrnný pohled na soudobé divadlo představuje „studie k sociologii divadla“ *Divadlo v přerodu* (1936) divadelního kritika Dělnické Rovnosti RICHARDA FLEISCHNERA (1902–1942).

Pro vývoj českého divadla i pro vývoj divadelní kritiky měly zásadní význam teoretické a programové práce předních českých režisérů, kteří dovedli velmi přesně pojmenovat estetickou a společenskou problematiku nejen svých scén, ale celého soudobého divadla (E. F. BURIAN, *Zaměťte jeviště*, 1936, *Pražská dramaturgie*, 1938; J. HONZL, *Sovětské divadlo*, 1936, *Sláva a bída divadel*, 1937; J. FREJKA, *Živé divadlo*, 1936).

## ČASOPISY – VYDAVATELSTVÍ – PŘEKLADY

Velký počet časopisů věnovaných literární problematice odráží značnou estetickou diferenciaci uměleckých projevů v letech třicátých; na druhé straně však působily některé důležité ideové momenty, jež v rámci této diferenciaci vytvářely širší seskupení umělců, a také tento sjednocovací proces je na orientaci listů a revuí patrný. V novinách i časopisech autoři bezprostředně zasahovali do soudobých procesů, ať již jako publicisté, kritici anebo přímo svými básnickými a prozaickými díly. Mnozí spisovatelé působili jako novináři a tato činnost se stala důležitou součástí jejich tvorby; zvlášť významná byla tato účast v ideologicky zjitřené době třicátých let, kdy závažné vnitřní i zahraniční politické události silně ovlivňovaly kulturní problematiku.

Na počátku třicátých let vznikla řada časopisů, dokládajících diferenciaci dosud víceméně jednotného avantgardního proudu. Již poslední ročník *ReDu* (1927–1931) dosvědčuje, že okruh spolupracovníků této hlavní avantgardní revue se zužoval, že ideově estetická koncepce Devětsilu neměla již tu přitažlivost, jako tomu bylo dříve. Rozpory avantgardy i spory o avantgardní koncepcí propukly v generační diskusi, která začala v časopise *Odeon* (1929–1931), redigovaném malířem Jindřichem Štyrským. I po rozchodu s Teigem se Štyrský pokoušel koncipovat časopis jako orgán moderních umělců různé orientace (mimo velké množství překladů jsou v *Odeonu* články V. Nezvala, V. Vančury, F. Halase, J. Seiferta, J. Weila, J. Frejky aj.). Vyhraněný profil měla revue *Zvěrokruh*, redigovaná Vítězslavem Nezvalem, jejíž dvě čísla z konce roku 1930 ukazují redaktorovu novou, poetisticko-surrealistickou orientaci. Mimo překlady francouzských surrealistů (je zde otištěn Bretonův Druhý manifest surrealismu) byly ve *Zvěrokruhu* publikovány práce K. Teiga (druhá část Manifestů poetismu), B. Brouka aj. Na širším základě byl budován „sborník poezie a vědy“ *Kvart* (1930–1937), který redigoval Vít Obrtel (1901–1988) za spolupracovníctví F. Halase, F. Hrubína, V. Navrátila, J. Seiferta, A. Vaněčka aj. *Kvart* tiskl verše předních českých básníků (vyšel zde například první otisk Halasových



Starých žen), eseje cizích autorů velmi rozdílné orientace a úvahy i kritické a teoretické práce původní (V. Navrátil, J. Patočka, V. Černý). Avantgardní divadelníky i ostatní umělce se pokusil soustředit časopis Osvobozeného divadla *Vest pocket revue* (1929–1930), řízený Stašou Jílovskou, a „měsíčník pro divadelní poezii“, orgán Divadelního klubu „Nová scéna“ (1929–1930), řízený Jaroslavem Seifertem. „Revue pro literaturu, umění a vědu“ *Plán* (1929–1932) se snažila uplatňovat hlediska „skutečných moderních hodnot“, které proti „chaosu“ „směřují k tvárné dokonalosti“. Josefu Horovi, který *Plán* redigoval, se skutečně podařilo soustředit dosti široký okruh přispěvatelů: z básníků v *Plánu* publikovali K. Biebl, F. Halas, St. K. Neumann, J. Seifert, z prozaiků a dramatiků J. Bartoš, L. Blatný, J. Kratochvíl, E. Hostovský, M. Majerová, I. Olbracht, B. Klička, V. Vančura, z teoretiků R. Jakobson, J. Mukařovský, V. Černý, z cizích autorů byli zastoupeni V. Šklovskij, J. Tyňanov, A. Breton, J. Ortega y Gasset aj.

Kulturněpolitické a literární časopisy socialistické a komunistické orientace nabývaly v době, kdy byla intenzivně pocífována souvislost všech uměleckých oborů s politickou sférou, nového významu. Organizace *Levá fronta* vydávala nejprve týdeník, pak měsíčník stejného názvu (1930–1933, redigoval St. K. Neumann, později Ladislav Štoll), s nímž spolupracovali R. Fleischner, Z. Kalandra, J. Kratochvíl, L. Novomeský, I. Sekanina, B. Václavek aj. Hlavním orgánem komunistické intelektuální levice byl týdeník pro literaturu, politiku a umění *Tvorba* (do r. 1938). Na redigování se podíleli J. Fučík, L. Novomeský, K. Konrad, Z. Kalandra, J. Weil, M. Jesenská-Krejcarová, L. Štoll a J. Rybák; hlavní obsah tvořily články věnované zahraniční i domácí politice, událostem v SSSR, dělnickému hnutí a práce o umělecké, literární problematice (o estetických otázkách psali do *Tvorby* M. Bergmanová - H. Budínová, S. Budín, též pod pseudonymem F. Urban, J. Jakeš - J. Vagenknecht, L. Linhart, F. Nečásek, P. Reiman, F. Spitzer, K. Teige, L. Novomeský, V. Clementis, E. Urx, B. Václavek, I. Bart, V. Borin, E. F. Burian, A. Hoffmeister, E. E. Kisch, Ó. Łysohorsky, St. K. Neumann, V. Nezval, J. Noha, M. Pujmanová, G. Včelička aj.). Jako náhrada za dočasně zastavenou *Tvorbu* začal vycházet čtrnáctideník „pro kulturní i politický život“ *Doba* (1934–1935), který za redakce Karla Teiga soustředil širokou protifašistickou frontu českých a slovenských intelektuálů (J. Fučík, A. Hoffmeister, J. Honzl, Z. Kalandra, J. Krejčí, J. Kroha, L. Linhart, V. Nezval, L. Novomeský, M. Pujmanová, J. Rybák, I. Sekanina, O. Stibor aj.). Brněnský *Index* (1929–1939) změnil původní podtitul „leták kulturní informace“ na „list pro kulturní politiku“, což lépe odpovídalo jeho charakteru; z regionálního měsíčníku se stal měsíčníkem širšího levicového seskupení (redigovali B. Václavek, J. L. Fischer, J. Mahen, V. Helfert, B. Fuchs, spolupracovali R. Fleischner, L. Svoboda, J. V. Pleva aj.).

Mnohé časopisy, které se věnovaly zejména kulturní a politické problematice, ale také otázkám literárním i uměleckým, posuzovaly události z demokracických hledisek. V legionářském nakladatelství *Čin* byl vydáván za redakce Marie Majerové stejnojmenný týdeník (1929–1939; od roku 1935 vycházel s podtitulem „list pro kulturní a jiné veřejné otázky“), na jehož řízení se dále podíleli F. Fajfr, J. Kopta, B. Koutník, Z. Smetáček a M. Vaněk. S *Činem*, který věnoval velké místo politickým úvahám i umělecké kritice, spolupracoval široký autorský okruh (V. Běhounek, J. B. Čapek, E. F. Burian, V. Černý, O. Fischer, F. Götz, J. Hora, J. Chalupický, J. Kratochvíl, V. Lacina, B. Novák, A. M. Píša, B. Polan, J. Träger, B. Václavek, G. Winter aj.). V třicátých letech pokračovalo nakladatelství F. Borový ve vydávání „nezávislého týdeníku“ *Přítomnost* (do r. 1939), jehož základní ráz určovaly i nadále politické a kulturněpolitické komentáře šéfredaktora Ferdinanda Peroutky a příspěvky okruhu umělců a publicistů „čapkovské generace“ (bratři Čapkové, J. Kodíček, E. Konrád, F. Kubka, F. Langer, K. Poláček); současně do *Přítomnosti* psali i autoři, kteří byli vzdáleni liberalistickému názoru, jenž v *Přítomnosti* převládal (A. Fuchs, K. H. Hilar, M. Pujmanová, St. K. Neumann, J. Kratochvíl, K. Honzík, J. Frejka, Z. Kalandra, O. Rádl, F. Gel aj.). Na svém profilu v podstatě nic nezměnila Laichtrova „revue pro vědu, umění a život sociální“ *Naše doba* (do r. 1944; redigoval Josef Macek), o jejíž literárněkritickou rubriku se starali J. B. Čapek a P. Fraenkl. Mezi těmito listy bylo nemálo odlišností, ale příbuznost byla dána jejich kladným postojem k masarykovskému humanismu.



O zcela odlišné ideologické koncepcce se opíraly časopisy umělců katolíků. Měsíčník *Akord* (1928–1948) začal vycházet v Kuncířově nakladatelství za redakce Jaroslava Durycha a Josefa Dostála; v první polovině třicátých let se z *Akordu* stal „list pro kulturní syntézu“ a vydával ho Spolek katolických studentů v Brně; v redakčním kruhu byli J. Heger, B. Chudoba, B. Lifka, D. Pecka, J. Strakoš, s *Akordem* spolupracovali B. Fučík, M. Dvořák, V. Renč aj. Politicky a ideologicky vyhraněnější byla „revue pro kulturu a život“ *Řád* (1933–1944), kterou redigovali Jan Franz, Stanislav Berounský, Timotheus Vodička, Bedřich Voříšek, František Lazecký aj. *Řád* věnoval soustavnou pozornost otázkám politickým (sympatizoval s italským fašismem), filozofickým (propagoval novotomismus) i literárním (přispívali J. Čep, J. Zahradníček, F. Hrubín, J. Kostohryz, B. Reynek, K. Schulz, J. Vašica aj.). Klerofašistická *Obnova* (1937–1938) patřila mezi obhájce Frankova povstání ve Španělsku a proslula zejména za takzvané druhé republiky svými nevybíravými útoky proti demokracii (přispívali J. Durych, V. Renč, J. Zahradníček, J. Čep aj.). Nacionalistická orientace určila ráz „revue kulturní i politické“ *Tak* (1937–1939), kterou řídil R. I. Malý.

Značný význam si podržely literární časopisy vydávané nakladatelstvím nebo nakladatelským sdružením. Nešlo však pouze o reklamní listy, neboť cílem bylo obsahově přesáhnout produkci vydavatelství a stát se všestranným informátorem o beletristické a naučné literatuře domácí i cizí. Tato tendence byla patrná zvláště u časopisů vydávaných Svazem knihkupců a nakladatelů: po měsíčníku *Literární rozhledy*, jejichž vydávání bylo roku 1931 uzavřeno 15. ročníkem, začaly vycházet *Rozhledy po literatuře a umění* (1932–1938), redigované nejprve Miloslavem Novotným a od roku 1935 Františkem Halasem. *Rozhledy* přinášely hojně referátů a článků o dobově aktuálních kulturních i uměleckých otázkách, původní i přeložené verše a soustředily široký příspěvatelský okruh vědců, publicistů, kritiků a spisovatelů. V pozdějších ročnících pozval Halas k spolupráci i příslušníky nejmladší generace (J. Orten aj.). Organizace moderních nakladatelů Kmen začala od roku 1930 vydávat *Almanach Kmene*, jehož redigováním pověřila přední spisovatele (F. X. Šalda, J. Hora, F. Halas, M. Majerová, J. Seifert, V. Závada, J. Čapek). Pravidelně vycházející Almanachy, doplňované příležitostnými publikacemi podobného rázu (například *Milostný almanach Kmene* aj.), se staly populárním a přitom velmi hodnotným typem knih, soustřeďujících informace o nové knižní produkci. Z nakladatelských listů dále vycházely *Rozpravy Aventina* (do roku 1934; redigovali Vilém Závada a Otakar Storch-Marien), jejichž profil se v podstatě nezměnil, a — v redakci Václava Kaplického, Petra Kříčky, Karla Nového aj. — *Panorama* (do roku 1942), přinášející zejména úvahy o knihách a autorech Družstevní práce. Vedle tohoto „kulturního zpravodaje“ vydávala Družstevní práce také „obrázkový magazín dnešní doby“ *Žijeme* (1931–1933), který byl po dvou ročnících nahrazen *Magazínem DP* (1933–1937). *Literární noviny* (1927–1941) byly původně vydávány nakladatelstvím Pokrok jako orgán spisovatelů legionářů, později přešly do nakladatelství Sfinx-ELK. Nejprve list redigovali V. Cháb, V. Kaplický, později J. Hora, A. Hoffmeister, B. Mathesius, M. Novotný aj. Za Horovy a Mathesiovy redakce patřily *Literární noviny* mezi nejvýznamnější literární časopisy. V redakci Václava Kaplického vydával Melantrich čtrnáctideník *Hovory o knihách* (1937–1939), soustřeďující se hlavně k informacím o nové produkci nakladatelství.

Nakladatelské časopisy nemohly ovšem nahradit literární revue, věnující se zejména kritice a původní tvorbě. Za redakce Hanuše Jelínka, Zdeňka Kalisty a Rudolfa Medka se orgán *Literárního odboru Umělecké besedy a Kruhu českých spisovatelů Lumír* (do roku 1940) zaměřil k hodnocení domácí literární produkce (pravidelné pásmo recenzí Karla Sezimy a Zdeňka Kalisty-Václava Hrbka) a tiskl původní práce různých autorů všech generací (S. Buonaccini, J. Čarek, J. Čep, J. Glazarová, J. Havlíček, J. Kolman Cassius, F. Kubka, V. Neff, J. Opolský, V. Renč, K. Schulz, J. R. Vávra, J. Weiss, A. M. Tilschová, J. Zahradníček aj.). Kolem ostatních časopisů se vždy vytvořila skupina autorů (například konzervativní autoři publikovali ve *Zvonu*, moravští spisovatelé v měsíčníku *Kolo* atp.), ale seskupení různorodých sil bylo často motivováno jen vnějšími okolnostmi. Jedním z tohoto typu časopisů bylo i moravské *Sředitisko* (1930–1934), které teprve v posledním ročníku přeměnil Bedřich Václavek na revui soustředěnou k otázkám socialistického umění. Autorský okruh



— K. Konrad, L. Svoboda, O. Krígl, J. Noha, P. Jilemnický, J. Taufer, F. Nechvátal, Ó. Łysohorsky, J. R. Vávra, A. Pospíšilová aj. — se později znovu soustředil ve čtvrtletníku socialistických realistů *U* (1936–1939); redigovali jej B. Václavek, P. Jilemnický, J. Noha, L. Svoboda, J. Taufer, L. Čivrný a přispívali do něj St. K. Neumann, J. Kratochvíl, M. Pujmanová aj. V některých hlediscích se s revuí *U* stýkala *Kultura doby* (1936–1939), redigovaná Fedorem Soldanem a propagující takzvaný kritický nový realismus. S cílem soustředit hodnotnou básnickou a kritickou tvorbu byl založen čtrnáctideník *Listy pro umění a kritiku* (1933–1937), vydávaný nakladatelstvím Melantrich a redigovaný Bedřichem Fučíkem a Vilémem Závadou. Redaktorům se podařilo vytvořit myšlenkově podnětný časopis, odrážející tehdejší literární vývoj v příspěvcích B. Benešové, J. Čepa, F. Halase, V. Holana, E. Hostovského, J. Hory, F. Hrubína, St. K. Neumanna, K. Nového, J. Seiferta, V. Vančury, J. Zahradníčka, E. F. Buriana, V. Černého, M. Dvořáka, O. Fischera, J. Frejky, J. Honzla, R. Jakobsona, O. Králíka, J. Mukařovského, F. X. Šaldy, J. Trägra, R. Welleka aj. V roce 1938 začal vydávat Václav Černý *Kritický měsíčník*, který přinášel vedle veršů kritické úvahy a recenze (hlavní autorský okruh tvořili E. F. Burian, V. Jiráč, B. Mathesius, V. Navrátil, B. Polan, K. Polák aj.). Nejvýznamnější kritickou revuí v letech dvacátých i třicátých byl *Šaldův zápisník* (1928–1937), ve kterém Šalda otiskoval svou poezii, prózu, úvahy politické, kulturněpolitické, literární kritiky, glosy, polemiky a poznámky.

Hlavní obsah časopisů dvou spolků výtvarných umělců tvořily úvahy o výtvarném umění, práce z estetiky i úvahy o literárních otázkách. SVU Mánes pokračoval ve vydávání *Volných směrů* (do roku 1944), kde publikovali také členové surrealistické skupiny, moderní divadelníci a slovesní umělci. Výtvarný a literární sborník *Život*, vydávaný výtvarným odborem Umělecké besedy, se změnil v roce 1933 v měsíčník, který — za redakce Vladimíra Holana — umožnil spolupráci také literárním kritikům, básníkům a prozaikům.

V třicátých letech věnovaly noviny větší pozornost kulturním problémům a literatuře, než tomu bylo dříve. Do *Rudého práva*, *Rudého večerníku* a *Haló novin* (vycházely od roku 1933) přišli koncem dvacátých let mladí kritici a publicisté: V. Borin, J. Fučík, Z. Kalandra, K. Konrad, J. Krejčí, L. Linhart, F. Nečásek, F. Němec, L. Novomeský, J. Rybák, L. Štoll, G. Včelička, J. Weil aj. V průběhu třicátých let byla rozšířena kulturní rubrika *Lidových novin* o přílohu *Literární pondělí*. Spolu s Arne Novákem, který byl hlavním kritickým mluvčím listu, publikovali v *Lidových novinách* recenze a divadelní kritiky O. Fischer, V. Černý, F. Tetauer, B. Jedlička aj. Hlavní ráz listu udávali i nadále redaktori — bratři Čapkové, E. Bass, K. Poláček, R. Weiner — a političtí publicisté F. Peroutka a H. Řípka. V deníku legionářské obce *Národní osvobození* byl hlavním kritikem František Götz; dále zde publikovali spisovatelé J. Kopta, K. Nový, J. Kratochvíl, E. Konrád, historik J. Slavík aj. V sociálně demokratickém *Právu lidu* se kritické práce účastnil F. V. Krejčí již jen příležitostně; kulturní rubriku řídil A. M. Píša se spolupracovníky K. Polákem, V. Běhounkem, O. Fischerem, J. Trojanem, J. Seifertem, A. Černíkem aj. Roku 1933 byly založeny *Ranní noviny*, jejichž kulturním redaktorem se stal Jaroslav Seifert. V národně socialistickém *Českém slově* byla kulturní rubrika svěřena Josefu Horovi a Jindřichu Vodákovi; do *A-Zetu* psali o literatuře a divadle Josef Träger a Vilém Závada. Agrární strana věnovala pozornost hlavně ruralistickému hnutí; do ústředního orgánu *Venkov* a revue *Brázda* psali J. Knap, J. V. Sedláč, A. Matula, V. Prokůpek, M. Hýsek, A. M. Brousil aj. Kulturní rubriku v *Národních listech*, deníku národně demokratické strany, vedl Miroslav Rutte. Do *Lidových listů* lidové strany psali články o literatuře a umění J. Krlín, J. Sajčí, A. Fuchs a V. Bitnar.

Nakladatelství byla sice v třicátých letech silně postižena hospodářskou krizí, ale pokles počtu vydávaných knih nebyl trvalý, dokonce počet publikací stoupl, dotvářely se velké nakladatelské podniky, jejichž rozmach byl mnohdy také umožněn vydáváním okrajové literatury. V oblasti nakladatelského podnikání nastaly důležité strukturální změny, jejichž charakter postihl Karel Teige v komentáři k polemice mezi melantrišskými redaktory a F. Peroutkou: „Menší nakladatelské firmy, které se mnohdy snažily spojití obchodní zájmy s kulturními ‚ideály‘, jsou zatlačovány do pozadí a knihkupecký trh je ovládnut velkými vydavatelskými trusty.“ V důsledku tohoto procesu nastává i koncentrace moderních autorů v několika předních podnicích



a program menších nakladatelství je často určován poptávkou i snahou prosadit určitého autora na trhu. Nemíží ani nakladatelé specializující se na dobrodružnou četbu nebo brakovou literaturu. Jen málo vydavatelů si uchovává vyhraněný profil, tj. orientuje se jen na určitý typ literatury.

Stará nakladatelství — *J. R. Vilímek, J. Otto, Šolc a Šimáček, F. Topič* — pokračovala ve vydávání svých kmenových autorů a jen výjimečně se pokoušela o radikální přeorientaci. Jan Otto obnovil svou Anglo-americkou knihovnu (práce H. G. Wellse, E. Hemingwaye, A. Benneta aj.), Topičovy Bílé knihy za řízení Josefa Knapa přinášely hlavně literaturu severskou, francouzskou (O. Duun, R. Martin du Gard, A. Gide, G. Duhamel) a českou (V. Dyk, J. Knap), později také díla dokumentární, soubory dopisů a životopisů.

Vysokou a vyrovnanou úroveň si podrželo nakladatelství *Jana Laichtra*. Pokračovalo ve vydávání prací historických (nové svazky Českých dějin, práce K. Krofty), literárněhistorických v edici Dějiny literatur (Jakubcovy dvousvazkové Dějiny literatury české, Poznerovy Dějiny literatury ruské, Vočadlova Současná literatura Spojených států), filozofických (Rádl, Bergson, Sorokin, Santayana, Croce), náboženských (Hromádka) a literatury antické (dialogy Platónovy v překladu F. Novotného, spisy Aristotelovy v překladu A. Kříže, básně Vergiliovy a Ovidiovy).

Jedno z předních míst mezi československými nakladateli si na počátku třicátých let udrželo také *Aventinum*. Navzdory krizi rozšířil Štorch-Marien svůj program o nové edice (patnáctisvazkový soubor G. Flauberta, dílo O. Theera, J. K. Šlejhara), knihovny (Plutarchos — knihovna monografií a životopisů, Knihovna životní moudrosti, redigovaná Karlem Čapkem) a revue (Musaion, věnovaný výtvarnému umění, a Studio, věnované filmu). Pokračuje v dalším vydávání děl českých autorů (bratři Čapkové, Vančura, Závada, Klička aj.). V důsledku hospodářských obtíží Aventinum roku 1934 zaniklo a o jeho autorský okruh se rozdělily zejména dva velké podniky — Melantrich a F. Borový. Knižní produkce koncernu *Melantrich*, který byl podnikem národně socialistické strany, byla jen částí vydavatelské činnosti, jejíž větší podíl tvořila pestrá škála nejrůznějších časopisů, počínaje bulvárními obrázkovými listy a konče vysoce náročnými revuemi. Nakladatelství však zcela uvědoměle, zejména když se stal jeho vedoucím pracovníkem Bedřich Fučík, směřovalo k vytvoření široké palety nových edic, povětšinou publikujících významné autory domácí i cizí. Vysokou úroveň si podržela — za řízení F. X. Šaldy — Melantrichova knihovna, ve které vyšlo v nových překladech celé Dostojevského románové dílo a citlivě vybrané práce cizích klasiků (H. Fielding, Ch. Dickens, R. L. Stevenson, D. Defoe, G. de Maupassant, A. R. Lesage, I. S. Turgeněv, Th. Fontane aj.); podobně velkoryse byly koncipovány také další řady: historicko-memoárová sbírka *Z války a revoluce*, redigovaná Jaroslavem Werstadtem, sbírka životopisů *Lidé a osudy* a soubor biografii Emila Ludwiga. Velkou část děl předních českých autorů uváděly edice prózy *Úroda* a edice *Poezie*, v nichž vyšly práce B. Benešové, J. Čepa, J. Durycha, E. Hostovského, B. Kličky, J. Kopty, J. Morávka, K. Nového, I. Olbrachta, V. Vančury, F. Halase, F. Hrubína, J. Seiferta, J. Zahradníčka, V. Závady aj. Významným nakladatelským činem bylo vydávání souborných či vybraných děl klasiků cizích (spisy A. S. Puškina za redakce A. Béma a R. Jakobsona, spisy Josepha Conrada, Thomase Manna, Johna Galsworthyho, Jakoba Wassermannaj.) i domácích (dílo A. Sova za redakce A. Nováka, dílo K. J. Erbena za redakce A. Grunda, spisy O. Březiny za redakce M. Hýska, spisy F. X. Šaldy aj.). Hojně byly vydávány překlady z cizích literatur, částečně v knihovně *Epika*, redigované Janem Čepem (G. Bernanos, K. Mansfieldová, A. Coolen, W. S. Maugham, H. Pourrat, A. Malraux). Sovětské beletrii byla věnována Nová ruská knihovna, která za redakce Bohumila Mathesia přinesla překlady A. Bělého, A. Fadějeva, K. Fedina, M. Gorkého, V. Katajeva, B. Pilňaka, A. Tolstého, J. Tyňanova. V Laciné knihovně se nakladatelství pokoušelo vytvořit populární edici knih kmenových autorů (Morávek, Čep, Durych, Galsworthy, Majerová, Olbracht). Od roku 1932 uděloval Melantrich každý rok nakladatelské ceny nejvýznamnějším pracím (Vančura, Hostovský, Benešová, Durych, Čep, Olbracht, Zahradníček, Hrubín, Halas aj.). Značnou pozornost věnoval Melantrich odborné a vědecké literatuře: v knihovně *Výhledů*, řízené Vilémem Mathesiem a J. B. Kozákem, vyšly práce filozofické, politické i teoretické (O. Zich, sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Šklovskij



aj.); další edici vědeckých prací tvořily Vysokoškolské rukověti. Jednotlivé práce vydávali v Melantrichu i jiní autoři: St. K. Neumann (Dějiny ženy), Z. Nejedlý (Bedřich Smetana, T. G. Masaryk), J. Pekař (Valdštejn, Kniha o Kosti) aj. Za hlavní redakce Josefa Šusty vycházely první české vědecké Dějiny světa.

Nakladatelství *František Borový*, úzce spjaté s Lidovými novinami, vydávalo zejména spisy českých autorů: bratří Čapků, K. M. Čapka Choda, J. Hory, St. K. Neumanna, K. Poláčka, F. Šrámka, A. M. Tilschové, K. Toman, dále díla E. Basse, O. Fischera, J. Kolmana Cassia, F. Langra, V. Holana, Z. Němečka, V. Nezvala, F. Peroutky, M. Pujmanové, O. Scheinplugové, Voskovce a Wericha, J. Welzla aj. Knihy těchto autorů vycházely ve „sbírce hodnotné prózy“ Žatva a v edici České básně. V roce 1936 byla založena Knihovna Lidových novin, v níž vycházela v sešitech románová tvorba kmenových autorů nakladatelství i autorů nových (V. Řezáč, V. Neff). Čeští autoři sice tvořili těžisko produkce, ale vydávání byli i autoři cizí: v „knihovně Nové Evropy“ Nový svět, řízené F. Peroutkou (Remarque, Céline, Feuchtwanger, Werfel), i samostatně (Collette). Vedle edice Pantheon (spisy K. H. Máchy, W. Shakespeara, M. Jiráka aj.) vydával Borový významné edice prací memoárových, literárně kritických a teoretických; knihovna vzpomínek a korespondence Paměti, redigovaná Miloslavem Hýskem, přinesla třísvazkový soubor dopisů O. Březiny, vzpomínky K. Sabiny, A. Staška, F. M. Pelcla, A. Klášterského aj.; sbírka malých literárních monografií Postavy a dílo, redigovaná Josefem Horou, obsahovala řadu významných prací (M. Pujmanová o B. Benešové, J. Hora o K. Tomanovi, B. Václavěk o St. K. Neumannovi, O. Fischer o F. X. Šaldovi, V. Černý o K. Čapkovi, A. M. Piša o proletářské poezii, F. Götz o poválečném románu, F. Kovárna o Čapku Chodovi, A. Novák o V. Dykovi, V. Nezval o J. Čapkovi aj.); v „knihovně dokumentů estetického tvoření“ Stezky, redigované Janem Mukařovským, vyšla Václavkova a Smetanova antologie České písně kramářské, Oberpfalcerova antologie Vyznání na mučidlech, Josefa Čapka Umění přírodních národů a P. Bogatyrjeva Lidové divadlo české a slovenské.

Prudký rozmach prodlělo v třicátých letech vydavatelství *Sfinx* (Bohumil Janda). Vedle okrajové, často bulvární literatury, vydávané v laciných edicích, založil Janda několik edic, ze kterých usiloval vytvořit reprezentativní řady. Pokusem, který neměl dlouhé trvání, byla edice Růžová zahrada, řízená Konstantinem Bieblem (básně Zahradničkovy, Bieblovy, Mathesiova antologie Nová ruská poezie). Mezi významné nakladatele se Sfinx zařadilo dvěma velkými podniky: za redakce K. Sezimy vyšel deseti-svazkový Výbor z krásné prózy československé (obsahoval také ukázky z prózy německých autorů narozených v Čechách) a mohutný třinácti-svazkový soubor encyklopedie Československá vlastivěda, na níž se podílelo mnoho významných českých vědců. Hlavní důraz Janda kladl na knižnice původní i přeložené prózy: byla zřízena „knihovna náročného čtenáře“ Pyramida (za redakce Emila Vachka), kde vyšly romány V. Nezvala, J. Kopty, B. Klíčky, A. Fuchse, B. Horsta, Z. Němečka, K. Konráda, I. Olbrachta, V. Vančury, K. Nového, V. Dyka, L. Klímy, z cizích autorů byly do této edice zařazeny prózy M. Broda, F. Werfela, R. M. Rilka aj. Evropská knihovna, kterou vedl Václav Tille, přinášela moderní románovou tvorbu cizí (B. Brecht, H. Fallada, J. Roth, A. Gide, H. de Montherlant aj.); v Knihovně šestiny světa vyšly — za řízení Bohumila Mathesia — knihy V. Ivanova, L. Leonova, M. Šolochova, S. Treťjakova. Zvláštní řadu — Nová česká próza — redigovali K. Konrád a V. Neff. K nakladatelství Sfinx byl přičleněn i *Evropský literární klub* (ELK), členská knižnice, na jejímž řízení se podílela řada předních českých kulturních pracovníků.

Vedle ELKu se o členskou základnu opíralo také vydavatelství *Družstevní práce*, pokračující i ve třicátých letech ve vydávání základní knižnice Živé knihy (řídili P. Kříčka, B. M. Klika, K. J. Beneš), do níž byly zařazovány knihy autorů cizích (A. Zweig, S. Lagerlöfová, B. Frank, L. Aragon, J. R. Bloch, A. Malraux, A. Gide, F. Panfjorov, M. Krleža, M. A. Nexö, P. S. Bucková, U. Sinclair, P. Istrati aj.), českých (spisy J. Mahena, J. Holečka, J. Herbena, knihy K. J. Beneše, J. Glazarové, A. Hoffmeistera, J. Honzla, J. Kopty, L. Kuby, Z. Němečka, K. Nového, V. Řezáče, J. R. Vávry, J. Weila aj.) i slovenských (M. Urban, P. Jilemnický, F. Král, E. B. Lukáč). Edice Generace byla věnována výborům z básnických děl (J. Mahen, St. K. Neumann,



J. Seifert, A. Macek, V. Dyk, S. Jesenin, A. Rimbaud, J. Hořejší, J. Haussmann, J. Mach). Nové básnické sbírky vycházely v „edici krásných tisků“ Slunovrat (J. Bednář, F. Halas, Ó. Ľysohorsky aj.).

Vedle těchto velkých nakladatelských podniků existovalo množství menších nakladatelů, kteří většinou vydávali vedle oblíbené četby i atraktivnější tituly cizí soudobé literatury. Program většiny těchto vydavatelů byl silně rozkolísán, téměř pravidelně každou významnější edici provází edice prací méně hodnotných. Nakladatelství *Leopold Mazáč* má velikou zásluhu o vydávání slovenské literatury. Mazáč také umožnil vycházení slovenského časopisu *Elán*, který redigoval Ján Smrek. Významná byla i Polská a Jihoslovenská knihovna; také „knihovna důležitých světových románů“ Epoque, redigovaná Otakarem Štorchem-Mariemem, přinesla řadu hodnotných děl (G. Duhamel, L. Golding aj.). *Václav Petr* pokračoval ve vydávání románové produkce většinou cizích soudobých autorů. Závažným činem bylo vydání románu Jamese Joyce *Odysseus*, próz A. Huxleye aj. Petr, nakladatel Wolkrova díla, vydával také kritickou tvorbu Františka Götze, architektonické práce Karla Teiga a založil edici První knížky, redigovanou Františkem Halasem. Eklektický program mělo nakladatelství *Kvasnička a Hampl*, vydávající české (Maria, Trýb, Weiner) i cizí prozaiky (D. S. Merežkovskij, R. Rolland) a soubory starších českých autorů. Zájmu o románovou produkci vyšli vstříc *Julius Albert* edicemi *Knihy století a Krásné knihy* (J. de Lacretelle, A. Döblin, J. B. Priestley, A. Maurois, J. Roth) a *Václav Čejka* edicí *Dobré knihy* (L. Aragon, P. S. Bucková, L. Golding, z českých prací V. Nezval, M. Součková, B. Novák). *Alois Srdce* se soustředil ponejvíce k vydávání humoristické literatury, jen výjimečně vydal práce jiného typu (P. Valéry). V nakladatelství A. Synka byly nejvýznamnější „malé práce velkých autorů“ *Omnia*, redigované Václavem Řezáčem (K. Čapek, St. K. Neumann, I. Olbracht, M. Majerová, A. Gide, T. Mann, M. Proust, J. Tyňanov, M. de Unamuno, S. Zweig).

Několik nakladatelství se ve třicátých letech specializovalo jen na určitý druh literatury a vytvořilo si tak pevnou ediční základnu. Legionářské nakladatelství *Čin* vydávalo hlavně spisy T. G. Masaryka a práce o něm, z beletrie spisy M. Majerové, J. Kratochvíla, J. Kopty, z cizích autorů T. Dreisera a J. Dos Passose. Převážná část publikací *Orbisu* měla odbornou a politickou povahu; literatura faktu a životopisy vycházely v *Knihách osudů* a práce (P. de Kruif, V. Šklovskij, S. Zweig), sbírka rozprav o umění *Ars*, redigovaná Bohumilem Markalousem, přinesla významné domácí i cizí práce estetické (B. Croce, A. Loos, S. Freud, H. Bremond, I. Stravinskij, V. Černý, F. Kovárna, Z. Nejedlý).

Marxistická literatura — spisy Marxovy, Engelsovy, Vybrané spisy V. I. Lenina, politické projevy komunistických předáků — tvořila hlavní část ediční činnosti *Karla Boreckého* (např. „sborník k 50. výročí Karla Marxe“ *Marx–Engels–Lenin–Stalin O Rakousku a české otázce* aj.). Beletrii byla věnována *Knihovna Tvorby*, redigovaná Juliem Fučíkem (L. M. Rejsnerová, J. Reed, J. Fučík, J. Rybák aj.), a *Knihovna Sovětští autoři*, redigovaná Jiřím Weilem. Mimo edice vyšly například práce G. Včeličky, V. Káni, V. Borina. Nakladatelství *Pavla Prokopa* vydávalo zejména *Knihovnu Levé fronty* (sborníky *Socialistický realismus a Surrealismus v diskusi*, díla Z. Kalandry, K. Teiga, M. Pujmanové aj.) a stálo také u zrodu *Lidové knihovny* (redigoval F. Jungmann a P. Prokop), která v letech 1935–1938 přinesla téměř čtyřicet svazků beletrie a odborných prací, určených širokým čtenářským vrstvám (A. Malraux, E. E. Kisch, J. Kocourek, K. Konrad, A. Seghersová, B. Traven, St. K. Neumann, T. Svatopluk, V. Majakovskij, E. Caldwell, J. Kratochvíl, Z. Nejedlý aj.). Při časopisu *Index* vzniklo nakladatelství stejného jména, v němž vyšlo několik publikací spolupracovníků měsíčníku (B. Václavek, V. Helfert, L. Svoboda, J. L. Fischer, R. Fleischner, A. Pospíšilová, J. Taufer, J. V. Pleva aj.). Na rozdíl od dvacátých let se dosti podstatně změnil ediční plán nakladatelství *Odeon*, jehož dřívější, avantgardní autoři přešli do jiných nakladatelství. Majitel nakladatelství Jan Fromek vydával více politickou literaturu a založil nové knižnice — *Spisovatelé Sovětského svazu* (A. Avdějenko, V. Katajev, B. Jasiński, I. Erenburg) a *Mezinárodní edici Odeon*.

Nakladatelství Rudolfa Škeřka *Symposion* sice pokračovalo ve vydávání *Prokletých básníků* (Lautréamont, Jarry, Nerval, Mallarmé, Baudelaire, Hölderlin, Jacob), *Plejády* (K. H. Mácha, J. Durych, J. Deml, F. Halas,



J. Seifert), Antické knihovny (překlad F. Stiebitze), ale hlavní zájem byl soustředěn na „edici přátel krásné knihy“ Symposion, která přinášela cizí prozaické práce v dobrých překladech i pečlivě grafické úpravě (Stendhal, A. Fournier, R. Rolland, A. Maurois, A. Suarès, J. Giono, J. Giraudaux, H. de Montherlant, Ch. F. Ramuz, D. H. Lawrence, H. Walpole aj.). *SVU Mánes* vydával zejména výtvarné monografie, ve spolupráci s nakladatelstvím Melantrich založil edici Prameny (řídili E. Filla a B. Fučík), do které byly zařazeny portréty domácích i cizích malířů a sochařů všech dob. Edice Knihy Mánesa soustředila dosti různorodé práce: odborné úvahy (V. Beneš, E. Filla, A. Matějček) a prózu původní i překladovou (J. Benda, A. Breton, G. Duhamel, F. Kafka, A. Malraux, B. Pasternak, A. de Saint-Exupéry).

Hospodářskou krizí procházelo nakladatelství *Ladislava Kuncíře*, jehož majitel se důsledně orientoval na vydávání katolické literatury. V druhé polovici třicátých let byl Kuncíř úzce spjat s časopisem *Řád s edicí Knihy řádu* (Renč, Lazecký, Kostohryz). Druhé katolické nakladatelství *Vyšehrad* mimo několik publikací (například J. Vašica, České literární baroko) se soustředilo ke Katolickému literárnímu klubu. Agrární strana měla nakladatelství *Novina*, které vydávalo spisy J. Hilberta a zejména tvorbu ruralistů v edici *Hlasy země*, redigované J. V. Sedlákem (vyšla zde díla F. Křeliny, J. Knapa, A. Matuly, Z. Róna, J. Koudeláka, V. Prokúpka, J. Knoba) a v básnické knižnici Studnice, redigované Janem Čarkem.

Několik menších nakladatelství vydávalo bibliofilské tisky (*Atlantis*, F. J. Müller, *Erna Janská*) nebo práce několika vybraných autorů (například *Otto Girgal* vydával Šaldův zápisník a práce Neumannovy).

Růst české knižní produkce v letech třicátých se ve velké míře opíral o překladovou literaturu. V průměru ubývalo překladů bulvárních autorů, z cizích literatur — zejména francouzské, ruské, německé a anglické — se vydávají díla bezmála všech významných autorů. Vliv velkých překladatelských osobností předcházejícího desetiletí byl patrný na celkovém zvýšení úrovně překladatelské práce. Pro předválečné desetiletí jsou charakteristické celé soubory nových překladů klasiků (dílo G. Flauberta, A. France) nebo systematické překládání některých autorů románských (Gide, Malraux, Bernanos, Céline aj.), německých (Mann, Werfel, Feuchtwanger) a ruských (Šolochov, Jasieňski, Erenburg, Panfjorov). Z němčiny a francouzštiny překládali významná díla JAROSLAV ZAORÁLEK a JOSEF HEYDUK, z ruštiny FRANTIŠEK PÍŠEK (1901–1982), VLASTIMIL BOREK (1886–1952), z němčiny PAVEL EISNER, z angličtiny, zejména překlady Shakespeara, ERIK ADOLF SAUDEK (1904–1963). Překladatelství se věnovali i přední prozaici (I. OLBRACHT, J. ČEP) a básníci (V. NEZVAL, SV. KADLEC, J. ZAHRADNÍČEK, J. PALIVEC).

Bohaté rozvrstvení básnického jazyka umožnilo, aby se český čtenář seznámil se světovou slovesnou produkcí v převodech, které mnohdy demonstrovaly možnosti řešení i těch nejobtížnějších překladatelských problémů. Dlouholeté dílo dovršila *Jihočeská Theléma* (K. Šafář, J. Rejlek aj.) v souborném překladu Rabelaisova *Života Gargantuy a Pantagruela* (1931). Artičtější důkaz, že neexistuje nepřeložitelné dílo, podali překladatelé Joyceovy prózy *Anna Livia Plurabella* (1933), která doplnila překlad *Odyssea* a *Portréty mladého umělce* (1930).

Z významných překladatelů dovršují své dílo OTOKAR FISCHER (Goethův soubor), HANUŠ JELÍNEK (překlady ze starofrancouzské poezie) a JINDŘICH HOREJŠÍ. V tomto období realizuje BOHUMIL MATHESIUS teorii aktualizace předlohy v jiném národním a časovém kontextu v překladech klasické i soudobé ruské literatury (Gogol, *Ženitba*, 1932; M. Šolochov, *Rozrušená země*, 1933).



# POEZIE

Na přelomu let dvacátých a třicátých dochází ve vývoji české poezie k několika zásadním změnám, které vtiskly českému básnictví novou podobu. Již koncem let dvacátých, kdy nebylo pochyb o vývojové iniciativě poetistické tvorby, začínaly se projevovat uvnitř poetismu tendence, které revidovaly jeho základní postuláty. Jeden z iniciátorů poetismu, Vítězslav Nezval, hledá východiska v příklonu k surrealismu, u jiných básníků (Halas aj.) je reakce radikálnější. Skutečnost, dříve důvěřivě a radostně přijímaná, se nyní problematizuje, subjekt, orientující se dosud v proměnlivých vztazích vírou v mocnost své aktivity, si uvědomuje svoji nemožnost a samotu, což způsobuje rozkolísanost noetickou a příliv existenciálních pocitů. Dochází k aktualizaci domácí tradice symbolistické, zejména díla Otokara Březiny, a tradice německého romantismu a expresionismu (překlad B. Reynka sbírky G. Trakla Šebestian ve snu, 1924, a J. Zahradníčka básní F. Hölderlina, 1932). Expresionisticky vyhocený vztah ohroženého subjektu k atomizovanému světu našel zanedlouho protiváhu v poezii meditační, oscilující mezi abstraktní reflexí noetickou a tvorbou harmonického, svébytného, vnitřně celistvého básnického projevu (J. Hora aj.).

Bezprostřední reakce na dobu prudkých sociálních zápasů se projevila v socialistickorealistické tvorbě, opírající se o koncepci syntézy dvou vývojových proudů (proletářské poezie dvacátých let a poetismu). Proces objektivace lyriky byl však daleko složitější a účastnili se ho všichni významní básníci. Pocit ohrožení, existenciální problematika se v čase vyhocených společenských konfliktů na jedné straně prohlubovaly, zároveň se však také objektivovaly a zpředměťovaly. Lyrika, jež proti diskontinuitnímu krizovému světu vytvářela celistvý a kontinuální svět básně, směřovala postupně k problematizaci ve sféře subjektu, k znovunalezení elementárních hodnot a kladných životních obsahů, k postižení relací spojujících jedince s kontinuitou rodu a s osudy země, k zobrazení vztahu sféry individuální existence a sféry společenské, k aktivizaci básnického projevu, jemuž je vtiskována funkce apelační. Tyto tendence vrcholily v básnické tvorbě vztahující se k mnichovským událostem (Halas, Holan, Seifert aj.) a v tvorbě básnických cyklů z počátku okupace.

## POEZIE SMRTI, TÍCHA A ČASU

Na počátku třicátých let vydává několik básníků sbírky, jejichž převládajícím motivem, který je vyjádřen často i v titulu, je — smrt; FRANTIŠEK HALAS, *Kohout plaší smrt* (1930), VILÉM ZÁVADA, *Siréna* (1932, část sbírky vyšla pod titulem *Pašijový týden*, 1931), JAN ZAHRADNÍČEK, *Pokušení smrti* (1930) a *Návrat* (1931), a VLADIMÍR HOLAN, *Triumf smrti* (1930). U všech těchto básníků je vztah mezi člověkem a světem rozrušen a v neustálých konfrontacích se znovu a znovu utváří, vždy však je borcen v samotném počátku svého ustálení. Metaforický proud volných asociací je postupně rozkládán ve prospěch osamostatnění obrazných pojmenování, přerývanosti kontextu, který neustále nově metaforizuje ústřední téma — pocit, často vyjádřený v titulu básně. Trsy expresionisticky křečovitých představ, protikladných hravé asociativní obraznosti poetismu, jsou výrazem introspekce subjektu, který se stává objektem analýzy. Subjekt je situován



tak, aby stál tváří v tvář negaci své existence, negaci života vůbec, a v této relaci je zkoumán smysl i perspektiva jeho bytí. Česká poezie zde vstoupila do sféry, kterou přesně vyznačil Hegel ve své *Fenomenologii ducha*: „Leč nikoli život, který se léká smrti a zachrání se čistým od vši zkázy, nýbrž život, který umí vydržet — i smrt a v ní se udržet, jest život ducha. Nabývá své pravdy jen pod podmínkou, že v absolutní rozervanosti najde sama sebe. Touto mocí není jako činnost kladná, jež nepřihlíží k zápornu...; nýbrž je touto mocí pod podmínkou, že pohlíží zápornu do tváře, že u něho prodlévá. Toto prodlévání je ona kouzelná moc, která zápornu převrací v bytí.“ Směřování české lyriky k zobrazení relací života a smrti však poznamenal vnitřní rozpor: pocity deprese a „absolutní rozervanosti“ vedly k zachycování určitého stavu, ve kterém je revolta proti mechanismu života znehybněna; proti drásavému neklidu subjektu se objevuje protívaha v metafyzických jistotách, jejichž přítomnost způsobuje nebezpečí variací úzkého tematického a motivického rejstříku. Inklinování k barokní metafoře, spájející předmětnost ohybné reality s abstraktní rovinou, vedlo k dekorativní přetíženosti projevu a statickosti základních symbolů a motivů. Projevuje se také úbytek spontánnosti a narůstá intelektuální účast při tvorbě básně.

Dětství, viděné jako střípek ztraceného ráje, je ve sbírce *Kohout plaší smrt* kontrastujícím motivem četných obrazů rozkladu a zmaru, jež dominují celé knize. HALASOVA destrukce má za cíl odkrýt labilitu lidského života, záludnost času a hrůzu z přechodné existence, která není schopna určit ani sebe samu. Proti nesourodé prvotině je Halas ve druhé sbírce, v níž si vytvářel — jak píše — „vlastní estetiku“, soustředěn k variacím poměrně stejnorodých pocitů a představ. Obsah výpovědi je často vyjádřen samotným názvem básně (*Lítost, Smrt, Tlení, Žal*) a báseň sestává z několika metaforických dějství, jež jsou vůči sobě relativně samostatná, ale silně dostředivá k ústřednímu tématu. Jednota metaforizovaných stavů bezúčelnosti, nostalgie a melancholie je vytvářena také stylizací básnického subjektu, jímž je zvýrazněn snový a halucinační ráz projevu. Halasova metaforika je v podstatě statická, ale je v ní ukryto vnitřní napětí (vyjádřené často oxymórem), typické ostatně pro básníkův postoj, spájející krutost a něhu, děs a blaženství, znechucení a touhu, cizost a důvěrnost. Spontánní revolta proti poetismu směřovala k radikálnímu rozrušení splyvavé intonace, k nahrazení rýmu asonancemi nebo kakofonickými souzvuky a eufonické instrumentace nelibozvučnými skupinami slov. Z hlediska poetismu se musel jevit tento Halasův čin jako úmyslná a nevhodná depoetizace a barbarizace.

Silný vliv Baudelairův — podobně jako ve sbírce *Kohout plaší smrt* — je patrný také ve sbírce *Siréna*. ZÁVADA ve své druhé knize, podávající obraz ohybně bizarního světa, volí úmyslně prostředky působící v dobovém kontextu jako antipoetické: libuje si v obširných popisech a perifrázích, v rozvinutých „ilustrativních“ přirovnáních, v slovesných a banálních rýmech, v monotónním výkladu, v kakofoniích, máje za cíl neustálé zpředměťňování a hyperbolizování pocitů hnusu a infernální hrůzy. Apokalyptické vize zmaru a perzifláže jsou provázány meditacemi, kde v přímých promluvách je ironicky komentován zmatený mumraj lidských snah a zápasů, poznamenaných nicotou. Závada vytváří hojně podobenství i alegorií a hledá vhodnou autostylizaci, která by umožnila sjednotit mnohovrstevnatost těchto dějů. Autor usiluje o zobrazení dvojí roviny: vnitřní a vnější („Na sobě i v sobě já nosím dvojí břímě / Jedno uvnitř páli druhé udusí mě“), ale díky tomu, že sféra vnitřní je znehybněna, málokdy dochází k prolnutí nebo střetnutí obou rovin. Siréna je sice orámována básněmi, které lokalizují a konkretizují ústřední konflikt romantické deziluze časové a sociálně (ostravský kraj), ale její těžiště leží v obrazech odbožštělého, prázdného života, potácejícího se k smrti.

V některých rysech sdílí JAN ZAHRADNÍČEK (1905–1960) Halasův a Zavadův postoj: i u něho nalezneme nedůvěru ve smyslové poznání, touhu po „ztraceném ráji dětství“, odpor k soudobému řádu hodnot, pocit disharmoničnosti lidských vztahů a touhu po metafyzickém spočinutí. Východisko prvotiny *Pokušení smrti* je však jiné: tragika vlastního údělu („A co si počít s údělem svého těla / jež denně napájí mne hořkostí?“) vede k protikladům mezi konkrétní podobou lidské existence a transcendentním bytím. Halasův počáteční vliv ustupuje vlivu Březinovu, v jehož Tajemných dálkách Zahradníček nalezl obdobu svého životního i básnického postoje. Často se opakující představa zániku, bolesti, smutku a hnusu ze života souvisí s představou bytí



jako tragického provizoria, jako stálého očekávání smrti. Statické pojetí vedlo však k ornamentálnosti výrazové, dekorativně opisující uzoučkový okruh pocitů a myšlenek. Konkrétnost zážitku ustupuje před přítomností metafyzické jistoty, traktované často abstraktně a proklamativně. Zahradníček v *Pokušení smrti* osamostatňuje volně rytmovaný verš, místo rýmu volí často asonanci, kdežto v druhé sbírce — *Návrat* — usiluje o rýmovaný pravidelný verš splývavé intonace a složitěji rozvedená metaforická dějství. I v *Návratu* se sice objevují známé konstanty (žal, bolest, utrpení, krev, hvězdy, oblaka, noc, smrt), trvá záliba v perifrázi a vnějšíkové poetizaci, ale mění se postupně dřívější postoj: Bůh je nyní transponován do dramatu žití jako jeho dynamická součást a také subjekt přestává být izolován od věcí a vnějších jevů.

Bohatý rozsah zážitků a dojmů vtiskl HOLANOVĚ *Triumfu smrti* silně předmětný, místy dokonce popisný ráz. Autor v rozsáhlejších lyrickoepických skladbách, jejichž základ tvoří místně i časově situovaná vzpomínka, vrství názorně evokované scenerie a scény z venkovského prostředí, v nichž se odehrává jeho citové a intelektuální zrání; konkrétní rovina, vytvářená řadou reálií a detailů, je propojována do roviny abstraktní nebo symbolické. Holan ví, že zanikl „pramen blaženosti“, prýstíci z důvěrně zřeně reality, a hledá proto děje odehrávající se mezi reálným a ireálným, pozemským a transcendentním, konkrétním a fiktivním. Nedůvěra v smyslové poznání se projevuje v stálém rozrušování celistvosti a jednoty zobrazovaného světa, ať se to děje romantickou či dekadentní autostylizací, rozvíjením noetické problematiky nebo uchýlením se k reflexím, vyjevujícím rozdíl mezi jevouou podobou vztahů a jejich zastřenou podstatou. Tento proces vedoucí od nahromaděných jednotlivin ke konstrukci abstraktních vztahů byl vyjádřen zejména pozdějším radikálním přepracováním tří básní prvního oddílu (v nové redakci je Holan vydal roku 1936 pod titulem *Triumf smrti*; v třetí verzi byly publikovány roku 1948 jako úvodní část souboru *První básně*).

Sbírky F. Halase, V. Závady, J. Zahradníčka a V. Holana tvoří výrazný vývojový předěl, který základním okruhem motivickým i poetikou příkře kontrastuje s dosud převládajícím poetismem. Osou těchto projevů se stal konflikt subjektu se světem, dotýkající se noetických, sociálních i transcendentních otázek. Současně se však projevilo jisté voluntární přepětí, nebezpečí obměňování několika gest a postojů, jež postupně ztrácely onu „jedinečnou opravdovost“, kterou shledal Václavek u Halase.

Údobí básní „smrti“ netrvalo dlouho, básníci, o nichž píšeme, se spolu s dalšími autory orientovali — v první polovině třicátých let — jiným směrem: jestliže v poezii „smrti“ stál subjekt proti rozpornému světu, existoval jen pod jeho tlakem, usilují autoři poezie „ticha a času“ z této rozpornosti uniknout k uzavřenému, harmonickému světu básně, který se měl stát jistou protiváhou nezládnutelné, chaotické vnější skutečnosti. Ze snových představ, vzpomínek, milostných zážitků je vytvářena meditativní poezie, která je sice některými základními tématy blízká tvorbě, o níž jsme psali (například téma míjení, nicoty, rozdílnosti jevu a podstaty atd.), ale liší se od ní přítomností harmonizačního aspektu a důslednou proměnou všech vnějších dějů ve „vnitřní“ procesy.

V souladu se subjektivací a snahou o kompozičně přesně vyvážený celek básně začíná převládat písňová forma, autoři se navracejí k tradičním útvarům (sonet), báseň je často jedním metaforickým dějstvím, jehož jednotlivé, relativně samostatné části jsou vyznačeny strofou. Mnohdy se pracuje s anaforami, refrény, opakováním a obměňováním částí nebo celých veršů, navzájem korespondujících, neboť je tím opět zdůrazňována jednota uzavřeného, svébytného projevu. Metaforika je čerpána zejména z přírodních jevů, konkrétně jsou obvykle těsně spjata s abstrakty, reálný detail je transponován do odtazité reflexe. Hranice mezi skutečným a fiktivním jsou setřeny, představy vanutí, splývání, zrcadlení, prolínání tvoří okruh základních motivů. Nejvýznamnějším představitelem této vývojové tendence je Josef Hora; souvisí s ní i tvorba Vladimíra Holana, Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Františka Hrubína a Jana Zahradníčka.

HOROVA poezie „závrati“ z nenávratnosti času, mizení konkrétních prožitků je vystavěna z neustále se prostupujících a vzájemně se osvětlujících snových obrazů a reálných detailů, z konfrontace intenzity i pomíjivosti okamžiků, přemístovaných v čase a prostoru (*Tvůj hlas*, 1930). U Hory není osamocených jevů, vše je



viděno jako součást složitě zřetězovaných obrazů, básníkovy já je prolno do souvislostí vesmírných, hranice objektu a subjektu jsou plynulé a proměnlivé. Čas je — podobně jako ve Strunách ve větru — osnovným motivem sbírky. Hora s velkou vynalézavostí nechává splývat — často do jednoho dějství — troji časovou rovinu: děje zmizelé do prázdna, děje prožívané, poznamenané však již nicotou, a děje možné, snové, budoucí, fiktivní. V řetězcích metafor vytváří Hora harmonické časoprostorové souvislosti z různých, často disparátních motivických okruhů. Čas se jeví jako neustálé plynutí, kdežto slovem jsou fixovány skutečnosti, jež by byly jinak nenávratně ztraceny; nejen to: fantazie může vytvářet děje nové, stejně „skutečné“. Poezie se v Horově pojetí stává mocností životní, uchovatelkou a zejména tvůrcem celistvosti života, spjatého úzce s konkrétní individuální existencí.

Ve sbírkách *Tonoucí stíny* (1933) a *Dvě minuty ticha* (1934) se rozpor mezi vnitřní, introspektivní sférou a tlakem vnější reality, zejména sociální, zvětšil, a to má za následek ohrožení dřívější celistvosti. Řadou básní sice Hora pokračuje v Tvém hlasu, ale reflexe se postupně osamostatňují, vymaňují se z celkového obrazného plánu a také strofické členění přechází od klasického čtyřverší nebo sonetu k složitějším útvarům, umožňujícím plně rozvinutí meditační a úvahové složky. Potřeba vyrovnat se s krizovou sociální realitou vede Horu k rozrušení jednoty introspektivních dějů v několika směrech: do ireálných, snových dějství je integrován jev z konfliktních společenských situací nebo kontemplace jsou objektivovány v osudových a sociálních baladách. Motivy samoty, nenaplnění, hynutí, rozkladu vyrůstají ze základního prožitku úzkosti. „Zázrak chvíle“ se už nemůže stát protiváhou „tvrdé dlažby, po níž šlapal hlad“, a také touha po totálním úniku („mimo tělo, mimo zem“) nemůže se stát trvalým východiskem. Harmonizační tendence si vynucují novou koncepci člověka, vpjatého do relací, jež ho přesahují a dávají mu nadosobní smysl. Tímto nadosobním činitelem se u Hory stává rodová posloupnost, „dech všech těch mrtvých, v nichž jsem byl“, ovšem opět pojatá v časové perspektívě zániku života.

S Horovým básnickým dílem jsou úzce spjaty i jeho překlady sovětského básníka Borise Pasternaka (*Lyrika*, 1934), v jehož díle našel překladatel obdobné úsilí po skladu a řádu, po syntéze života a poezie. Pasternakova tvorba je Horovi blízká i tím, jak v ní jsou „dotyky přírody, ... války a revoluce, ... dětských vzpomínek zachyceny... do obrazců nejvyššího napětí, do nové básnické kontinuity, jež ruší časový a prostorový sled věcí, aby je znovu organizovala v umělecký tvar“ (Hora). České překlady Pasternaka intenzivně zapůsobily na mladé básníky, kteří vydávají první knížky v druhé polovině let třicátých (Orten, Bednář, Blatný).

K radikální proměně dochází v básnickém vývoji VLADIMÍRA HOLANA. Již v souboru básní v próze *Kolury* (1931) se pod bizarními a dekadentními scénami, halucinačními i ornamentálně popisovanými ději rozvíjí noetická problematika, zastřená ještě anekdotičností a chtěnými paradoxy. V próze *Torzo* (1933), stylizované jako torzo rozsáhlejšího rukopisu, se Holanův projev očisťuje od literárních reminiscencí; ve středu děje, provázeného rozvinutými reflexemi, je poznání, že „nejsme neustále než u pramene bytí, tedy u odlučování a mizení“. Tato slova jsou klíčem ke sbírce *Vanutí* (1932), rozvíjející jak obraz „dráždivého účastenství“ na proměnách jevů, tak i obraz neustálého unikání podstaty jevů. Zdánlivě jde, soudě podle autorovy inklinace k písňovosti (na formu písně upomínají například anaforické počátky pravidelně rýmovaných strof), o poezii citových zážitků, ale Holanova lyrika, hlásící se k linii mallarméovsko-valéryovské, důsledně směřuje k meditačním abstraktní povahy. I kontradiční prvky jsou harmonizovány do obrazů paradoxních procesů poznání současně se přibližujících a oddalujících od skrytých podstat jsoucna. Holan programově „kříží slova“, konkrétně spájí s abstrakty, přiřazuje k sobě protikladné výrazy, užívá slov v gramaticky neobvyklých vztazích; často se uchyluje k odbočkám (vyjádřeným i závorkami), ke krátkým větám, zdánlivě uzavřeným, přiřazuje nové (začínající spojkou A, Anebo, Nebo), jež rozkolísávají významy dřívější výpovědi. Pro tehdejší kritiku představovaly Holanovy verše „abstrakci umocněnou abstrakcí“ (Šalda), tedy jakýsi krajní bod, kam česká lyrika dostoupila; méně přesně však byly vyznačeny podstatné domácí souvislosti, které Vanutí sblíží s lyrikou Horovou a Halasovou.



Bibliofilský tisk *Krásné neštěstí* (1930), vycházející nedlouho po sbírce Kohout plaší smrt, stojí na počátku nového údobí HALASOVY lyriky, shrnuté do souborů *Tvář* (1931; obsahuje *Krásné neštěstí*) a *Hořec* (1933; obsahuje bibliofilii *Tiše*, 1932). Přesun od přerývaného verše expresivní obraznosti k meditační a písňové harmonizaci projevu se udál jakoby náhle, ale byl připravován již v druhé knize. V *Tváři* a v *Hořci* jde o odstínění vnitřních citových procesů, o nalezení podobnosti, odhalujících obsah i smysl konkrétního osudu, jehož labilita tkví v prudce žitém metafyzickém neklidu. Halas v krajní míře utlumil dřívější rozvinutou kontrastnost, jednotlivé protiklady svádí stále k novým konfrontacím, postihuje v nich tentokrát jejich latentní jednotu. Základním pojetím je představa tajemství života, odehrávajícího se mezi narozením, rájem a smrtí, negací; proto i láska je provázána úzkostí a opačně pocit prázdnoty pocitem okouzlení, obraz jasu obrazem tmy, představa krásy představou pomíjivosti atd. Toto prolínání dvou protikladných oblastí se odráží i v Halasově jemné kombinaci smyslové konkrétnosti s abstraktní reflexí, citového postoje s myšlenkovým poznáním, „vlastního žalu“ s „cizí bédou“. Podobný proces lze spatřit i ve stavbě metafory, verše, strofy; slovu je určována magická funkce zakladla i funkce harmonizační. Obraz jednoty subjektu je vybudován z protikladu písňového charakteru obkročně rýmovaných strof a „chudých“ rýmů, anakolutických vazeb, elips, abstraktních představ, které vzdalují Halasův projev písňové prostotě. Melancholická, lapidární, gnómičká lyrika *Tváře* a *Hořce*, integrující do života i jeho negaci, smrt, se přímo programově soustředila — motivicky i obsahově — k zobrazení niterných procesů.

JAROSLAV SEIFERT, využívající zkušeností ze svých překladů Verlaine, organicky navazuje na lyriku Poštovního holuba. Ve sbírkách *Jablko z klína* (1933) a *Ruce Venušiny* (1936) zdůrazňuje hovorovým rázem a naprostou převahou přímých pojmenování samozřejmost a nehledanost svých projevů; prostoty a snadné srozumitelnosti docíluje i výběrem názorných, všedních, obecně známých konkrétních jevů tvořících jádro jeho výpovědi, k němuž se dostředivě upínají bohatě odstíněné postoje subjektu. V obou sbírkách si autor vytváří motivický a tematický kánon (dětství, maminka, pražské scenerie atd.), který se stal pro jeho tvorbu trvale příznačný. Odproblematicování reality i naivita jsou však jen zdánlivé. Rozsah i obsah celistvého obrazu je dán konfrontací i prolínáním různých, často protikladných citových, smyslových i myšlenkových vztahů, harmonizovaných souhrnným pojetím. Základní ráz Seifertových básní je vytvářen dvojí zkušeností: bezprostřední vnímání („úžas“ dítěte) je uváděno do nepřímých relací k tesknému i rezignovanému, zprostředkovanému vnímání (vzpomínka, úvaha, časově značně oddálené od okamžiku prožívání). Zachycení několika časových rovin umožňuje motiv osamostatnit i sepnout ho s celkovým kontextem: všední situace a reálie, důvěřivě nazírané, jsou zobrazeny na jedné straně izolovaně jako zcela určité hmotné skutečnosti, ale zároveň jsou předmětem reflexe, jež jim vtiskuje osudovou platnost. Seifertovo směřování k souhrnnému vidění se projevuje v stálém spojování a oddalování prchavé nehmotnosti a smyslové konkrétnosti, absolutna „Krásy“ a relativnosti světa, transcendentna a reálna. Z rozpětí mezi skutečností věcí, konkrétních, vytvářejících hodnotové prvky individuálního bytí, a mezi její pomíjivostí vyrůstá Seifertův obraz věčného „koloběhu proměny“ života, uplynávajícího do nicoty, již se však člověk brání tvorbou své existence.

Ve svém lyrickém debutu se FRANTIŠEK HRUBÍN (1910–1971) hlásí k Horovi, Halasovi a k Seifertovi, nezastíraje, že jeho poezie je s básněmi *Tvého hlasu*, *Tváře* a *Jablka z klína* úzce spřízněna. Ale mladý autor dokázal rychle překonat vnější závislost na svých vzorech a představil se již v prvních sbírkách (*Zpíváno z dálky*, 1933, *Krásná po chudobě*, 1935) jako „tichý extatik“ a „mámvý melodik“ (Šalda). Monotematická písňová lyrika je virtuózně odstiňována, zážitek je zbavován své bezprostřednosti a projektován do duchovního dějství. Dychtivé přilnutí k přírodě a k lásce je velmi vzdáleno vitalismu, který pocit bezpečnosti subjektu utvrzuje bohatstvím smyslových dojmů. Hrubín naopak cítí pod vnější skutečností ohrožení subjektu, jež sice činí jeho touhu po splnutí a spočínutí intenzivnější, ale zároveň jej zavaluje pocitem nenaplnění, siroby a ztracenosti. V tomto rozkmitu důvěry a nevěry, vrstání a samoty je skryta podstata jeho poezie, v níž se střídá dynamické i statické pojetí reality; Hrubínovi je blízký svět stálého plynutí, proměnlivosti, ale zároveň



jej přitahují trpné stavy (bolest, lítost, tesknost) a konstanty (Bůh), v nichž tuší jistoty, k nimž by mohl přilnout. Vnitřní neklid vede Hrubína k souznění s krajinou dětství, s krajinou rodu, která se stává útočištěm v „neprozřetelných časech“. Motiv ohroženosti a nezakotvenosti v čase se tak konkretizuje, vynoří se však zároveň symboly, které se stávají nositeli určitých významových okruhů, palčivě autorem pocíťovaných (chudí, bludní, potulní).

Orientace k transcendentálním jistotám přibližuje Hrubína v polovině let třicátých k lyrice JANA ZAHRADNÍČKA, který se sbírkou *Jeřáby* (1933) značně vzdálil od svých prvních dvou knih. Subjekt, který byl zraňován realitou, je nyní těsně spjat s „životem“ a právě toto „účastenství“ je zdrojem „naplnění“ a „radosti“. Přesun od depresivních stavů k harmonické jednotě byl provázen změnou poetiky: proti perifrastickému verši prvních knih je pravidelný verš Jeřábů vytvářen názornými konkréty a nepříliš rozvitou reflexí; mizí alegorie, abstraktní konstrukce, programové formulace (nové směřování je jen výjimečně vyjádřeno přímo: „Ne již bolest, ale opojení“; „K slavení já však zrozen jsem“), autor vytváří v významových korespondencích předmětných jevů a metafyzických stavů podobenství celistvého života, jehož duchovní perspektiva je dána řádem vesmírného dění. Pro Zahradníčkovu přírodní, reflexivní lyriku je příznačný „opojný“ pocit, vyrůstající ze ztotožnění se skutečností, zejména s krajinou rodu, v níž je shledáno sepětí časovosti s věčností, hmotností s duchovností, člověka s bohem. Některé představy, v kterých je toto sepětí vyjádřeno, se u Zahradníčka opakují (křídla, ptáci, vítr).

Zahradníčkova lyrika, čerpající své harmonické jistoty z křesťanské víry, nebyla v letech třicátých osamocena. Vedle Zahradníčka zůstává i nadále nejvýznamnějším básníkem této orientace Jakub Deml. Tyto dva zjevy do značné míry ovlivňují autory ostatní (Reynek, Dokulil, Lazecký, Kostohryz, Renč).

Souborné vydání DEMLOVÝCH *Veršů českých* (1938) soustřeďuje lyriku z let 1907 až 1938, tj. obsahuje pátý svazek *Šlépějí* z roku 1919 a dalších třicet pět čísel, kterými však autor svůj básnický profil nijak podstatně nezměnil. Každá Demlova báseň je podle jeho přiznání „vlastně dramatem nebo románem“; skutečně jde o vyprávění (s odbočkami, s hovorovými obraty, s oslovováním) snových i reálných dějů, jež tvoří podobenství osudu, existujícího v bolesti a v utrpení samoty. Deml nejradikálněji z českých básníků svádí do jedné roviny vznešené a banální, bizarní a všední, poetické i triviální, transcendentní i „malicherně privátní“, máje za cíl „dát se všecek a celý“, tj. vytvářet bezprostřední, autentický projev „obnaženého“ subjektu. Snové představy i evokace zážitků, provázené úvahou, tvoří proud rozvinutých asociací spjatých obrazem mluvčího, který i ve vnějších dějích bezprostředně odkrývá svou subjektivitu. Tak je tomu i v Demlových verších psaných německy (*Solitudo*, 1935, *Píseň vojáka štlence*, 1935).

Demlovi a Zahradníčkovi je nejvíce poplaten JAN DOKULIL (1910–1974; *Křížové dny*, 1935, *Tvým slovem*, 1937, *Lidský život*, 1940). Tento v podstatě nesložitý básník, který má smysl pro přírodní detail, ale je konvenční v meditačních partiích, postupně opouští melancholickou krajinnou lyriku a směřuje k hymničnosti, k rétorickým náboženským reflexím. Sourodějši je poezie BOHUSLAVA REYNKA (*Setba samoty*, 1936, *Pietà*, 1940); venkovské reálie a konkrétně viděné krajinné scenerie tvoří základ této silně předmětné meditační lyriky, soustředěné k několika základním motivům (cesty, podzimní chudý kraj). Proti Reynkovi, který je naprosto vzdálen deklamování katolické dogmatiky, je tvorba FRANTIŠKA LAZECKÉHO (1905–1984; *Krutá chemie*, 1930, *Kříže*, 1934, *Oděnění královská*, 1937) a JOSEFA KOSTOHRYZE (1907–1987; *Prameny ústí*, 1934) soustředěna k baroknímu rozložení kontrastů, k orálnímu, obřadně ornamentálnímu výrazu.

Česká „katolická“ lyrika byla dosti vzdálena „čisté poezii“ brémondovského typu, která sice našla u nás horlivé vykladače i propagátory (například v revui Poezie), ale málo následovníků. Jen ZDENĚK VAVŘÍK (1906–1964) ve svých artistních a dekorativních pokusech byl touto teorií načas ovlivněn (*Elegie*, 1929, *Noci*, 1932, *Klenba*, 1936). K „ryzí poezii“ abstraktního typu inklinoval také VÁCLAV RENČ (1911–1973), který hledal cestu k absolutnu v negaci „chaotických“ smyslových dojmů (*Jitření*, 1933, *Studánky*, 1935, *Sedmíhradská zem*, 1937, *Vinný lis*, 1938). Intelektuální konstrukce abstraktních vztahů a významově neurčitých pomys-



lů, formálně virtuózní, klasicky vyrovnané kontempace nabývají postupně více konkrétnosti a dramatičnosti, ale statický popis, záliba v stereotypních pojmenováních (krása, milost, sláva, láska, čas, noc) a hymnická rétorika zůstávají trvalým rysem Renčových veršů. Renčův umělecký talent se plně uplatnil v překladech R. M. Rilka (*Sonety Orfeovi*, 1937, druhé opravené vydání 1944). Integrace smrti do životního dění, sebe-reflexe, jimiž básník vniká do tajemství života, byly u Rilka vyjádřeny v takové dokonalosti, že část české poezie v něm mohla právem nalézt předjímatele svých snah. Již před Renčem překládali Rilka O. F. Babler, Pavel Eisner a Josef Tkadlec (souborné vydání *Knihy hodinek*, překládané již od let dvacátých, vyšlo roku 1943). V třicátých a čtyřicátých letech vycházejí další překlady — zejména Miloše Kareše a Vladimíra Holana, který se s Rilkem vyrovnává rozsáhlým souborem překladů z lyriky (*Slavení*, 1937), z francouzsky psané básnické tvorby (*Růže-Okna*, 1937, *Sad*, 1939) i výběrem z korespondence (*Několik dopisů*, 1940).

## OD POETISMU K SURREALISTICKÉ TVORBĚ

V roce 1928 sice vycházejí Teigovy a Nezvalovy Manifesty poetismu, ale koncem let dvacátých a počátkem let třicátých je krize poetistické básnické tvorby nespornou a zcela zřejmou skutečností. Již debuty Halašovy a Závadovy byly symptomem radikálního vývojového obratu, který byl ostatně signalizován ve stejné době i v tvorbě Seifertově. Také v Nezvalově a Bieblově díle z tohoto období je patrné, že obsahové okruhy a tvárné postupy, typické pro poetismus, se vyčerpávají, a oba básníci se s tímto vývojovým rozhraním pokoušejí vyrovnat buď absolutizací senzibility a citové interpretace skutečnosti, anebo systematickým využitím dosavadních experimentů.

V BIEBLOVĚ sbírce *Nebe peklo ráj* (1930) jde o další rozvinutí příkrých konfrontací asociativních řad (čerpajících zejména z protikladných oblastí — exotické a civilní), o hru s prolínáním motivů a významů, o experimentaci se zvukovou stránkou slova. Je však příznačné, že Biebl, který v letech dvacátých vydal řadu sbírek, po tomto pokusu o systematickou, důslednou a téměř racionální aplikaci již dříve ověřených postupů se v novém desetiletí uchyluje k básnické tvorbě jen výjimečně. Na závěr etapy, kdy se účastnil práce v surrealistické skupině, vydal sbírku *Zrcadlo noci* (1939), v níž je obsaženo několik vrstev básní: rýmovaná lyrika prchavých dojmů a snových představ, lapidární meditace, odkrývající vnitřní neklid a úzkostné pocity, i básně surrealistické obraznosti. Proces vedoucí od poetismu k surrealistické tvorbě je v Bieblově díle jen naznačen; plně realizován byl v pracích Vítězslava Nezvala.

Dvě NEZVALOVY rozsáhlé básně — *Snídaně v trávě* (1930) a *Jan ve smutku* (1930) — jsou typickými pracemi přechodného údobí, neboť v mnohém jen rozvíjejí a opakují předcházející tvorbu a tam, kde se autor pokusil o zvládnutí nových forem (moderní epika), vzniklo okrajové dílo. Ve *Snídání v trávě* autor čerpal nejen z přírodních a erotických dojmů, ale i z historických reminiscencí, vždy rozmarňe či s dojetím traktovaných. *Snídaně v trávě* představuje pokus o impresionistickou realizaci „absolutní senzibility“; k stejnému cíli chtěl Nezval dojít v *Janu ve smutku* cestou lyrickoepického útvaru, triviálního příběhu o láskách, nudě i idyle moderního dandyho.

Pro Nezvala znamenala obě díla jen intermezzo, které nicméně dosti zřetelně odděluje jeho tvorbu z let třicátých od tvorby předcházející. Pocit hluboké krize elementárních lidských vztahů a totálního „rozvratu“ stojí v pozadí Nezvalovy básnické aktivity v třicátých letech, kterou můžeme rozdělit na dva vývojové okruhy: v prvním údobí, v němž se prolíná poetismus se surrealismem, je akcentován bohatě rozvinutý a rozčleněný obraz subjektu, negujícího utilitarismus a mechanismus soudobé společnosti, kdežto druhé údobí, surrealistické, je neseno „úsilím o naprosté vystoupení ze sebe sama do konkrétna“.

Nezvalovy knihy z prvního období — *Skleněný havelok* (1932), *Pět prstů* (1932), *Zpáteční lístek* (1933) a *Sbohem a šáteček* (1934) — jsou si vnějškově blízké učleňováním velmi různorodých básnických forem do



jednotlivých oddílů a vnitřně blízké společnou uměleckou problematikou. Nezval je básník vyhraněně senzualistický, zmocňující se skutečnosti agresivitou smyslů; všechny jevy se pro něj stávají — užijeme-li Marxových formulací z Ekonomicko-filozofických rukopisů — „zředmětním jeho samého“, „potvrzují a uskutečňují jeho individuálnost“, tj. stávají se vlastně jím samým. Odtud plyne Nezvalova důvěra v možnost zlidštění každé skutečnosti. Jeho tvorba v podstatě vyjadřuje stálé střetávání s vnější realitou, které člověku umožňuje osvojit si nekonečné množství nových obsahů. Počátkem let třicátých je však Nezvalův pocit integrity a harmonie člověka a světa ohrožen i narušen, a to nejen fakty doby všestranné krize, ale i tušením tragičnosti lidského bytí, jež se mu pojednou objevilo ve stínu onoho „stěhování za smrt“ (báseň *Historie šesti prázdných domů* ze sbírky *Pět prstů*). Ale právě toto ohrožení, ústící v pocit osamocení, násobí Nezvalovu touhu zmocnit se všemi prostředky mnohotvárného světa, touhu po všestranné revoltě subjektu, jenž chce plně rozvinout svou lidskou podstatu. Tak vzniká v Nezvalově díle několik paralelních řad, pro něž je charakteristický různý přístup k realitě, různé motivické a tematické okruhy a také různé tvůrčí postupy. Tyto řady spolu nesplývají, ale také se vzájemně nevyklučují. Jsou kladeny prostě vedle sebe a vyjadřují vnitřní diskontinuitu díla. Vedle sebe existuje hravá a písňová lyrika i plakátová „antilyrika“, sonety i automatické texty, blues i romantické historky či ironizované banální scény, surrealistický záznam i říkadla inspirovaná starými slabikáři, slovní hříčky i ideologický pamflet, popěvky a ritornely i programová deklamace nebo traktát.

Tuto mnohost a různost můžeme redukovat na protiklad lyriky smyslových, infantilních, bizarních představ a dojmů, lyriky antiideologické, opírající se o psychický automatismus, a poezie pamfletické, didaktické, poezie revoluční vůle a protestu. Je zřejmé, že svět, dříve celistvý, se Nezvalovi rozpadl na několik sfér, kterých se básník zmocňuje různými formami, počínaje adaptací některých tradičních, zmechanizovaných forem pro nové obsahy a konče surrealistickými automatickými texty a volným, silně prozaizovaným veršem. Rozpad je však patrný zejména na oddělení sféry soukromé, sféry „prožívání“, od sféry sociální, která je vnímána jako nepřátelská, vnější, vyžadující od básníka formulování vyhraněného vztahu. Cizost kapitalistického světa je dávana do kontrastu k harmonickým modelům, které jsou umístěny buď do minulosti (dětství jako prostor a čas „legendární volnosti“), nebo do budoucnosti (nový věk „armády života a práce“). Jakkoli se Nezval distancuje od poezie programových postulátů, konkretizuje svou „totalní revoltu“ proti soudobému sociálnímu systému převážně v didaktických a reflexivních nebo v pamfletických a mluvních volných verších, u nichž stránka výkladově tendenční je dominantní. Invektivy a apelace jsou spjaty se sférou „ohrožovaného“ subjektu, který i zde usiluje o dekanonizaci konvenčních hodnot a krásy.

Vlastní doménou Nezvalovy tvorby je obraz extenzity nikdy neukončeného životního dění, jeho metamorfóza a intenzity přehajících okamžiků, do nichž je projektována minulost, asociačně souznící s prožívaným momentem. Krédo „všechno plyne, nevíš, kde jsou hranice“ je uplatněno zejména v básních, kde plynulý sled a prolínání významů v asociačních řadách evokuje pluralitu proměnlivé skutečnosti. Verš je často miniaturním dějstvím, v němž se prolíná poloha reálná a snová. Směřování k příběhovosti vyúsťuje v pitoreskních a ironických scénách. Nezval uplatňuje mechanismus obraznosti, „čirý automatismus“, zejména v kalambúrech, v aktualizovaném „čítankovém braku“, v říkadlech, popěvcích i v surrealistických dialozích.

Značné rozpětí Nezvalovy tvorby, širše virtuózně zvládnutých básnických forem, nemohly však negovat stále tíživěji citěnou „úzkost z osamocení“ a pocit rozpadávajících se harmonických modelů, tvořených akcentováním nejsubjektivnějších postojů. Cestu z rozporů, kterou se pokouší postihnout i v teoretických úvahách, hledá Nezval v příklonu k surrealismu, k němuž ostatně inklinoval již od počátku let třicátých.

Básnické sbírky z druhého, surrealistického období — *Žena v množném čísle* (1936), *Praha s prsty deště* (1936) a *Absolutní hrobař* (1937) —, které vznikly záhy po založení surrealistické skupiny roku 1934, dokládají, že v Nezvalově díle došlo k závažné změně. Sám Nezval tehdy formuloval požadavek vrátit skutečnost „co nejvíce jí samé, její totalitě, pokusit se bez eskamotérství o sjednocení protikladů skutečnosti



a lidské subjektivitě“. Nezbytným předpokladem ovšem bylo „soustředění“, a to zejména v oblasti básnické metody. Z Nezvalova díla mizí — až na výjimky v Absolutním hrobaři — rýmovaná strofa, mizejí paralelní řady písňové lyriky a antilyriky, sbírky jsou koncipovány — i tematicky — dostředivě. Upnutí k surrealistic-kým objektům, k nahodilým předmětům si vyžádalo přechod od asociativního automatismu, typického pro předcházející tvorbu, k „spontánní systematizaci a objektivaci delirantních obrazců konkrétní iracionality“. Nezvalova slova o „objektivaci“, která byla otištěna v autorově rozsáhlém přehledu a výkladu dosavadního díla (předmluva k druhému vydání sbírky *Most*, 1937), svědčí o básnickově snaze pojmenovat v duchu surrealistic-ké ideologie odlišnost nově orientace od orientace poetistic-kosurrealistic-ké. Předěl ve své tvorbě Nezval shledal v odlišnosti introspekčně subjektivní poezie poetistic-ké od poezie aktivity surrealistic-ké, kdy usiluje o systematické a uvědomělé, nikoli o nahodilé a pasivní zobrazení iracionality konkrétních jevů a situací prostřednictvím „vnitřních mechanismů“.

V litanických řetězcích příměrů a metafor tří surrealistic-kých sbírek vzniká napětí mezi významovým jádrem a bohatou enumerací, mezi relativní samostatností jednotlivých úseků pojmenování a pojmenovávaným jevem. Nezval střídá nejrůznější pohledy, vztahy časové i prostorové se stále proměňují a dynamizují celek básně. Jevy se ocitají v bizarní snové perspektivě, jež jim vtiskuje podobu fantomů a mýtů. I v halucinačních scénériích zůstává Nezvalova lyrika vždy předmětná, neboť její základ spočívá v smyslové obraznosti, čerpající zejména z vizuálních dojmů.

Básnickou tvorbu Nezval chápal jen jako jeden druh surrealistic-ké aktivity. Další část díla tvoří záznamy a výklady snů, surrealistic-ké drama, surrealistic-ká experimentace i činnost výtvarná, tvorba dekalků (surrealistic-ká výtvarná technika, založená na slévání barevných skvrn, které tvoří fantastické, iracionální obrazce), v níž autor chtěl uplatnit svou spontánní, „maniakální“ aktivitu. Viděl zde možnost syntézy, ztělesňující „figurálně“, „tudíž konkrétně (a nikoliv již tradicionelně, psychologicko-meditativním způsobem, abstraktně), a systematicky, tudíž bez přibrání jiných než figurálních složek, komplex obsedantních a spontánních konkrétně iracionálních idejí“. Slovem jsou tedy konkretizovány iracionální procesy, které Nezval spatřuje zafixovány v jednotlivých dekalcích. V Absolutním hrobaři je však uplatněn i postup opačný: konkrétní jev, postava či úkon je rozkládán na jednotlivé prvky, z nichž je skládán fantomatický či mytický objekt.

Proces surrealistic-ké objektivace v Absolutním hrobaři, ovlivněný příkladem Salvadora Dalího, je logickým vyústěním dosavadního Nezvalova vývoje. Zároveň však také výrazem krize, neboť Nezval je typ básníka, který vždy dával průchod všem svým reakcím na nejrůznější skutečnosti. V surrealistic-ké tvorbě mu je však znemožněna — nemá-li vybočit ze svého „soustředění“ — spontánní, někdy komentátorská, jindy impresivní reakce. V Absolutním hrobaři se sice vedle konstruování tajemných objektů pokouší také o báseň „s etickým zaměřením“, reagující na španělské události (*Pyrenejská moucha*), ale sám cítí nesourodost této inspirace s dekalkomání.

Rozpory Nezvalovy tvorby se plně odhalily ve sbírce *Matka Naděje* (1938). I zde autor atomizuje celek, izoluje krátké významové úseky, vytváří nový mýtus, ale tentokrát jde jen o mechanickou aplikaci objeveného principu na méně vhodné téma. Současně se Nezval vrací k tvorbě z počátku let třicátých a znovu se snaží uplatnit svou formální virtuozitu v rýmovaných, pravidelných strofách. Toto krajní rozkolísání sbírky, v níž jsou vedle sebe pokusy o konkretizaci iracionálních procesů a rýmované didaktické výklady nebo citové exaltace, není vysvětlitelné jen ze vztahu Matky Naděje k předcházející tvorbě, neboť dualita Nezvalovy tvorby je staršího data.

Téměř po celé surrealistic-ké období vznikala příležitostná díla, která sám Nezval pokládal za okrajová (například obratně rýmovaná hříčka *Hlas lesa*, 1935, sloužící jako libreto pro rozhlasovou operu Bohuslava Martinů, dále adaptace Calderónovy *Veselohry s dvojníkem*, 1937, nebo oslavná rétorika veršů o T. G. Masarykovi a J. V. Stalinovi). Jinou část své básnické tvorby vydal Nezval pod pseudonymem Robert David, který vzbudil — díky anonymitě pisatele — značnou pozornost. V době, kdy byl na divadle (E. F. Burian, Voskovec



a Werich) i v poezii aktualizován zjev Villonův, vyšlo *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* (1936), za nimiž následovalo *100 sonetů záchránkyňi věčného studenta Roberta Davida* (1937) a *70 básní z podsvětí na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida* (1938). Již v první sbírce je patrný rozpor v autostylizaci: tulák, studentský bohém, vyděděnec a současně třídně uvědomělý proletář („jsem takový jako moje třída“) deklamuje revoluční protesty a výzvy. Rozpor je i v samotné struktuře projevu: mluvčí sice o sobě prohlašuje, že je „hrubý, sukovitý“, svůj „styl“ označuje za „drsný“, ale technicky virtuózně sestrojené balady jsou pravým opakem chtěné autenticity. Již balady provázely většinou negativní soud kritiky a další dvě knihy byly téměř bez výjimky označeny za kýčovitý barvotisk. Nezval v nich opouští sociálně revoluční tematiku (až na výjimečná prohlášení: „Vždyť dokud budou trvat třídy, / nezbavíme se nikdy bídy“), prohlašuje se za „básníka Venuše“ a rozvíjí melodramatické milostné scény, jejichž hrdinou je Robert David a jeho „záchránkyňe“. Poslední kniha sociálně sentimentální lyriky je souborem nejružnějších formálních útvarů (šansonu, triolet, ríspety, balada, sonet, rondó, kancóna, pantum, madrigal, nona, rondel, ritornely, gazel, decima atd.). Tři knihy věčného studenta Roberta Davida dokumentují hloubku Nezvalovy tvůrčí krize a zároveň naznačují, že dualita surrealistického období nemohla již déle trvat.

## POEZIE REVOLUČNÍHO PROTESTU A SATIRICKÁ TVORBA

Tragika doby společenské a hospodářské krize — „velká dění“ — se odrazila v mnoha verších, ale převážně šlo o příležitostný projev, vyjadřující autorův vztah k drásavým skutečnostem (např. k nezaměstnanosti). Básníkem totální revolvy společenské se v letech třicátých stal Vítězslav Nezval. V rozsáhlé škále invektivních projevů (antilyrika, poezie protestu, revolt, výzev; blues, popěvky pamfletické; agitační Pochod rudé internacionály aj.), protestujících proti deformaci a ničení „lidství“, snažil se Nezval bezprostředně zasáhnout do společenského procesu ve směru revolučním. Potřeba využít všechny formy projevu pro politický boj byla v souladu s představou, že nastává „nová epocha sociální vázanosti a sociálního objektivismu“ (Šalda). V této době byla také znovu nastolena koncepce nového proletářského umění, jež se mělo stát nedílnou organickou součástí komunistické ideologie. Proti „měšťácké rozplizlosti a intimitě“ byl vytyčen ideál proletářské poezie, nesené vůlí k objektivaci a k neskrývané političnosti.

Autoři, jejichž literární pokusy bezprostředně souvisely s politickou masovou prací nebo publicistickou propagandou, realizovali — podle těchto kritiků — úzké sepětí s dělnickým hnutím nejpříjemněji. Jedna větev nové proletářské poezie se zrodila přímo v komunistických agitačních souborech a skupinách, předvádějících na veřejných schůzích a uměleckých večerech programy sestávající z recitací, rytmodeklamací, písní, satir a scének. K těmto souborům patřila např. *El Carova parta*, jejíž vedoucí KAREL JIRÁČEK (pseud. EL CAR, 1900–1989) byl autorem velkého množství veršů, textů k písním a ke kupletům, satiricky glosujících a komentujících politické aktuality. Obdobné texty, ale také trampskou, melancholickou poezii romantických motivů dále a volného života psali další autoři: Géza Včelička, František Němec, Jan Noha aj. Pokusy vytvořit typ agitační poezie byly úspěšnější, pokud se uchylovaly k satirickým a k epigramatickým projevům (sborník takzvané Litbrigády Mladé gardy *Pozdrav Paříži*, 1933; I. Bart, M. Jariš, F. Nečásek, J. Dolina), než když byla zveršována žurnalistická stanoviska k dobovým otázkám (A. Bučovský, *Rudé plameny*, 1932).

Z kolektivu Litbrigády Mladé gardy bylo úsilí ILJI BARTA (1910–1973) o revoluční poezii nejsystematičtější. V rozsáhlejších básních (*Nádraží*, 1934, *Gejzír*, 1936) autor podlehl několika disparátním vlivům, osobitý výraz však nalezl v prostých popěvcích, ironických a útočných *Písních s náhubkem* (1936), v nichž je patrna orientace k sovětské poezii, zejména k Děmjenu Bědnému a komsomolským básníkům, které Bart také překládal (Děmjan Bědnj, *O smyslu básnictví*, 1933; *Mladá sovětská lyrika*, 1936). Bartův soubor méně známých sovětských autorů byl po širěji koncipovaném Weilově Sborníku sovětské revoluční poezie (1932)



a Mathesiově zasvěceném a objeveném výboru z moderní ruské lyriky let 1910–1930 Nová sovětská poezie (1932) třetím českým souborem překladů, který vyšel v třicátých letech.

Nejvýznamnějším ze skupiny mladých autorů agitační proletářské poezie byl JAN NOHA (1908–1966). V lapidární lyrice, poučené na Heinovi, je hojně apostrof a apelací, jimž autor chce vtisknout širší platnost a symbolický význam (*Běžící pás*, 1932, *Pro žízeň života*, 1933, *Spodní prameny*, 1934). Od přímočarých představ, čerpaných z vlastní empirie, je Noha váben k vizím, v nichž chce postihnout i duchovní problematiku doby (*Dvanáct májů*, 1938).

Agitační práce, jíž bylo určeno bezprostředně působit v zcela určitém, ideologicky sourodém kolektivu, měly těžisko v prostých písňových textech a v satirických glosách. Jakkmile se autoři pokoušeli zvládnout širší okruh skutečností, vystupuje zřetelně do popředí krajně simplifikační pojetí reality a odtrženost od moderních tradic české lyriky. Nová vlna proletářské lyriky však vyrůstala také z jiných zdrojů. Velkou pozornost vzbudil debut *Spiwajuco piasč* (1934) ÓNDŘY ĽYSOHORSKÉHO (1905–1989; pseudonym si autor zvolil podle legendárního zbojníka Ondráše z Lysé hory), který chtěl rozvíjet a aktualizovat odkaz Bezručův. Autostylizace Ľysohorského je však příkře odlišná: proti Bezručově symbolizaci a mytizaci mluvčího („rapsód“, „věštec“, „bard“) je mluvčí u Ľysohorského představen jen velmi zběžně („Jo zatracény syn Ostrawy“), neboť cílem této poezie je vytvořit obraz sociálního dramatu, hovořícího svou předmětností a objektivitou podání. Těžisko knihy spočívá v baladách, často inspirovaných konkrétními událostmi, v epice lapidární zkratky, úsečného verše. Ľysohorský téměř neužívá metafor, základ jeho poezie tvoří konkrétní detail, který dění přesně situuje do ostravského kraje. Autor sbírky *Spiwajuco piasč* chtěl zároveň dokázat, že existuje samostatný lašský národ, jemuž teprve socialismus má umožnit definitivně se konstituovat. Proto jazyk svých veršů nepokládá za český nebo polský dialekt, ale za jazyk nového národa. Tato teorie vzbudila v českém kontextu kritické výhrady; současně však byla v lyrice Ľysohorského spatřována protíváha artistní, vyumělkované poezie a zdůrazňován třídní aspekt jeho nacionální koncepce. V druhé sbírce, *Hlos hrudy* (1935), Ľysohorský rozšířil svůj tematický rejstřík o krajinářskou lyriku, chtěje docílit komplexnosti pohledu na slezskou skutečnost.

Již v první polovině let třicátých se představy o nové proletářské poezii změnily. Teoretici socialistického realismu vytyčili koncepci syntézy, v níž je integrován dvojí proud socialistického umění (proletářský a „nonkonformní“, poetistický), což v poezii znamenalo opuštění představy agitačního umění ve prospěch složitějšího pojetí soubodé skutečnosti.

Vývoj básnické tvorby Jiřího Taura a Františka Nechvátala je symptomatický pro tento proces „zužitkování“ poetistické poetiky v proletářské lyrice, pro proces, jehož druhou stranu tvoří sblížení některých básníků (například Nezvala) s politicky angažovanou poezií. Po epigonských začátcích se JIŘÍ TAUFER (1911–1986) uchýlil k obsáhlým tématům, jež v cyklických útvarech spíše komentuje, než básnický evokuje (*Šach mat, Evropo*, 1933, *Na shledanou, SSSR*, 1935). Autorova závislost na poezii Bieblově, Halasově, Nezvalově se dostala do rozporu se sklonem k intelektuálně konstruovaným obrazům a k racionálnímu výkladu. Od rozměrnějších celků se Taufér vrací k sevřenějším formám ve sbírce *Rentgenogramy* (1938), ale také zde je patrná tendence k rétorickému rozvinutí motivů, zejména v ódách a rapsodiích. Spolu s *Rentgenogramy* se Taufér představil i jako vynikající překladatel písní, songů, balad, šansonů a kupletů německého básníka Waltera Mehringa (*Navzdory jim...*, 1938), jehož vývoj od dadaismu k satirické protiměšťácké tvorbě byl Taufrovi zvlášť blízký.

Z prvních sbírek FRANTIŠKA NECHVÁTALA (1905–1983) — *Vichřice* (1932) a *Slunovrat* (1933) — bylo zřejmé, že autor si dokáže velmi snadno osvojit poetiku různých básníků (např. Březiny, Nezvala). Tato snadná receptivita způsobila, že jsou v jedné básni nakupeny disparátní postupy a postoje, které často činí projev konfuzním a chaotickým. Monotónní proud obrazných pojmenování znejasňuje sémantickou stránku, exaltované abstraktní deklamace se dostávají do rozporů se základním smyslovým přístupem k realitě. Ve sbírkách *Oheň a meč* (1934), *Vedro na paletě* (1935) a *Železná mříž* (1937) se Nechvátalova poezie



zkonkrétňuje. Osobní drama se proměnilo v drama soudobého světa, jehož rozvrat a hrůza je zobrazena v rozsáhlých litaních, v hyperbolických barokních kontrastech, v obširných popisech, v pamfletických invektivách a v apokalyptických vizích. Básně jsou rozvíjeny na základě konfrontací nahromaděných protikladných představ. Nechvátal k sobě přiřazuje předmětný detail a monumentalizovanou vidinu zkázy, groteskní scénu a asociativní seskupení slov. Protiváhu Nechvátalovy buřičské, rebelské i pamfletické poezie tvoří sbírka *Magnetová hora* (1937), do níž byly zařazeny zejména básně s intimní tematikou a hravá citová a smyslová lyrika osobních zážitků.

Přeryv mezi proletářskou poezií první poloviny dvacátých let a obdobnými tendencemi v letech třicátých byl tak hluboký, že mladí básníci (spolu s kritiky) spíše hledali rozdíl než shody mezi svým dílem a tvorbou Wolkrovou, Seifertovou, Horovou aj. Z autorů proletářské poezie dvacátých let jen JINDŘICH HOŘEJŠÍ pokračoval bez přerušení v nastoupené cestě, neboť i u STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA se mezi Rudými zpěvy a lyrikou dalšího desetiletí odehrálo „lyrické intermezzo“ intimní, milostné poezie. Trilogii separátně vydaných sbírek *Písň o jediné věci* (1927), *Žal* (1930) a *Srdcová dáma* (1932) autor doplnil novými básněmi ve sbírce *Láska* (1933), ponechávaje i nyní původní rozčlenění na tři dějství osobního dramatu. Jestliže v první části byl citový postoj objektivován v monologických a dialogických „příbězích“, v baladách i v nerudovských reflexích, v druhém oddílu jde o přímé promluvy, plné úzkosti a bolesti ze samoty a marné touhy, a ve třetím opět převažují situace a scény civilní, zpředměťující autorovo materialistické krédo. Celou knihu prolíná romantický rozpor mezi snem, touhou a skutečností, mezi mládím a stářím, mezi smyslovým, citovým okouzlením a tragikou sociální skutečnosti. Neumannova erotická poezie, v níž je svět viděn prismatickým milostného snu, směřuje k rovnováze senzuálních a citových prvků, duchovních a smyslových hodnot. Neumann se nejraději uchyluje k hutné písňové formě, k zkratkovitému naznačení situace a scénérie, do níž je umístěno jeho dramaticky vyhocené citové dobrodružství. Několik motivů (sen, zlatý oblak, srdce atd.), které se stále vracejí, zdůrazňuje jednotu oddílů i celku sbírky. I když *Láska* byla v Neumannově vývoji jen intermezem, ovlivnila nicméně další, zejména kontemplativní lyriku.

Ideál třdně bojovné lyriky, bezprostředně zasahující do dobových sociálních zápasů, však neopustil Neumann ani v období *Lásky*. Sbíрка *Srdce a mračna* (1935) se chtěla programově odlišit od převážné části tehdejší české literatury, která se, podle Neumannových slov z dedikace knihy Maximu Gorkému, „honosí pragmatismem, surrealismem, formalismem, katolictvím a sociální zbabělostí a všemi chorobami buržoazní dekadence“. Neumann našel, zejména v oddílu *Songy nenávisti*, který shrnuje také překlady a parafráze německé emigrantské lyriky, nový typ agitační, pamfletické politické poezie, která pracuje se sarkastickou hyperbolou a ironickým komentářem. Těžisko sbírky však spočívá v reflexivní lyrice. Přírodní meditace, v nichž ožívá protiklad harmonické polabské krajiny a rozporné kapitalistické civilizace, jsou často — podobně jako básně inspirované novinovými zprávami — koncipovány jako alegorie. Závěr sbírky tvoří rozsáhlá skladba *Poděkování Sovětskému svazu*, v níž je v několika relativně samostatných partiích, ohraničených refrémem, rozvinut sled příkře kontrastních pojmenování — oslavných i invektivních. V této sbírce se ustálila i poetika Neumannova posledního tvůrčího období. Na rozdíl od „metaforického běsnění“, jak autor sbírky *Srdce a mračna* charakterizoval nadvládu metafory v moderním básnictví, usiloval o logickou, intelektuální organizaci přímých pojmenování, o myšlenkovou jasnost a obecnou srozumitelnost. V jeho básních je přičtena velká role epitetu, přirovnání, personifikaci, fononii, hromadění souzvučných slov a kompozičnímu paralelismu.

Ve sbírce *Sonáta horizontálního života* (1937) je vidina socialistické harmonie, souznící s Neumannovou inklinací k idyle, polemicky vyhocena proti chaotičnosti a disharmoničnosti současné společnosti. Různorodá politická fakta, ať již jde o fašistickou agresi ve Španělsku, dělnickou bídu, nacistické barbarství anebo o Stalinovu osobnost či stachanovské hnutí, se stala podkladem meditací, zpředměťujících jistou tezi nebo abstraktní pojem (cyklus *Materialismus*), baladických příběhů, písní, apostrof i agitačních a kupletových



útvárů, v nichž je dokládána historická oprávněnost sociální víry a nutnost třídní aktivity. Do Sonáty horizontálního života je také zařazena báseň *Starí dělníci*, polemizující s Halasovými Starými ženami.

Třetí sbírka JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO *Den a noc* (1931) se úzce připíná k autorovým předcházejícím dvěma sbírkám proletářské lyriky, ale současně je od nich odlišná bohatším tematickým i formálním rejstříkem. S Neumannem sdílí Hořejší romantický rozpor snu a skutečnosti, ale tento rozpor objektivuje v lapidárních baladách, v miniaturních sociálních příbězích, v žánrových obrázcích, v monolozích psaných žargonem, v dialogizovaném podobenství dvou tragicky protikladných osudů (*Paní z námoří*). Hořejšímu je cizí ideologická agresivita, zůstává stále básníkem sociální senzibility, básníkem proletářské touhy po družnosti a třídní spravedlnosti. Nedílnou součástí jeho básnického díla jsou překlady z francouzské poezie, zejména průkopnické převody básní Jehana Rictuse (1929) a Tristana Corbièra (*Žluté lásky*, 1934). Druhý významný překladatel francouzské poezie SVATA KADLEC vydal roku 1934 první český úplný překlad Baudelaireových *Květů zla*. Kadlecova původní poezie, sbírka *Přiliv* (1934), stojí na rozhraní vlivu Baudelaireova (zejména v erotických motivech) a vlastního úsilí o sociálně buřičskou poezii, jejíž jednu podobu tvořily protiměšťácké šansony a pamflety knihy *Sketch-Book* (1930, vyšlo pod pseudonymem A. Dur).

Sociální problematika stála ve středu pozornosti veršované satiry třicátých let, která byla zaměřena zejména k politickým aktualitám (hospodářská a sociální krize, růst fašismu) a k tehdejšímu uměleckým a kulturním otázkám. Mnohý satirický projev úzce souvisel s novinářskou prací básníků, tvořil součást denního tisku a tak byl také čtenáři vnímán. Různé „rozhlásky“, kreslené a veršované polemiky a komentáře k událostem týdne byly ovšem určeny dni a většinou se dnem zanikly, ale mnohé z básní vešly do sbírek a novinový otisk znamenal vlastně první konkretizaci v čtenářském okruhu, jehož rozsah daleko přesáhl obvyklý počet čtenářů veršů.

V letech 1926–1942 napsal EDUARD BASS do Lidových novin několik set sobotních „rozhlásků“, volně navazujících na jeho satirické *Letáky*. Rozmarné, někdy chtěně duchaplné glosování událostí nejrůznější provenience nabývalo postupně na formální dokonalosti; zveršovaný postřeh se zbavuje izolovanosti, je začleňován do humorné causerie (jejíž domácí tradice sahá do let osmdesátých a devadesátých, například k J. S. Macharovi) a později dokonce vystřídávají veršovaný fejeton citové komentáře, odpoutávající se od konkrétních jednotlivin k obecné problematice národní (rok 1938 a počátky okupace). Výbor z rozhlásků, který Bass připravoval, vyšel — v rozšířené podobě — až posmrtně (*Rozhlásky*, 1957). Vedle Basse psali lyrické glosy i jiní autoři, například KAREL ČAPEK, jehož nejvýznamnější verše vznikaly jako bojovná reakce proti fašistické agresí (posmrtně byl vydán výbor *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, 1946).

V básních pro noviny si udržel prvenství, kvantitativně i kvalitativně, JAROSLAV SEIFERT, který po delší dobu zásoboval zejména Ranní noviny novými verši. Seifert touto tvorbou usiloval o nový typ poezie, zbavující se všech umělostí a koturnů, navazující bezprostřední styk s širokými vrstvami lidovými: „Já chtěl jen v hierarchii forem básnických a ve světě poezie uhájit skromné místo pro poezii zpívanou chvatně do rotaček, pro verše, které vznikaly náhle a zapadají rychle, když je vítr honí v cárech papíru ulicemi, když do nich druhého dne zabalují zeleninu báby na trhu...“ Ale knížka *Zpíváno do rotačky* (1937) svědčí o tom, že nejde vždycky o poezii, která — jak říká autor — „umírá záhy a dobrovolně“. Veršované fejetony, rozmarné vzpomínky, ironické glosování kulturních a politických aktualit, humorné polemiky literární se opírají o bohatou invenci, o řadu vtipných nápadů a bonmotů, jimiž jsou všechny jevy situovány do civilní, všední roviny. Hovorová plynulost autorovi umožnila virtuózně si pohrávat s parodovanými motivy; značnou roli hrají i rýmové dvojice slov volených tak, aby jejich významové sepětí působilo komicky.

Tak jako byly nezbytnými průvodci Bassových „rozhlásků“ kresby Otakara Mrkvičky nebo Eduarda Miléna, tak se Seifertovou tvorbou jsou úzce spjaty karikatury Františka Bidla. Provázejí také HOROVU sbírku epigramů a satir *Popelec* (1934, širší výběr obsahuje posmrtný soubor *Knihy satiry a rozmaru*, 1953), jejíž



podtitul „svět a kumšt“ naznačuje dvě tematické části knihy. Hora je sarkastičtější než Seifert, zejména v útočných, lapidárních protifašistických a protiměšťáckých epigramech.

Všechna významnější satirická tvorba byla psána „levicovými“ autory. Tato jednota je zřejmá i ze sborníčků „žertů, satiry a ironie“, které pořádal VINCY SCHWARZ (1902–1942) — *U vrbiček* (1934), *Básníkův rok* (1936) a *Verše na zed'* (1937). Schwarzovi se podařilo shromáždit práce od několika desítek autorů a představit tak humornou i satirickou tvorbu v dosti úplném souhrnu. Zejména poslední svazek se stal významným dokumentem protifašistické aktivity českých básníků. Mimo tuto širokou frontu zůstávalo jen několik pravice zaměřených autorů. Nejvýznamnější z nich byl J. S. MACHAR, jehož soubor *Na okraj dnů* (1935) představuje obsáhlý básnický glosář veřejných poměrů. Hlavním terčem tohoto zatrpklého polemika je skupina Hradu, tj. politické křídlo, v jehož čele stál bývalý Macharův přítel prezident T. G. Masaryk. V epigramech a satirách VOJTĚCHA ROZNERA (1905–1991; *Sarkastický smích*, 1930) a FRANTIŠKA ZAVŘELA (*Před koncem*, 1933, později v rozšířené verzi *Pozdrav od Borové*, 1939) šlo už o kritiku, která neměla daleko k ideologii českého fašismu.

Vedle politiky byl zájem satiriků soustředěn na oblast kultury a umění, která se v letech třicátých značně diferencovala. Přátelské i nepřátelské vztahy mezi jednotlivými umělci dostaly výraz zejména v epigramatice. Bystrý postřeh a smysl pro karikaturu uplatnil OTOKAR FISCHER ve sbírce *Rýmy* (1932), která vznikla z jeho bezprostředních zkušeností redakčních a divadelních. PETR KRÍČKA vydal parodie psané veršem i prózou a humorně i familiárně traktované pohledy na soudobé aktuality v knize *Suchá jehla* (1933) a částečně také ve sbírce *Chléb a sůl* (1933), jejíž hlavní obsah však tvoří autorova lyrika citové družnosti a překlady z A. S. Puškina. Krédo literáta-ruralisty je patrné z epigramů a improvizovaných vyprávění JANA ČARKA *Devítiocasá kočka* (1939). Vedle těchto prací, které byly vydány knižně, zůstala převážná část epigramatické produkce v časopisech a sbornících (práce J. Hory, F. X. Šaldy, J. Hořejšího, V. Laciny, J. Maška, K. Konráda aj.).

## PRVNÍ POKUSY

Po debutech Halase, Závady a Zahradníčka se sice objevila řada prvotín mladých básníků, ale pro vývoj české lyriky neměla tato produkce — vyjma Hrubínovy — velký význam. Autoři si záhy dokázali virtuózně osvojit techniku moderního verše, svůj cíl spatřovali spíše v rozšíření motivické a tematické škály než v osobitosti výrazové. Charakter lyriky těchto básníků, narozených kolem roku 1910 a debutujících v první polovině let třicátých, je tedy víceméně dán různou mírou poplatnosti starším umělcům a zvolenými obsahovými okruhy. Jejich dílo je často kompromisem mezi několika někdy i protichůdnými vlivy. Předěl, kterým procházel vývoj české poezie na zlomu dvacátých a třicátých let, projevil se i v díle debutantů, váhajících mezi nespoutanou imaginací poetismu a tvorbou problematizující základní obsahy lidské existence.

Smyslové senzace, důvěrné vnímání reality, opojení metamorfózami přírodního světa tvoří jeden pól lyriky IVANA JELÍNKA (nar. 1909); vedle těchto básní je však v jeho sbírkách zastoupena také poezie abstraktních reflexí, v nichž je existence člověka opět problematizována (*Perletě*, 1933, *Nedělní procházky*, 1938, *Kudy*, 1939). Jiná polarita se objevuje v introvertní poezii VIKTORA FISCHLA (nar. 1912; *Jaro*, 1933, *Knihla nocí*, 1936, *Hebrejské melodie*, 1936), ovlivněné Fischerem i Halasem. Část díla je stylizována jako přepis subjektivních stavů a dějů, druhá část — reflexivní lyrika a vize chorobného světa — má být objektivována i postojem mluvčího, zdůrazněním jeho rodového a kmenového začlenění.

V poezii KARLA KAPOUNA (1902–1963) jsou smyslové dojmy transponovány do roviny abstrakce, ornamentalizovány proudem metafor, často neobratně konstruovaných. Úzký okruh představ autor rozšiřuje teprve ve své třetí sbírce *Neviditelná polnice* (1938), kde převažuje písňová lyrika. Sociální zkušenosti stojí ve středu zájmu ZDEŇKA KRIEBLA (1911–1989), který od začátečnické wolkrovské poezie „srdce“ (*Hořící*



keř, 1931) přes simultánní pásmo bieblovského a nezvalovského typu (*Polytonfox*, 1932) dospěl k elegické, rozjímavé, ale silně předmětné lyrice, spínající citovou sféru s objektivním děním společenským (*Proutěná píšťala*, 1939), Citová empatičnost, s níž Kriebel s oblibou formuluje svá stanoviska, vyústila mnohdy do komentářů a etických proklamací.

Spolu s vlivem autorů poetistů působil na mladé básníky také autor Hosta do domu a autor Strun ve větru. JARMILE URBÁNKOVÉ (nar. 1911) pomohl Wolker zobrazit proces mravního, smyslového i citového zrání, ale pro složitější kontemplanace hledá básnička oporu v poezii Horové (*Rozbité zrcadlo*, 1932, *Větrný čas*, 1937). Žurnalisticky demonstrováný optimismus FRANTIŠKA KOŽÍKA (nar. 1909) svědčí o tom, že Wolkrova lyrika byla také interpretována jako poezie vitálních sil neproblematického mládí. Z Wolkra vychází i MILOSLAV BUREŠ (1909–1968) ve své krajinné a sociální lyrice, na níž je však zjizvitelné také poučení z poetismu, z impresionistické poezie i z básní Josefa Hory (*Katalepton*, 1929, *Chudé lásky*, 1935, *Zemi krásnou*, 1937 aj.). Horův vliv spolu se Seifertovým formoval i tvorbu JAROSLAVA NEČASE (1913–1988; *Motýl na okně*, 1934 aj.).

Debutantů byl velký počet, ale jejich poezie stála ve stínu vzorů, nepřinášela do vývoje české lyriky žádné podstatné podněty či objevy, které nacházíme teprve v nové vlně mladých autorů z poloviny let třicátých. Škála tvorby nejmladšího pokolení byla ovšem natolik různorodá, že nelze hovořit o vyhraněném směřování. Nicméně v edici *První knížky*, která v letech 1936–1942 přinesla — za redigování Františka Halase — deset prvotin (Jiří Valja, Hanuš Bonn, Kamil Bednář, Lumír Čivrný, Jiří Orten-Karel Jílek, Oldřich Nouza, Josef Kainar, Josef Hiršal, Jiří Kolář a Hana Marková), došlo ke konfrontacím uvnitř generačního proudu a vnitřní rozpory mezi mladými nabýly vyhraněné podoby. Mnozí autoři odmítali ideologickou funkci poezie, poslání lyriky spatřovali v úsilí postihnout „člověka vůbec“.

Sbírky Hanuše Bonna, Kamila Bednáře a LUMÍRA ČIVRNÉHO (nar. 1915; *Hlavice sloupů*, 1938), vydané do konce roku 1938, stály na počátku tohoto diferenačního procesu. Nejosobitějším debutem byla sbírka HANUŠE BONNA (1913–1941) *Tolik krajín* (1936), v níž je předtucha katastrofy, „potopy nesmyslné“, provázena otázkami pátrajícími po smyslu a obsahu ohrožení lidské existence. Bonnův obraz „cizince“ nabývá postupně větší naléhavosti, zvláště v podobenstvích, v nichž je reflexe objektivována, částečně pod vlivem Rilkeovým, jehož Duinské elegie básník překládal. Jistou protiváhu kontemplativní lyriky představovaly Bonnovy překlady z poezie primitivních národů *Daleký hlas* (1938).

V prvotině *Kámen v dlažbě* (1938) byl KAMIL BEDNÁŘ (1912–1972) — více než Bonn — upnut k vnější realitě. Tím však ústřední motiv úzkosti ztrácel zázemí v obrazech vnitřního dramatu a nabýval abstraktních rysů. Protiklad básní intelektuálně a programově konstruovaných tvoří lyrika citových symbolů a smyslových dojmů, transponovaných do duchovní sféry (*Milenka modř*, 1939). Okouzlení chvílí, naivita pohledu, hravost nebyly příznačné jen pro druhou Bednářovu sbírku. Snaha postihnout elementární vztahy člověka a světa vedla část mladých básníků k primitivismu, k františkánské pokoře. Například JIŘÍ ORTEN (1919–1941) vystoupil na veřejnost dramatičtější *Anýzového jablka* Francise Jammese (1937). Jammesem (ale také Františkem Halasem) byla inspirována poezie křesťanské pokory a chudoby KLEMENTA BOCHOŘÁKA (1910–1981), shrnutá do sbírek *Mladý žebrák* (1935) a *Žluč a víno* (1938).

Přes všechnu rozptýlenost a eklektičnost prvních pokusů bylo v druhé polovině let třicátých zřejmé, že se začala formovat nová básnická generace, nepostrádající skutečné tvůrčí osobnosti.

## TORZO NADĚJE

Pocit ohroženosti individuálního bytí i humanitních hodnot, jež mu vtiskují nadosobní smysl, se objevil již v první polovině let třicátých u autorů, kteří tehdy své dílo již dovršují a uzavírají. Jde



sice o básníky velmi rozdílné, blízké — vyjma Machara — jen datem narození (Otokar Fischer, Stanislav Hanuš, Jiří Mahen a Jaroslav Kolman Cassius), ale vzájemně je spojuje citlivá reakce na neklidnou dobu, která jim znemožňuje klidnou bilanci životní, neboť problematizuje sám smysl a obsahy dosavadního žití a nutí k novému ověření životnosti tradičních duchovních opor. Až na výjimky jsou zde kultivovány i obměňovány postupy typické pro českou poezii předválečnou. Veršová struktura se stala některými svými složkami (například akcentováním logického učenění celku básně a názorného, sémanticky jednoznačného pojmenování) protiváhou odlišného směřování ostatní lyriky.

Velkou proměnou prošla poezie OTOKARA FISCHERA. Po prvním údobí, končícím rokem 1923, kdy vznikala introvertní, novoromantická reflexivní lyrika, nastala odmlka a nové sbírky z let třicátých mají již značně odlišný charakter (*Peřeje*, 1931, *Poledne*, 1934, *Rok*, 1935, *Host*, 1937, a posmrtně vydaný soubor *Poslední básně*, 1938). Fischer ve své poezii usiloval o objektivaci, a to buď v pokusech o moderní epiku (balady, romance, legendy), nebo v meditativní lyrice, postihující vztahy individuálního osudu a nadosobního dění. U Fischera převládají motivy rodinných, rodových, národních a evropských souvislostí a motivy souřadnosti s humanitními ideály, jež jsou projektovány do pojmů domova, vlasti, země a Evropy. Ve všech knihách je patrna snaha objevit nové zdroje kladných životních postojů a obsahů, ať již jsou čerpány z přírodních a rodinných zážitků nebo z historických a filozofických úvah. Ve Fischerově lyrice se doplňuje a prostupuje problematika ryze osobní i společensko-politická, neboť směřování k vnitřní rovnováze si vyžádalo vyhranění etického postoje, formulování (často příliš racionální a pojmové) mravního poslání subjektu, který brání proti barbarství tradice a hodnoty evropské kultury. Židovská problematika, kterou autor vždy intenzivně prožíval, je nyní vnímána jako nedílná součást celkové krize, stává se typickou a závažnou nejen pro autora. Postoj autorův je vyjadřován prostřednictvím reflexe, zakončené často lapidární, epigramaticky sevřenou pointou, upomínající na lyriku Dykova. Fischer inklinuje k předmětnosti, k myšlenkové a výrazové přesnosti; logická výstavba pravidelně rýmovaných strof i intelektuální vytváření antitezí a kontrastních ploch je sice přesné, ale někdy příliš konstruované. Čím více však přibývá bezprostředních příležitostných reakcí, tím více se uplatňuje citový aspekt a bezprostřednost v osnování podobenství lidského osudu.

STANISLAV HANUŠ kdysi publikoval své verše — podobně jako Fischer — v Almanachu na rok 1914, ale od té doby tiskl básně jen velmi sporadicky, takže byl znám spíše jako překladatel (například Verhaerena) a hudební kritik než básník. Opožděný debut *Housle a ruka* (1934) představuje zároveň jediný Hanušův knižní soubor. Písňová a meditativní lyrika je poučena zejména na impresionistické tvorbě Sovově, na Tomanově umění zkratky a hutné charakteristiky a na Horově pojetí času. Epické objektivace osobních krizí a harmonické smíření člověka se opírají o poměrně úzký, ale intenzivně citěný a jemně odstíněný okruh intimních motivů.

Na rozdíl od lyriky Stanislava Hanuše, který volí co nejpřiléhavější a nejhutnější výraz, působí poezie JIRÍHO MAHENA dojmem improvizovanosti; sám autor přiznává, že „je chatrně psána, rychle tkána“ a že v některých případech běží o „pouhé veršování“. V lyrickoepické básni *Požár Tater* (1934) je rozvedeno alegorické podobenství přírodní zkázy v rovině úvah o smyslu a poslání člověka v soudobém světě a v rovině víze totálního zmaru lidských snah. Touha po vzpouře a činu vyústuje tentokrát v apelace k mravní čínorodosti a charakterní pevnosti a v konfrontaci osudu a vůle. Sociálně a mravně kritický postoj se objevil i v souboru *Rozloučení s jihem* (1934), shrnující pestrou směsicí přírodních impresí, žánrových scén a grotesek, často rozmarň a ironicky vyprávěných a vtípně pointovaných. Mahen nalezl v celistvosti a jednoduchosti postav, v heroismu jihoslovanských dějin a v mytičnosti krajiny protiváhu své úzkosti a deprese, která je — často voluntárně — negována humanitními ideály.

MACHAROVY sbírky *Filmy* (1934) a *Rozmary* (1937) jsou rozsáhlými soubory básnických causerií, fejetonů, satir, alegorií, povídkové epiky a rozvinutých reflexí; jejich základem je obšírně vyprávěná příhoda nebo historická reminiscence, k níž autor připsuje svůj stereotypní komentář, úvahu nebo alespoň pointu,



situující je do souvislostí, které jsou dalším dokladem tvrzení, že „všechno je labilní“, že soudobá společnost propadla naprostému rozvratu všech hodnot.

Macharův criticismus měl velmi blízko k publicistické tvorbě novináře JAROSLAVA KOLMANA CASSIA (1883–1951). Kolmanovo básnické dílo se však v letech třicátých začalo vzdalovat názorovému systému uplatňovanému v publicistice, stalo se sférou, v níž si autor řešil naléhavě prožívané osudové konflikty, svá vnitřní dramata. Ve dvou knihách — *Réva v záři měsíce* (1933) a *Nové děvče* (1935) — byl Kolman ještě rozptýlen do několika směrů: pocity stárnoucího člověka objektivuje v baladách upomínajících na klasickou epiku (Erben) a v causeristickém vyprávění, kdežto ideologické názory veršuje v meditacích a v satirách. Od tohoto typu objektivace se však v dalších dílech — *Ovčín* (1937) a *Lyrická dramata* (1937) — odklání; sbírky obsahují výhradně lyriku tragické osudovosti, evokující svět venkovského dětství a blížící se smrti. Polarita nenávratně zaniklého patriarchálního domova a hrozby nicoty dramaturgie všechny ostatní složky alegorických a baladických podobenství, v nichž je z vesnických reálií a předmětně zobrazených rustikálních úkonů vytvářen mýtus řádu, který spíná bytí člověka s jistotou i tajemstvím rodu. Z představ stáří a mládí, elementárního života a smrti, idyly smyslu a rozporné existence, bohatosti zaniklého času a prázdnoty přítomného žití vyrůstá drama tragického osudu.

V polovině let třicátých se ve vývoji české lyriky začala projevovat výrazná tendence objektivací u básníků mladší generace, tendence spočívající zejména v úsilí transponovat subjekt do nadosobních souvislostí. Hledání nové integrace bylo posilováno aktivní účastí umělců v dobových sociálních zápasech (poezie s tématy španělské občanské války a Mnichova), přibližováním a splnutím problematiky individuální s problematikou ohroženého národního kolektivu.

Docházelo-li tehdy také k aktualizaci barokního dědictví, bylo to do značné míry způsobeno vědomím příkrého protikladu hmotné skutečnosti a transcendentních jistot. Pro sbírky JANA ZAHRADNÍČKA *Žitné léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937) je charakteristická přítomnost konkrétní, přírodních scenerií, vesnických reálií a současně světa metafyzických hodnot, které jednotí vše existující, dávají smysl životu i smrti. „Smysly dokořán“ a „dálky nedozírné“ vytvářejí časové a prostorové rozpětí básně; detail je projektován do souvislostí metafyzických, jež jsou opět nalézány v prostém všedním dějství; každý jev nabývá platnosti podobenství, symbolu, aniž však ztrácí svou smyslovou názornost, hmotnou konkrétnost. Zahradníček nalezl vnitřní stabilitu člověka a dovršenost bytí v řádu božím, projevujícím se prostřednictvím reality. Pro jeho lyriku jsou příznačné apoteózy, hymničnost a řečnická obřadnost, intelektualizovaná obraznost i soustředěnost motivická. Objektivací zaměření obou sbírek je vyjádřeno přímo programově (básníkově krédo — „Vzít toho co nejvíc na sebe, co nejvíc bytostí a věcí shrnout do svého víru“ — je polemicky vyhoceno proti lyrice „rozbitého subjektu“); Zahradníček do značné míry anticipuje přesun české lyriky od reflexe k předmětnosti. Jeden z prvních se také obrací k tématům ohrožené rodné země, jejíž „souvislost nepřetržitou“ v čase a prostoru vidí spektrem náboženské tradice (sv. Václav, kříž Božetěchův, sv. Jan).

Barokní tradice určila také charakter HRUBÍNOVY sbírky *Zpěv po polednách* (1937), v níž se autor stále vrací k představě blížící se bouře, fatálně se valící apokalypsy. Básník rozšířil okruh svých dřívějších motivů, oproti úzké subjektivní problematice hledá nyní obecný úděl člověka směřujícího k transcendentním oporám. Pocit katastrofismu vedl Hrubína k barokizaci metafory i tématu (bída života, přítomnost smrti, věčná žizeň po absolutnu), k spojování časových a prostorových kontrastů, k vizím dramatických srážek. Senzualistický postoj k realitě Hrubín postupně opouští, do popředí vystupuje abstraktní symbolika a reflexe.

Také nad ZÁVADOVOU sbírkou *Cesta pěšky* (1937) již dobová kritika konstatovala, že dominantní je autorův „pud k objektivaci vlastního vznětu a údělu“. Poetika se na rozdíl od předcházející Sirény značně proměnila: místo obširných opisů a barokních obrazů je Cesta pěšky budována na trsech metaforických pojmenování, dramatické zkratce, na brachylogických verších, významově osamostatněných. Báseň je často anaforičností, strofickou, obdobnou rytmičkou organizací veršů instrumentována jako souvislý celek, ale vnitřní celist-



vosti sémantické je docíleno vzájemnou konfrontací jednotlivých, mnohdy téměř svébytných částí básně, nikoli postupným rozvinutím jednoho obrazného plánu. Antitetický charakter je nejen podstatou Závadovy metafory, projevuje se i v celku básně a dokonce i v rámci sbírky, například ve vztahu obrazů kamenité „siré“ země a jarní „země plné mízy“. Ostravský rodný kraj je mytizován a monumentalizován, je představen v eruptivní činnosti, v ohromných geologických přesunech jako kraj skal, kamenů a lávy, kraj dramatických přírodních procesů, ale spolu s obrazy úzkosti a katastrofismu je v Závadově poezii přítomna také krajina jako symbol nadosobní jistoty, krajina, do níž autor situuje podobenství o pevném sepětí člověka se zemí a s prostými lidmi. V Cestě pěšky se Závada představil jako básník etických intencí, básník dramatického osudu, toužící po harmonickém souznění s přírodou i lidovým kolektivem.

Předělem v HALASOVĚ básnickém díle se stala litanická skladba *Staré ženy* (1934), která svou předmět-ností a obrácením se k objektu otevřela autorovi nové vývojové možnosti. Přesně komponovaná báseň je rozčleněna na pět částí, na pět řetězců apostrof, vztahujících se k očím, rukám, vlasům, klínům a tvářím starých žen; tento sled konkrétních příměrů vytváří úhrnný monumentalizovaný obraz života, jenž se setkává se smrtí. Zaniklé funkce jsou evokovány z minulého času, přítomnost, poznamenaná čekáním na smrt, představuje jejich „hodnocení“; toto kontradikční rozpětí jednotlivých apostrof postihuje polaritu dvou časových rovin, dvou rozdílných tváří lidské existence. Liturgická forma zdůraznila tragičnost i heroičnost vzývaného objektu, labilitnost i velikost lidského bytí, umocnila bolest a utrpení opuštěných dárkyň nového života. Sbírká *Dokořán* (1936) dále rozvinula objektivizační tendence v několika směrech, určených základním „protikladem“ mezi obrazy diskontinuity života a obrazy jeho celistvosti, mezi metafyzickým neklidem a úsilím o splynutí s časovým děním, mezi představou poezie jako „teplé písně“ a jazykovým experimentem. Rozdílnost těchto okruhů svědčí o mnohovrstevnatosti knihy, jejíž jednotlivé části jsou vůči sobě zdánlivě příkře protikladné, ve skutečnosti však spolu úzce souvisejí. Aktivní, agresivní postoj vůči skutečným se neprojevil pouze v básních politické angažovanosti, ale objevuje se i v jiných sférách, kde Halasův tragismus vedl k přímému zobrazení negace života: litanická skladba *Nikde*, originální invokace pojmu nebytí, představuje pokus docílit sledem metaforických apostrof otřesný obraz nicoty, která nejen ohrožuje život, ale vtiskuje mu také heroický rozměr. K této jednotě heroického a tragického Halas směřoval také v básních, kde se vrací téma smyslu a poslání poezie v moderním světě, téma „marnosti“ a „zrádnosti“ slova i slova jako nositele radosti a naděje „vem kde vem“. Problematika vnitřně rozpolceného subjektu, harmonizovaná v Tváří a Hořci, je v *Dokořán* utlumena, ale stále provází básníkovu hledání „kořenů bytí“ i jeho snažení splynout s životním děním:

Ten úděl štěstí mi nedán byl  
a přesto nutím se ke chvále chval  
malostí víry bych se zbyl  
do prázdna svého ozvěny všeho jal.

Noetická problematika zůstává osou básnických sbírek VLADIMÍRA HOLANA *Oblouk* (1934) a *Kamení přicházíš...* (1937). Dřívější, byť velmi oslabený citový postoj je nyní zcela negován, báseň je v podstatě intelektuální konstrukcí, odhaluje paradoxnost bytí, v němž „zdání i poznání se vyměňují...“. Labilita poznání je i nyní determinována možností člověka být účasten „jen odlučováním a plynutím“, to jest neschopností pevného uchopení stále se proměňujících jevů. Noetická skepse vedla Holana k pojetí básnické tvorby jako soběstačného projevu, silně deformujícího všechny složky, jež přímo odkazují k hmotné skutečnosti. Smyslové jevy se stávají součástí abstraktních vztahů, abstraktní pojmy jsou zpředměťňovány, běžný význam slov je oslaben anebo zrušen a nové významy jsou získávány z neobvyklých, často paradoxních spojení. Holan je básníkem abstraktních relací, které jsou tázáním po tajemství bytí. Stylizace básní jako přímé promluvy, jako



monologu způsobuje zesílení naléhavosti projevu, jež je výsledkem stálého odstiňování a specifikování významového jádra. Tento rys se v Kameni přicházíš... zesiluje, slova tlak, tíže, tíseň, naléhavost jsou pro tuto knihu velmi příznačná. S tím souvisí i přítomnost „smrti“ a „hrůzy“, které intelektualisticky chladnou lyriku obdařují novou perspektivou — účastí subjektu. Vztahy uvnitř básně se dramatičtují, začíná se projevovat Holanova orientace k problematice soudobého světa, k vztahu básně a sociální skutečnosti: „Co my však, kniho!... Havran klová / sráz vykřičníků, ještě vzněčují / nejdelší noci v roce slova, / kde kopec kopcuje a věci věčují!“ Posun se projevuje i v příklonu k dobovým společenským tématům (Španělsko), která však nijak nevybočují z celkového zaměření knihy.

Sté výročí smrti Karla Hynka Máchy bylo podnětem nejen k rozsáhlému literárněhistorickému zkoumání, ale i k novému ověřování klíčového významu autora Máje pro moderní lyriku, k ověřování, kterého se ujali čeští básníci. Holan, Halas, Biebl, Seifert, Hrubín aj. našli v Máchovi anticipátora svých — navzájem velmi odlišných — poetik. Kromě těchto „přiležitostných“ básní, které nicméně mají v tvorbě všech jmenovaných umělců klíčový význam, věnoval Máchovu zjevu a odkazu JOSEF HORA samostatnou sbírku *Máchovské variace* (1936). V šestnácti čtyřstrofových meditacích autor neparafrazoval motivy Máchových veršů, ale soustředil se k reflexím nad smyslem tvůrčí osobnosti, jež mu byla blízká vnitřním neklidem, úzkostí z času i závratí z mocností imaginace. Horův obraz poutníka, „tuláka víchrem chvil“, spějíciho — proti nicotě — za svou vizí, je dynamický; básníkův osud je viděn jak v rovině času, který mu vtiskuje jeho konečnost, tak v rovině času dotvářejícího nové významy díla a nová přibuzenství s mrtvým. Máchovské variace se úzce přibližují k souboru básní *Tiché poselství* (1936), který v Horově básnickém vývoji stojí na rozhraní dvou etap. Sbíрка představuje dovršení poezie budující proti vřavě světa „celistvý osobní kosmos“ a zároveň stojí na počátku lyriky etické perspektivy, lyriky jednoty života, harmonizující roztržštěnou sféru individuálního bytí. Ještě je přítomna touha uniknout od drtivé reality, touha po „tichu, tmě,“ ale převažuje ztotožnění s přírodní skutečností, smyslové zmocnění se životního dění. Zesiluje se dále předmětná inspirace, abstraktní reflexe ustupují metaforice, která se opírá o bohatý rejstřík konkrétních jednotlivin. Po cyklu Máchovské variace se i v Tichém poselství objevily další cyklické útvary (samostatně vyšlo *Nebe nad Slovenskem*), které v Horově tvorbě budou posléze převládat nad soubory drobné lyriky.

Ve sbírce *Domov* (1938) je již zřejmé, že přijetím „tvrdé, krásné jistoty obhajovaného života“ převládlo u Hory pojetí času jako tvůrce kontinuity nekonečného bytí, v němž smrt je provázena zrodem, prodlužujícím v nepřetržitém toku základní hodnoty lidské existence. I subjekt je pevně začleněn do věčné střidy generací, je nedílnou součástí rodu i národa, nalezá svůj smysl i poslání v nadosobním údělu. Do oddílu *Pozdravy* shrnul autor poezii, jež je jen částečně příležitostná; v jednotlivých portrétech je shledávána duchovní tradice moderního češství, etické hodnoty celoživotních zápasů. Z tohoto zaměření nevybočují ani verše, u nichž etický akcent provází úzce osobní problematiku, a samozřejmě ani závěrečná óda *Zpěv rodné zemi, rozsáhlý monumentalizovaný obraz zápasu mnoha generací o svobodu a mravní jistoty národního kolektivu*.

Jedním z prvních básníků, kteří v letech třicátých znovu aktualizovali symbol domova, rodné země a „kořenů“ rodu, byl LADISLAV STEHLÍK (1908–1987). Začal tvořit pod vlivem impresionistické poezie Sovovy i Horovy lyriky času, inspirovan často výtvarným uměním (*Watteau*, 1932, tvorbě J. Preislera je věnována skladba *České jaro*, psáno 1932–1935, knižně 1940). Základní tematický okruh Stehlíkovy poezie tvoří jihočeská krajina. V smyslové, impresivní lyrice postupně slábne abstraktně meditativní prvek, obraznost se stále častěji opírá o konkrétní detaily venkovských reálií, reflexe se objektivizuje, soustřeďující se zejména k údělu chudoby a k vztahu básnického subjektu k nadosobním hodnotám národním a sociálním (*Kvetoucí trnka*, 1936, *Zpěv k zemi*, 1936, *Kořeny*, 1938).

U JANA ČARKA lze sledovat proces opačný. Ve sbírkách *Hvězdy na nebi* (1934) a *Svatozář* (1938) ustupuje do pozadí dříve dominující konkrétnost venkovských scenerií a převažuje nábožná úvahová, neboť autor chtěl své životní zkušenosti vtisknout reflexí obecnější platnost. Stále se vracející konflikt venkovana



odsouzeného, aby ve městě vzpomínal na svět dětství, ztrácí svou dřívější bezprostřednost a pokusy o symbolickou platnost tradičních motivů (celistvost venkovského života atp.) končí často v mnohomluvném popise.

Až na výjimky publikoval JAROSLAV SEIFERT své verše nejprve v novinách; zdálo se, že toto vnější situování určilo i ráz autorova projevu. Vývoj Seifertovy lyriky však logicky k této tvorbě vyústil, a proto autor nepocítoval kontext novin za cosi omezujícího. Soubor „básní, veršů a říkánků“ *Jaro sbohem* (1937) shrnuje ponejvíce básně příležitostné, inspirované určitou událostí, jubileem, společenskými fakty, anebo básně hravé reflexe, konfrontující romantickou vidinu se sférou každodennosti, naivitu s ironií, poznání s nostalgickým komentářem. Autor se nevyhýbal ani látkám politickým, i tuto oblast transponuje do miniaturního děje, provázeného vždy nepřímým nebo přímým, silně emotivním komentářem, který vyjadřuje básníkovo splynutí s objektem, jenž je zdůvěrněn a zcivilněn. Seifert sjednocuje děje vnější a vnitřní, předmět u něho ztrácí charakter nezávislého jevu, je „zlidštěn“, je nedílnou součástí subjektivní sféry mluvčího. Autor zdůrazňuje podobnost svých reakcí s reakcemi kolektivu lidového a národního. Toto prolnutí intenzivního citového vzrušení hromadného a zároveň vyhraněně subjektivního se Seifertovi podařilo plně vyjádřit zvláště v deseti elegiích *Osm dní* (1937), psaných mezi 14. a 21. zářím 1937 po smrti prezidenta T. G. Masaryka. Masarykovi bylo tehdy věnováno velké množství veršů (nejúplněji je soustřeďuje antologie *Monumenty a květiny*, 1937, kterou redigoval Miloš Jirko). U Seiferta je opět základem všední fakt, smyslově konkrétní jev, který je součástí podobenství citového vztahu a zároveň součástí monumentálního dramatu soudobého světa. Ve sbírce *Osm dní* se vyhranilo také Seifertovo pojetí básníka jako mluvčího „chudých“, tj. kolektivu spjatého nejužší s ohroženou domovinou. Tato stylizace byla dále rozvinuta ve sbírce „lyrických glos“ *Zhasněte světla* (1938), jejíž základ tvoří básně vztahující se k událostem osmatřicátého roku. Reakce je však tentokrát převážně nepřímá, básník konkretizuje základní symboly češství a symboly mravních hodnot národního společenství, vytváří podobenství osudového sepětí individua s historií a přítomností národa. Improvizace a hravost ustoupila ve prospěch přesné kompozice, gnómičké stručnosti, zámlky a nápovědi.

Sbírka *Zhasněte světla* vyšla již po Mnichovu, v prosinci 1938, a pokračovala v tradici české lyriky, která se bezprostředně angažovala v zápasech o udržení svobody českého národa. Moderní básnická tvorba, které byla vytýkána artistnost, izolovanost od národního kolektivu atp., postihla — právě díky tomu, že zůstala věrna sama sobě — národní tragédii jako důsledek hluboké krize soudobého světa. Tato poezie, která se setkala s ohromným čtenářským ohlasem (z řady antologií je nejobsáhlejší „výbor básní o osudu Československa v roce 1938“ *K počtě zbraň praporu*, uspořádaný roku 1945 Kamillem Reslerem), byla u některých tvůrců bezprostředně spjata s jejich předcházejícími i následujícími díly.

Tato souvislost je u Horova *Domova* a Seifertovy sbírky *Zhasněte světla* snadno poznatelná, složitější relace jsou v pracích FRANTIŠKA HALASE a VLADIMÍRA HOLANA, jejichž díla *Torzo naděje* (1938) a *Září 1938* (1938), *Odpověď Francii* (báseň byla cenzurována, část vyšla časopisecky; první knižní vydání bylo zařazeno do souboru *Havraním brkem*, 1946) jsou z okruhu poezie podzimu osmatřicátého roku nejvýznamnější. Rychlá, bezprostřední reakce obou básníků má některé společné rysy: události národní katastrofy jsou umístěny do času a prostoru, v němž se objevují jejich „grandiózní“ dimenze a souvislosti s dobou totálního rozvratu lidství. Základní metodou je metoda monumentalizace a hyperbolizace, a to jak ve stylizaci mluvčího, tak i ve stylizaci samotného dění.

HALASOVO *Torzo naděje* se úzce připíná k autorově předcházející tvorbě zejména svým tragickým heroismem. Nová je však nejen látka, ale také podoba básnického subjektu, bezprostředního účastníka dění, mluvčího, jehož bolest, utrpení a zoufalství stojí v pozadí patetického, vášnivého svědectví. V *Deseti ranách egyptských* Halas kombinoval biblický slovník se slovníkem soudobých tragédií (pobití prvorození, sarančata, šrapnely věší šat dětí na okapy) a v řadě hyperbolických aktualizací starozákonních hrůz vytváří fantasmagorický obraz světa zborcených mravních hodnot. Jiný způsob monumentalizace zvolil v přímé apelativní promluvě *Praze*, jiný ve *Zpěvu úzkosti*, který je osnován na návratnosti sugestivního refrénu, jiný v *Mobilizaci*,



kde eufonická a rytmická organizace verše prudce odlišuje dynamický děj od citového vyznání, litanickou velebnost od dětského říkadla. Jindy zase báseň vrcholí odkazem či přímou citací veršů české národně burcující poezie (Svatováclavský chorál, Nerudovo Jen dál). Tyto monumentalizované vidiny ve sbírce převládají, vedle nich se však objevují básně meditační, rozvíjející tradiční halasovská témata, například téma „malomocných slov“, téma mrtvého vojáka; motiv verše „soukromého“ a „zbrojného“ předznamenává dokonce v Torzu naděje ráz autorovy poetiky: „Pěšáckým rytmem zněte slova / úzkostí šikovaná / Tě úzkostí dvanácté“.

Také VLADIMÍR HOLAN v cyklu veršů *Září 1938* a v básni *Odpověď Francii* konfrontuje svou dřívější „zoufalou urputnost“ s vůlí aktivně zasáhnout do společenského procesu. *Odpověď Francii* je stylizována jako „zoufalou urputnost“ — obžaloba, prováděná jednoznačným soudem. Monumentalizace básnického gesta a přenesení současných dějů do podoby bájí, mýtů umožnily autorovi potlačit citové, bezprostřední účastnické reakce a akcentovat obraz subjektu, který spatřuje národní tragédii v časové perspektivě dějin. Detailní záběry, někdy uváděné jako dokumentární svědectví, jsou situovány do souvislosti, které z těchto předmětných obrazů vytvářejí mohutné symboly rozpadávajících se hodnot starého světa. Holan se často uchyluje k sledu názorně viděných konkrétních, důvěrně evokujících aktuálních, jedinečných dobových faktů, a k meditacím, zobecňujícím jeho význam. Přesně vybudované obrazy jevů vznešených a nízkých, hrdinských i zbabělých, zákonitých a nahodilých, konkrétních i obecných, časových i nadčasových, jsou kontrastně rozvíjeny ve výjevech a vizích, které mají často filmový spád. Patetická a pamfletická poezie Holanova obsahuje také pól naděje, důvěry v nové bratrství člověka, v řád lidské solidarity, která se zrodí z osudové zkoušky celého lidstva.

Z prací básníků starší generace, které se vztahují k podzimu roku 1938, jsou nejvýznamnější sbírky St. K. Neumanna a Jaroslava Kolmana Cassia. V souboru básní ST. K. NEUMANNA *Bezedný rok* (1938) se národní tragédie dotýká zejména druhý oddíl, soustřeďující lyriku, která je zacílena k lapidárnímu, naléhavému mravnímu příkazu (*Nezrazuj, Jen páteř měj rovnou* atp.). První oddíl *Bezedného roku*, nazvaný *Karpatské melodie*, je věnován „milované krajině“, v jejichž přírodních i sociálních skutečnostech Neumann nalézal podněty pro svůj typický dualistní postoj, oscilující mezi krásou krajiny a lidskou bídou, mezi mýtem a realitou, mezi snem a revoltou.

JAROSLAV KOLMAN CASSIUS reagoval bezprostředně na národní katastrofu ve dvou sbírkách — *Železná košile* (1938) a *Hromnice hoří* (1939). Dřívější nostalgie ze zničeného domova dětství je nyní vystřídána vzdorem a protestem proti zradě cizí i domácí. Osobní drama, zobrazené v předmětných sceneriích venkova, je prolno do dramatu nadosobních, zobrazovaných často v rovině reflexe, jež směřuje ke gnómičké, apelativní zkratce („A všechno železo, které je v zemi — ať zabíjí“).



# PRÓZA

V třicátých letech dosáhla česká próza dotud nebývalého rozmachu. Jeho nejviditelnější známkou byla — potvrzuje se to i z časového odstupu — řada děl nadčasové platnosti, ovšem za zrodem těchto hodnot stála souhra mnoha historických faktorů, mezi něž náleželo zejména: současně dozrávání několika uměleckých generací a jejich plodná polemická součinnost; atmosféra naprosté tvůrčí svobody, která přála vyhraňování směrů i individuálních koncepcí; značná vnitřní diferenciací žánrová a metodická, provázená ustavováním nových prozaických druhů; úzký kontakt se světovým písemnictvím, jenž souvisel s pohotovostí, širokým rejstříkem a vysokou úrovní soudobého překladatelství; nový stupeň v teoretickém myšlení o literatuře a o jazyce; paralelní rozkvět ostatních oblastí umělecké slovesnosti i publicistiky a jiných umění, zvláště umění výtvarných. Z historického hlediska se takto próza mohla konstituovat jako aktivní vývojový činitel české literatury; podílela se na celkovém literárním vývoji iniciativně a svými osobitými prostředky, a to poprvé rovnoprávně s českou poezií, jakkoli konkrétně právě proti poezii vymezovala tehdy svoje hranice a v tomto smyslu se klasicizovala; poprvé se také do rovnováhy dostal skutečný umělecký význam beletrie jakožto celku s její tradičně silnou čtenářskou rezonancí.

Zvýznamnělá role prózy vyplynula už ze samé proměny, kterou na předělu dvacátých a třicátých let procházela celá česká literatura; někdejší důraz položený na subjektivní autorská hodnocení skutečnosti a s tím i na bezprostřední uplatnění autorova světového názoru přesunul se na objektivnější a úplnější poznání skutečnosti samé. Toto přenesení akcentu bylo součástí obecnějšího dobového obratu od vyznání a předobrazů k postihování podstaty věcí, vnitřních hybatelů jevů a vzápětí nato skutečné povahy neklidné a zneklidňující přítomnosti. „Zvážnění“ literatury vedlo v próze k celkovému posílení funkce poznávací, ideové a mravní na úkor funkce imaginativní, zábavné a bezprostředně užitkové; oslabení zmíněných tří funkcí bylo ovšem jen relativní, neboť se mohly realizovat — připraveny o místo uprostřed rozhodujícího prozaického dění — jednak v samostatné větvi imaginativní prózy, jednak v emancipující se a široké oblasti novinářské beletrie a reportáže.

Zásadní zdůraznění poznávací funkce, které vedlo i ke zrodu speciální vrstvy filozofické (noetické) prózy a k posílení role prózy psychologické a hlavně společenské, utvářelo základní tendence prózy třicátých let, tj. tendence k celistvosti a k syntézám. Toto spění se projevilo zvláště výrazně především ve snaze zpodobit člověka v jeho totalitě: například psychologický román té doby chtěl doplnit obraz lidského nitra tím, co doposud scházelo, obrazem jeho podvědomých sil, společenský román zase třibil svou metodu sociální typizace, aby se mu podařilo postihnout osobnost v průsečíku společenských a politických zápasů přítomnosti, atd. Úsilí o totálnější obraz člověka byl ohniskem snah o totálnější obraz celkové reality — k nejvýraznějším projevům těchto snah patřil vznik beletrie, která z docenění reality vyvodila i metodologické důsledky a chtěla k umělecké próze dospět jinými prostředky nežli prostředky dosavadní fiktivní epiky. Objevování mnohotvárnosti a mnoho-  
vrstevnatosti skutečnosti mělo však i další významný důsledek: rozkolísalo nadřazenost pevných ideologických a politických stanovisek a nutilo prozaiky hájit veškeré bohatství skutečnosti, v tomto slova smyslu slavnou skutečnost pro jedince sociálně a občansky osvobozeného; v této souvislosti získalo klíčové téma sociální spravedlnosti a rovnosti nový význam. Tato humanistická angažovanost pak sblížovala — v průběhu třicátých



let stále naléhavěji — mnoho významných tvůrčích individualit, které dotud nepřekračovaly své hranice, spíše naopak se zabarikádovávaly uvnitř vlastních metod a vlastních ideových vyznání; oním sblížením velké osobnosti nic neztrácely, naopak se posilovalo jejich ústřední postavení v tvůrčím dění. Na okraji beletrie se naproti tomu ocitly práce toliko sloužící rozličným ideologiím anebo práce myšlenkově sterilní či pasivní. Syntetizační tendence v oblasti tvaru se projevilily jednoznačnou prioritou románové tvorby (v závěru desetiletí dokonce cyklického románu) nad ostatními prozaickými druhy, zejména povídkou; v důsledku toho došlo k značné diferenciaci samotného románového žánru co do zaměření, provenience a techniky.

## PRÓZA OBROZENÉ EPIČNOSTI

Nejcharakterističtější rysem situace, v níž se česká próza ocitla na rozhraní dvacátých a třicátých let, bylo obecné posílení epičnosti. Toto tíhnutí celého žánru se pro svou intenzitu stalo na krátkou dobu hlavní vývojovou tendencí, společným jmenovatelem mnoha dílčích směřování, z nichž se celkový proces epické obrody vlastně skládal. Podíleli se na něm autoři rozličné směřové, ideové i generační příslušnosti. Z hlediska jejich dosavadního vztahu k epice spoluvytvářeli epické renouveau jednak beletristé — starší i debutující —, kteří udržovali nepřetržitou kontinuitu epické prózy i ve dvacátých letech (kdy byla próza vystavena silnému tlaku lyriky a žurnalistiky a také konkurenčnímu vlivu jiných druhů umění, zvláště filmu, a kdy proto epika ztratila své dominantní postavení), dále autoři, kteří po epických začátcích beletristicky ve dvacátých letech nepracovali a které teprve začátek třicátých let znovu přivedl k próze (např. J. Kratochvíl, M. Pujmanová), a konečně prozaici, v jejichž díle, doposavad silně lyrizovaném, došlo v první polovině třicátých let k prudkému obratu k epičnosti (např. J. Mařánek, K. Schulz, F. Heřmánek, Č. Jeřábek). Co se pak týkalo metodologické základny jednotlivých podílníků na obrodě epičnosti, jedni rozvíjeli nebo naopak rozměňovali tradici realismu a naturalismu nejrůznější ražby, druzí usilovali o čistou epiku, která obnažením konstitutivních znaků epického díla docílí nové básnivosti a s ní i nově pojaté angažovanosti, u třetích po posílení nebo prostě potvrzení epické struktury následoval paradoxně rozchod s fabulací, kterou začali chápat jako zbytečnou okliku při sdělení myšlenky (např. J. Čapek, J. Durych).

Vzato z historického hlediska, stala se v tomto širokém epickém nástupu na samém počátku třicátých let skutečnou příznakovou celistvostí jedině beletrie ozvláštňující jednotlivé epické principy a ozkušující jejich možnosti. Tento proud tvořily jednak jednotlivé autorské koncepce typologicky odlišné (zvláště typ epiky vypravěčské, fabulistické a situační), jednak výrazně epické prozaické druhy tehdy se v českém písemnictví ustavující (např. detektivka).

Nejvýznamnějším představitelem vypravěčské větve byl VLADISLAV VANČURA. Jeho tvorbou zasáhly vývoj české epiky nejpodstatněji snahy české literární avantgardy (její dadaistické a poetistické větve). Ve dvacátých letech se základní složkou autorovy prózy stal básnický obraz (přirovnání, metafora) s funkcí děj nejen překvapivě koncentrovat, ale zároveň jej i hodnotit; emotivní lyrismus se emancipoval v samostatný stavební element; autorský vypravěč zprostředkovával čtenáři autorovo subjektivní stanovisko; próza byla oproštěna od přímé ideologické služebnosti a autorův světonázor byl implicitně obsažen ve všech rovínách díla. Tyto znaky, třebaže mnohdy v pozměněné podobě, charakterizují rovněž Vančurovy práce z počátku třicátých let (*Hrdelní pře anebo Přísloví*, 1930; *Marketa Lazarová*, 1931; *Luk královny Dorošky*, 1932; *Útěk do Budína*, 1932; *Konec starých časů*, 1934), jež jsou všechny sjednocovány příklonem k epickým principům; pozvolné včleňování stále větších rozloh aktuální společenské skutečnosti do díla změnilo se v novou vývojovou kvalitu ve *Třech řekách* (1936).

Mezníkem na Vančurově cestě k epice se — po silně lyrizujícím románu *Poslední soud* (1929) — stala paradoxně autorova nejexperimentálnější kniha *Hrdelní pře anebo Přísloví*. V ní si Vančura ověřoval nosnost



nezrušitelných stavebních materiálů epické prózy, děje a jazyka ve vypravěčské roli. Autorovo jazykové úsilí nabylo koncentrovaného výrazu v citaci a parafrázi lidových i v tvorbě umělých přísloví, pojatých jako metafory gnómičké nebo sentenčního rázu; v pozdějších románech ztratilo včleňování těchto průpovědí artistní povahu, respektive vůbec bylo opuštěno. Nové stadium tvořily Vančurova formulované gnómy, tj. pravdy, jež z plynulého vypravěčského toku vystupují jakožto samostatné věty a jež autorovi slouží k výpovědím o podstatných věcech života. Děj se v *Hrdelní při* — která k tomu účelu parodicky využila postupů žánru tak eminentně epického, jakým je detektivka — stal tématem; byl tu evokován ve svém zrodu a ozvláštněn jako vlastní realita básnického díla. Noetickým smyslem tohoto Vančurova postupu bylo odproblematizovat samu skutečnost a uvidět ji opět v její primárnosti, nadřazenou soudům a pravdám o ní — dobíral se tedy Vančura téhož zásadního stanoviska jako v téže době z jiných stran R. Weiner, I. Olbracht a K. Čapek. Děj otevřel cestu činům, aktivitě postav jako projevu jejich vášnivě účastnosti na životě (zvláště výrazně v baladické próze o středověkých lapcích Marketa Lazarová), takže se v podstatě epizovaly i projevy autorovy životní filozofie, která — v polemice s filistrovskými ctnostmi kupecké epochy, se vzýváním smrti v neobarokizujících krucích a s asketismem každé provenience — akcentovala moudré bláznovství, životní radostnost, dobrou míru a humor jako znaky nového životního slohu. Za hlavní mocnost života byla prohlášena láska; stala se proto i ústředním námětem povídkového cyklu *Luk královny Dorotky* a prvního tradičněji budovaného Vančurova románu *Útek do Budína* a velká úloha jí byla ostatně svěčena i v *Hrdelní při*, *Marketě Lazarové* a *Konci starých časů*. Nechuť k pasivnímu odžívání lidského údělu našla u Vančury svou analogii v oblasti tvaru, a to v odporu k mdlému, rozplizle psychologizujícímu vypravování; postulátem se stala próza „jako mlat“, chtějí příhod a uzákoňující vlastní epický čas, prostá nahodilost a dosahující dokonalosti. Podobně naléhavě Vančurově pobídce, aby člověk dokázal svým životem utkat vlastní příběh, odpovídala zase nadřazenost postav nad fabulí (priorita postav jakožto tvůrců děje) a nad těmito postavami prvořadost vypravěče jako svobodného stvořitele příběhu, který disponuje svým vyprávěním. V závislosti na této svobodnosti otevřel se i rámec dotud uzavřený a dramaticky vzestupné kompozice (jímž byla ještě sevřena *Marketa Lazarová*); v povídkách *Luku královny Dorotky* odvíjí se děj spleťtí v několika pásmech, aby byl takto práv bohatství života, a svět obou dalších románů nezaniká s poslední stránkou, nýbrž — jak se naznačuje — musí pokračovat v novém příběhu. S posilováním epického řádu epizoval se i sám vypravěč, totožný nyní ne již s autorem, nýbrž s některou z postav, zprvu menšího, později většího významu. Postupně se lámal i monopol tohoto epizovaného vypravěče: v nejvýznamnější vypravěčské próze českého písemnictví třicátých let, v *Konci starých časů*, se ve své roli střídá hlavní vypravěč s hlavní postavou románu, novodobým baronem Prášilem, který zde ztělesňuje autorovi blízký životní typ plný vášně, velkorysosti a rozmaru, a jímž právě proto mohl Vančura nadto nastavit ironické zrcadlo novodobému republikánskému panstvu. Předchozí ústup z vypjaté subjektivnosti se tedy nezastavil ani u monologické formy, i ona byla dále oslabována ve prospěch objektivní epiky (vedle obecné souvislosti s *Münchhausenem* je ještě přímo v textu, sotva náhodou, připomenut mistr italské renesanční novely *Bandello*). Autor pak — v odstupu od svých postav a v obdivu pro umění života, ať se vyskytlo u kterékoli z nich — vcházal do svého díla skrze sám jazyk, především relativně samostatnými gnómičkými sentencemi.

Na rozdíl od této vypravěčské větve vyžívala se větev fabulistická příběhem a problémy jeho stavby (napětím, gradací, pointou), pestrými a klikatými cestami, po nichž vede člověka život. Při obrodě epičnosti sehrála tato větev ve své době obdobnou roli jako v desátých letech krátké období novoklasicismu. Zvláštní cílevědomostí a formovou kázní vyznačuje se tu novelistický cyklus *FRANTIŠKA KUBKY* (1894–1969) *Sedmero zastavení* (1931), předznamenávající základní polohu autorovy tvorby, která se plně rozvinula teprve později. Poučen tvárně i ideově klasickou ruskou prózou, založil Kubka svá vyprávění o lidských osudech zmítaných bouřlivou dobou na antinomii duše a hmoty, srdce a intelektu a naplnil je mudrujícím smutkem nad člověkem marně vyvracejícím řád světa. Bizarní zápletky z výjimečného námětu o siamských dvojčatech



vykřesal v románu *Bobrové* (1930) BENJAMIN KLIČKA a oživil naposled jistý exotismus svého raného období (srov. zvláště prózu *Divoška Jaja*). Klička byl v tomto svém tvůrčím období po výrazové stránce silně ovlivněn V. Vančurov, stejně jako i jiný fabulista sui generis JOSEF KOPTA, který šel cestou oprošťování epiky od realistického žánru a slohového artismu. Po trilogii *Třetí rota* zůstalo Koptovi už Rusko — tak jako i mnoha jiným českým prozaikům meziválečného období — stálým údělem a hádankou. Dosvědčují to jeho obě další trilogie. Exotické a dobrodružné děje pozdější z nich (*Modrý námořník*, 3 sv.: *Marnotratná pouť*, 1936; *Zlatá sopka*, 1937; *Věčný pramen* 1937) se značným dílem přímo odehrávají na ruském Dálném východě po revolucích 1905 a 1917; čisté a klidné vypravěčství nekomplikuje tu sice psychologická analýza ani ideologická diskuse, zato je umrtvují — ke konci stále vydatněji — popisné partie, dějepisné výklady a úvahy o povaze ras a národností. V trilogii *Jediné východisko* (3 sv.: *Jediné východisko*, 1930; *Červená hvězda*, 1931; *Chléb a víno*, 1936) vyvolal Kopta ruskou realitu zprvu nepřímou, jako konfrontační pozadí pro plastický obraz popřevratových zmatků a sociálních bojů v mladé republice, v závěru ji však evokoval už přímo jako azyl komuny českých emigrantů (podobně jako Jilemnický), pokouše se objektivně vyrovnat se sovětskými poměry. I tomuto cyklu vládne svěbytná fabulace, která je prosta psychologizování a spojuje individuální osudy s dobou jen vratce pomoci barvitě zápletky; avšak ve srovnání s *Modrým námořníkem* je zde dějová motivace ještě podstatně romanesknější a také styl (hlavně v 1. dílu) bližší metaforizujícím slohovým tendencím z konce dvacátých let, konkrétně V. Vančurovi. Jako cvičení ve fabulaci působí povídkový cyklus *Několik příběhů ze života blázna Padrnose* (1934: zárodek svazku *Smějte se s bláznem*, 1939), ironizující životní utilitarismus poválečného světa. Pokleslé podoby protikladu mezi bohatstvím života a bohatstvím majetku nabyla Vančurova filozofie v jednoduché a do současnosti mířící epice JOSEFA TOMANA (1899–1977; romány *Člověk odnikud*, 1933, *Vosí hnízdo*, 1938).

Další výrazný typ epické prózy, ježž možno nazvat epikou situ ační, je na počátku třicátých let spjat především se jménem JAN ČEP (1902–1974). Na rozdíl od Vančury, u něhož rozmach epičnosti souvisel s přípravou budoucího moderního životního slohu, byl v Čepově díle epický řád dán naopak tradiční názorovou jistotou, vědomím neměnného a trvalého vesmírného řádu, jehož tvůrcem i zárukou je Bůh a jehož je tento svět toliko neúplným a jevovým stínem. Do šiku bojovné katolické literatury se Čep svou tvorbou zařadil až kolem roku 1935; do té doby psal čistou, nep psychologizující ani nesociologizující epiku „jitřního zraku“, jejíž obrazná prostota, stylová uměřenost a soustředění, nepřítomnost jakéhokoli efektu a afektu přímo zprostředkovávala jistoty autorova duchového zření. Čep třicátých let byl tradicionalista a monotematik, který s obecným dobovým hledáním nadosobního řádu souvisel úzce samou svou tvůrčí přirozeností. Bylo mu potřebou evokovat závrtné okamžiky, kdy se transcendentno zábleskem prolamuje na zem a dává lidem pocit čisté radosti; tomuto soustředění na situaci vyhovovala nejlépe forma s jediným syžetovým ohniskem — Čep patří mezi nemnoho bytostných povídkářů moderní české prózy. Nejvlastnějším dramatem bilancujících protagonistů jeho povídek (*Zeměžluč*, 1931, obsahuje též výbor z prvotiny *Dvoji domov*, 1926, a *Vigilie*, 1928; *Letnice*, 1932; *Děravý plášť*, 1934; *Modrá a zlatá*, 1938) a jeho románu *Hranice stínu* (1935) je — po odcizení a ztrátě jistot — úsilí znovu najít sebe skrze tajemné včlenění do společenství lidí a do krajiny nebo až skrze spočinutí v smrti, jež se zde pojímá jako integrální součást a vyřešení života (nikoli jeho popření); smyslově líbeznou evokací venkovské přírody a zřením lidí a věcí v jakémisi světelném oparu dosáhla Čepova próza básnické intenzity. Proklamované společenství živých, mrtvých a ještě nenarozených je duchového řádu a nejosobněji se člověka dotýká skutečností rodu a rodného kraje; přitom poslání každého člena této pospolitosti je nenahraditelné a jeho cena — byť nebyla poznána — nesmazatelná. Toto autorovo přesvědčení bylo podloženo vlastní životní zkušeností a chápáním vesnického dětství jakožto jediného odlesku ztraceného ráje, pojetím domova jako jistotné záruky opravdovosti pro rozkolísaného a povrchního moderního člověka. Zde začínala Čepova kritika současnosti pojímané jako doba bez Boha; venkov nebyl určován za světlou protiváhu městu pouze proto, že byl sídlem autorova dětství a že zde lidé dosud žili v rovnováze s rytmem přírody, nýbrž i proto,



že představoval poslední rezervoár zbožnosti. V Hranici stínu a ještě víc v Modré a zlaté přerostlo negativní hodnocení poválečné přítomnosti v její zásadní odmítnutí; v ději přibývalo pravicově politikářských glos a motivů s přímou ideologickou funkcí, jimiž byl středověk jako doba katolického univerzalizmu povyšován na model pro současnost. Tyto projevy vychylovaly Čepovu prózu z jejího čistě epického těžiška, leč nepřevládly; poznání skrze lásku a sympatii uchovávalo kontinuitu autorovy tvorby. Vedle těchto individuálních autorských koncepcí spoluvytvářela obecné renouveau epiky dále krystalizace zvláštních epických útvarů (konkrétně detektivky), výrazná tendence početné skupiny děl k baladičnosti, jakož i oživený zájem o východní látky, který mohl navázat na jistou tradici českého písemnictví (J. Zeyer, J. Havlasa, J. Hloucha aj.).

Dobová vlna náhlého zájmu o východní látky byla motivována velice různorodě a nabyla také značně rozdílných podob, navíc nevytěžila nic ani programově z podnětů, jež přímo nabízela například orientální vyprávěčská tradice. A přece se tato povýšce tematická záležitost (nadto bez pronikavějších uměleckých výsledků) proměnila ve vývojetvornou sílu, neboť posílila dobové tíhnutí k epičnosti svou orientací na exotický příběh a na minulost. Exotismus této vlny se přitom svým zaměřením na duchové hodnoty starých východních kultur stal dobově příznačným (a snad i vědomě polemickým) protikladem k předchozímu smyslovému, civilizačnímu a současnějšímu exotismu poetistů; tam, kde tato tendence organicky vyrůstala z dosavadní tvorby jednotlivých autorů a nebyla jen módní efemérou, vyjadřovala i jistý kritický nebo konzervativně zdrženlivý postoj svých původců k rozvrácené současnosti. Popud k vyhraněnému zájmu o tuto myšlenkovou a životní oblast poskytl někdy autorovi pobyt na Dálném východě v souvislosti s legionářskou anabází (J. Kopta, A. Trýb), někdy šlo naopak o podněty zprostředkované výlučně kulturní historií a dávno odeznělými literárními tendencemi (J. Opolský).

Inspirační roli sehrál na tomto poli jedině ANTONÍN TRÝB (1884–1960), jež starobylé a stále živé asijské kultury představoval jako potřebnou korekturu ochořelé, protože prý pouze křesťanské evropské civilizace přítomnosti (prozaický cyklus *Příběhy domu na Čang-Wu*, 1930; v románu z popřevratových Čech *Lidé z výprav*, 1931, v němž se krize společnosti vysvětluje jako krize inteligence, se k spásné východní moudrosti aspoň odkazuje). Fabulace byla však u Trýba ustavičně narušována reflexí, komentářem a vůbec sklonem ilustrovat ideje prostřednictvím děje. Proti Trýbovi byly romány jeho následovníků a brněnských kolegů ANTONÍNA ŠRÁMKA (1894–1972; *Láska z východu*, 1935) a MIRKA ELPLA (1905–1960; *Marco Polo*, 1937; román patří do těchto souvislostí jen zčásti), jakož i trilogie JOSEFA KOPTY (*Modrý námořník*, 1936–1937) a povídka JAROSLAVA DURYCHA o dětském mučednictví pro víru v Japonsku 17. století *Děti* (1934) záležitostí zcela epickou. Volbou titulní hrdinky spadá do tohoto látkového okruhu i špionážní románky ANNY MARIE TILSCHOVÉ *Gita Turaja* (1931). JAN OPOLSKÝ, někdejší příslušník okruhu Moderní revue, spojil povídkovým svazkem *Visuté zahrady* (1935) orientofilskou vlnu třicátých let s její předchůdkyní na rozhraní 19. a 20. století; nejvýraznějším znakem Opolského próz je slovesný dekorativismus a umění zachytit fluidum věcí a architektur. Skutečný tvůrčí čin znamenaly však v této řadě až práce napsané za okupace (M. Fábera, J. Kopta, J. Weil).

Česká detektivka spadá svými kořeny (zájem o periferní a pokleslé oblasti umění v díle bratří Čapků a v teorii poetistické avantgardy, využívání postupů kolportážní literatury v agitační sociální próze) a sporadickými pokusy (například Č. Jeřábek, *Lidumil na kříži*) už na počátek dvacátých let, avšak svou první opravdovou sklizeň vydala až koncem tohoto desetiletí a v letech těsně následujících, a to v díle K. Čapka a E. Vachka. (Základy české detektivky pro mládež položil, pod vlivem E. Kästnera, VÁCLAV ŘEZÁČ.) Z opozice k dotud rozšířené detektivní četbě, zastoupené z valné míry importovaným brakem, převážila ve vznikající české detektivce dvojí tendence: jednak snaha o českost žánru, jednak snaha povýšit tento žánr na součást vysoké literatury. Románové detektivky EMILA VACHKA (*Tajemství obrazárny*, 1928, *Muž a stín*, 1932, *Zlá minuta*, 1933) se vydělily z celku jeho dosavadního díla stojícího na půdě psychologizujícího naturalismu se společensky kritickou tendencí, avšak nepřestaly s ním úzce souviset zdůrazněním role prostředí, fatálních náhod a biologického faktoru; úsilí o českost se soustředilo v žánrově postavě českého detektiva



Klubíčka (poprvé v románu *Parazit*, 1930), kterého autor pojal nikoli jako stroj na rozluštění zločinu, nýbrž jako vzdělaného, lidského, omylného člověka se smyslem pro humor. Ještě programověji na životní sféře obyčejného člověka zosnoval své detektivní povídky (*Povídky z jedné kapsy*, *Povídky z druhé kapsy*, obojí 1929) KAREL ČAPEK, spojiv jimi vznikající českou detektivku s klasickou anglosaskou tradicí žánru (Poe, Chesterton), a to v obecnějším rámci svého zhodnocování lidové dobrodružné četby (detektivní, kriminální, exotické aj.) pro plnění vyšších tvůrčích záměrů — základní význam jeho detektivek je filozofický. Také vlastní rámec detektivního řešení záhad překračovaly autorovy příběhy silným zřetelem k uplatnění lidské spravedlnosti a zájmem o složitou a jedinečnou duši člověka. Od těchto počátků — v nichž se sice zkonstituovala jako žánr, zůstala však přitom pevnou součástí mnohostrannějšího díla svých původců — šla česká detektivka dvojím směrem: jednak cestou specializace, jednak cestou rozrušování vlastní, poměrně ustálené stavby prvky ostatní beletrie. Řádu českých detektivkářů-specialistů zahájil u nás EDUARD FIKER (1902–1961; debutoval 1934), který se však osobitějšího projevu domohl až počátkem let čtyřicátých. Rozrušování žánru, okamžitá to reakce na jeho ustavení a ustálení a také na jistou módu detektivek, dalo se v české próze psychologizací (A. C. NOR, *Příběh Jana Osmerky, kasaře*, 1932), převážně však zkomičtřením zápletky i postavy hlavního detektiva — formou groteskního překreslení (BENJAMIN KLIČKA, *Himmelradsteinský vrah žen a dívek*, 1931), parodie (VLASTIMIL RADA, 1895–1962 — JAROSLAV ŽÁK, 1906–1960, *Z tajností žižkovského podsvětí*, 1933), bodré humorizace (prvotiny VLADIMÍRA NEFFA, 1909–1983, *Nesnáze Ibrahima Skály*, 1933, *Papírové panoptikum*, 1934, *Temperament Petra Bolbeka*, 1934); zároveň brala na sebe oddechová literatura nezřídka úkoly časové kroniky nebo kritiky dobových mravů. Z vysokých autorských aspirací obohatit dotud nízký žánr se tak zrodil hybridní útvar, vývojové planý a konjunkturálně příležitostný.

Zato baladická próza (zpodobující konflikt výrazného subjektu s typickou nadosobní mocí, jenž končí zákonně zánikem subjektu) vznikla a vykristalizovala jakožto osobitá tendence součinností mnoha významných uměleckých sil (J. Čapek, K. Čapek, J. Kopta, M. Majerová, K. Nový, I. Olbracht, V. Vančura aj.). Půdu jejímu vzniku připravila vlastně předchozí baladická vlna v poezii dvacátých let, sociální balada (Walker), civilizační balada strojového věku (Nezval) a balada obecně lidských situací (Hořejší); také tím se vysvětluje, proč i některé baladické prózy dosáhly autonomních básnických hodnot. Ve zrodu baladické tendence se profalo několik příčin: znepokojivá krize soudobé společnosti, která nutila autory znovu akcentovat vztah jedince a světa a akcentovat jej — už bez jednostranného sociálního determinismu nebo civilizačního patosu — v podobě tragického zápasu, v němž člověk obhajuje a obnovuje svou lidskou podstatu, i když přitom neúchylně směřuje k zániku; další příčinou byla lidská zkušenost těchto autorů, která se potřebovala vyslovit k základním věcem lidské existence a zakalkulovat do života nějakým způsobem i smrt; konečně to byla celková obroda epičnosti, v jejímž rámci právě baladická aktualizace různých prozaických žánrů mohla vyhovět dobové poptávce po činorodých hrdinech a jejich celistvosti překonat předchozí atomizaci člověka — díla soustředěná na vymezený prostor a úzký okruh jednajících postav mohla se vhodně stát zkušebním terémem syntetizujících tendencí v české próze.

Práce baladickou vlnu uvozující náležely svou strukturou a dobou vzniku k nejpříznakovějšímu projevu celkového epického renouveau, tj. k čistě epice. Byly to povídka od někdejšího novoklasicisty JOSEFA ČAPKA *Stín kapradiny* (1930), vstřebavší do sebe, v souvislosti s autorovou zálibou v „nejskromnějším umění“, mj. i naivní poezii lidového čtení o pytlácích, a historický příběh avantgardního epika VLADISLAVA VANČURY *Marketa Lazarová* (1931), svěbytná básnická próza. Baladičnost vyplývala v obou případech ze srážky nelomených lidských vášní se světem; samo zpodobení tragického konce, jež mělo u Čapka zabarvení meditativní, zatímco u Vančury ústilo do paraboly o mizérii přítomnosti, odráželo bezprostředně další směřování obou autorů: Čapkovu k filozofující niternosti, Vančurovo k historizující freskovitosti. (Obzíráním polarity života a smrti přidružila se k Čapkovu *Stínu kapradiny* drobná povídka FRANTIŠKA LANGRA *Mrtví chodí mezi námi*, 1930, identifikující smrt teprve jako zapomenutí mrtvých živými.) Baladický ráz mají i dvě



románové práce KARLA ČAPKA: v *Hordubalovi* (1933), úvodním dílu jeho noetické trilogie je tento ráz dán životním a hlavně posmrtným osudem hrdinova srdce, jež se tu zcela ztrácí při lidské hře na spravedlnost, v próze *První parta* (1937) vyplývá z hrdinova zápasu se zemí a živly a z nebezpečí, jež vždy provází každé úsilí o záchranu lidství; přitom však konečným cílem obou knih nebyla baladická, nýbrž jednou obraz poznávacích možností člověka (Hordubal), podruhé postulát kladných lidských hodnot, především družnosti, v čase blížícího se fašistického temna (*První parta*).

Svou schopnost zpodobit metaforickou zkratkou krizové jedincovo postavení v současné společnosti prokázala baladická próza svou vyhraněně sociální variantou. Ona vytvořila zvlášť organickou spojnicí mezi původní obrozenou epičností a následující vlnou takzvané společenské prózy: výstavba na základě monografického principu šla tu už ruku v ruce s uplatněním nadosobního objektivizačního média (tj. baladické nadosobní síly). Pro tento její ráz dá se o baladické próze hovořit buď jako o další vývojové modifikaci čisté epiky z počátku třicátých let, anebo jako o preludiu rozkvetlé společenské prózy z druhé poloviny třicátých let; ohled na souvislost s východiskem vedl k rozhodnutí zařadit výklad o její sociální variantě chronologicky už sem.

Řadu sociálních próz baladického typu zahájil JOSEF KOPTA podobenstvím o trudném proletářově údělu v soudobém kapitalistickém světě (*Adolf čeká na smrt*, 1933). Unikaje kronikářskému empirismu svého legionářského cyklu, konstituoval autor touto knihou ve své tvorbě nový slohový pól; za kmotra tohoto přerodu si vybral bezvýhradně — jako v prvních dvou dílech trilogie *Jediné východisko* — V. Vančuru. KAREL NOVÝ i v obou svých baladických románech (*Chceme žít*, 1933; *Na rozcestí*, 1934) vyšel, podobně jako v předchozí tvorbě, z vesnické realistické prózy. Neučinil proto své postavy, jednou aktualizovanou legendickou dvojici Marii a Josefa (*Chceme žít*), jednou dospívajícího chlapce (*Na rozcestí*), funkcí krizové doby, naopak hospodářská krize má v těchto románech toliko úlohu urychlit základní a bezvýhodný konflikt, který vzniká vřazováním oněch bytostných venkovanů do velkoměstského organismu odlišných konvencí a hodnot. Rozvrtný vliv sociálních faktorů na lidskou psychiku zpodobila ve své relativně nejvýznamnější práci třicátých let *Balada z Karlína* (1935) OLGA SCHEINPFLUGOVÁ. Komplementární protějšek k polytematické a kronikářské *Siréně* vytvořila MARIE MAJEROVÁ v zkratkovité a básnické *Havířské baladě* (1938), jež ze *Sirény* vyrůstá i motivicky; vyprávění o nerovném celoživotním zápase hornické rodiny s drtivými silami přírodními a sociálními, z něhož zároveň s tragikou krystalizují elementární lidské hodnoty, podařilo se autorce rytmizovat trojí změnou vypravěčského a tím i slohového úhlu.

Podobně jako baladické prózy Karla Čapka nevyčerpal se baladickou aktualizací ani zbojnický román IVANA OLBRACHTA *Nikola Šuhaj loupežník* (1933); jeho nejvlastnější vývojový význam spočívá v tom, že v meziválečné české próze ustavil velkolepě její mýtotovornou větev. I v celku poměrně homogenního Olbrachtova díla znamenala tato próza proměnu: prolomila v něm neomezenou vládu současných látek vpádem minulosti a osamostatněním kategorie času a zároveň (ve srovnání s autorovými pokusy z dvacátých let o syntézu dokumentárních a beletristických postupů) je postavila jednoznačně na epický základ. Vjedno tu splynuly celkem tři složky: autentický příběh kotvící v historii Zakarpatské Ukrajiny přibližně v letech 1918–1921, dále zbojnická legenda, která žila ještě v době, kdy Olbracht sbíral ke svému románu materiál, a která z Šuhaje učinila pohádkového představitele lidového boje o svobodu, a konečně starověký mýtus o nezranitelném hrdinovi. Tímto zmytizováním přerostl prostý vesničan, který bez jakýchkoli aspirací sociálních nebo politických hájil pouze vlastní právo na základní lidské potřeby (na chléb, lásku, svobodu), v hlas země a v svého druhu přírodní sílu, stal se totálním člověkem. Olbrachtovo umění spočívá zde v tom, jak dovedl individuální lidský úděl až k monumentální nadosobní zákonitosti a jak dokázal svého mytického hrdinu, který žil ve shodě se sebou samým i s okolním světem (svým lidem a přírodou), vybásnit v této svébytné a na autorovi jakoby už zcela nezávislé totožnosti. Mýtotovorných poloh, vytěžených rovněž ze zápasu celé země o svobodu a ze symbiózy krajiny a jejích obyvatel, dosáhl ve svém vůbec nejlepším románu *Ahmed má hlad* (1935) JAROSLAV RAIMUND VÁVRA (1902–1990). Titulní postava prózy stala se tu funkcí boje



národů a ras někdejší francouzské severní Afriky proti kolonizátorům a zároveň funkcí lidského zápasu s pouš-  
tí; pokud někde hrdina naplňuje i svůj neopakovatelný lidský osud, je autorem pojat romanticky. Romanticky  
vznívá i závěrečná vize, zaměřená — v duchu soudobých socialistickorealistických teorií o potřebě  
perspektivního prvku v umění — již na svobodnou budoucnost Arabů. Mnohost úkolů, jež si Vávra v tomto  
románu uložil, přivodila i stylovou oscilaci mezi poučeným výkladem a verbalistickou malebností, baladickou  
epikou a vznosným lyrismem, dějovou původností a ozvěnami islámského písemnictví. Na cestě započaté  
šuhajovskou prózou pokračoval IVAN OLBRACHT i další a poslední svou samostatnou knihou, cyklem tří  
povědek z prostředí ortodoxních zakarpatských Židů *Golet v údolí* (1937). Jde v ní v podstatě o originální,  
humorné i tragické aktualizace starozákonních legend, jejichž dialektická role v životní praxi — v sociálním  
plánu konzervativní, v individuálním plánu humanizující — napínala Olbrachtovu zvědavost; tisíciletý mýtus  
vyvoleného národa byl tu konfrontován s bědnou přítomností chudých Židů i s dobovým antisemitismem, což  
je učení o vyvoleném národě naruby obrácené. Ve srovnání s autorovým předchozím románem vyostřilo se  
proto v těchto povídkách napětí mezi současností a minulostí, a také naléhavěji vystoupil do popředí jedinečný  
úděl jednotlivých postav: ten byl totiž Olbrachtem zvolen za měřítko humanismu té či oné ideologie.

Vedle těchto příznakově epických forem, pocítovaných v českém prozaickém kontextu na počátku třicátých  
let jako změna nebo novum, podílela se na celkovém procesu epické obrody — v podstatě ovšem pasivně,  
pouhou svou existencí — i tradiční prozaická epika. Šlo o beletristiku udržující kontinuitu lidové četby a s tím  
nezbytně i základních, byť zautomatizovaných a zkonvencionalizovaných epických principů, od takové beletrie  
ostatně čtenáři očekávaných. Vedle tohoto typu, na němž literární proces zanechával stopy jen opožděně  
a sporadicky, existovala i próza vědomá si vývojových proměn a pokoušející se držet s nimi — aspoň  
v některé rovině díla — krok (zejména v rovině tematické), uchovávající však zároveň úzký kontakt s rozle-  
hlou a vděčnou oblastí lidového čtení, někdy vědomky, někdy prostě z nedostatku sil. Do jiných okruhů  
členila se zase tato tradiční epická beletristika podle svého rodokmenu. Tradice lidového realistického  
románu s náměty ze současného venkova nebo z historie kraje udržovala se po úmrtí předních, až do posledka  
literárně činných představitelů kronikářského a kritického realismu ustaveného koncem 19. století (Josef  
Holeček † 1929, Alois Jirásek † 1930, Antal Stašek † 1931) především v regionální literatuře; na Chodsko  
situoval své romány JAN VRBA, do Posázaví JAN MORÁVEK (1888–1958), do východních Čech JOSEF  
JAHODA, na Valašsko METODĚJ JAHN a ČENĚK KRAMOLIŠ, na Ostravsko a do Pobeskydí VOJTĚCH  
MARTÍNEK, umělecky nejvýznamnější zjev takto orientované beletrie (1932 uzavřel knihou *Země duní* svou  
první románovou trilogii nazvanou *Černá země*). Po úmrtí Karla Matěje Čapka Choda († 1927) pokračovali  
v intencích jeho společenského naturalismu (v mnoha případech i v jeho snahách o takzvaný pražský  
román) JAROSLAV MARIA (1870–1942), MIROSLAV BEDŘICH BÖHNEL, EMIL VACHEK, JAN  
VÁCLAV ROSŮLEK, HELENA DVOŘÁKOVÁ (1895–1970), BERNARD HORST (1905–1979), povětšinou  
sice ještě s Čapkovou vytrvalostí, ale už bez jeho obzíravé šíře a jisté monumentality. Konečně přesáhla ze  
starších epických útvarů do třicátých let, byť zanedlouho zašla, humoristická povídka toho typu, jaký  
ve svém předválečném díle nejlépe ztělesnil Jaroslav Hašek († 1923); posledními pěstiteli těchto  
vypravěčských próz založených na proudu groteskních historek a anekdot byli EDUARD BASS (*Šest děvčat  
Williamsonových*, 1930) a ZDENĚK MATĚJ KUDĚJ (*Když táhne silná čtyřka*, 1930).

## FILOZOFICKÁ (NOETICKÁ) PRÓZA

Osobitost filozofické (noetické) prózy spočívá v tom, že si tu sama beletrie bere za úkol odkrývat dotud  
nezžené oblasti reality a s tím i přezkoumávat poznávací možnosti člověka. Tento prozaický koncept se uplatnil  
především na počátku třicátých let a byl jednou z nejvýraznějších forem celkového zniternění, zvažnění



a prohloubení, jež tenkrát zasáhlo podstatnou část soudobé české literatury. Tehdy také orientace na noetickou prózu patřila ke konstitutivním rysům literárního vývoje; v průběhu třicátých let však filozofická próza tuto obecnější funkci ztrácela a zůstávala záležitostí jednotlivých tvůrčích individualit, přičemž se i původní cíl měnil. V podstatě byla dílem autorů náležejících k takzvané generaci z roku 1914 a z nich především Karla Čapka a Richarda Weinera; v aktualizovaných snahách předválečné (expresionistické a kubistické) moderny, jež ostatně úzce souvisely s dobovým prouděním filozofickým, měla také tato prozaická odnož své kořeny. Její příznačné úsilí vytvářet svébytnou uměleckou realitu implikovalo i úkol poznat samu objektivní realitu v její skutečně šíři a podstatě a zároveň vyzkoušet rozličné poznávací metody. Prózy vyrůstající z těchto snah nabývaly proto nezřídka funkce poetik, epický příběh vyjevující svět v jeho celistvosti byl rozbit a nahrazen epikou, již možno nazvat fasetovou pro její několikeré zrcadlení téže skutečnosti z různých zorných úhlů (K. Čapek) nebo epikou polyfonní, která týž příběh rozehrává v několika rovinách s rozdílným vypravěčem (R. Weiner). Užívaly se i reflexivní formy zrcadlící pohyb myšlenky přímo, tj. filozofická úvaha, esej, aforismus (J. Čapek, L. Klíma). Ovšem sám poznávací akt a speciálně poznávací akt umělecký stal se vyhraněným tématem české prózy až počátkem třicátých let; válečné, navzájem příbuzné práce Weinerovy a bratří Čapků (Boží muka a Trapné povídky K. Čapka, Lelio J. Čapka, Litice, Netečný divák a Škleb R. Weinera), přestože některými momenty noetickou prózu už předjímal, byly ještě založeny na evokaci neprůhledné mnohvrstevnatosti okolní reality. Jestliže rozdílná umělecká praxe a také život v odlišných kulturních prostředcích od sebe R. Weinera a K. Čapka průběhem dvacátých let vzdálily, znepokojovala je oba dál táž základní problematika. Také jejich konečná odpověď na otázky položené už v době jejich tvůrčích počátků se v podstatě shodovala: byl jí pokorný úžas z mnohotvárné skutečnosti, nadřazení plného prožitku života nad omezené možnosti při poznávání reality, konečné přesunutí důrazu z poznání na etiku. Tímto mravním imperativem překračovala filozofická (noetická) próza vlastní východisko a hranice, ovšem za cenu kapitulace před nepoznatelností celé rozlohy reality.

Dílo RICHARDA WEINERA má filozofický a přímo noetický ráz ve svém druhém vývojovém období, jež spadá, po devítileté přestávce vyplněné žurnalistikou, do let 1928–1933. Středem Weinerovy pozornosti se stal jedinečný lidský subjekt v současném světě dezorientovaný, odcizený a hlavně neúplný, protože omezeně vnímající skutečnost. Smyslovému a rozumovému poznání zůstává podle autora nepřístupná rozsáhlá oblast podvědomí, které Weiner pojímal jako stále pohotovou zásobu duchovních možností člověka; teprve v nadrealitě, vzniklé zcelením a vzájemným přetvořením racionální a iracionální, může se člověku vrátit ztracené absolutno („Ráj“, „Úplno“), v němž už poznává bezprostředně, tj. bez racionálního výkladu a diskurzivního soudu, a kde je také znovu totožný se skutečností, která ho obklopuje. Průzkumu podvědomí, konkrétně reality snu a evokativní vzpomínky (právě sen totiž dovoluje nahlédnout v oblast Úplna a stává se tak klíčem k obnově celistvé a úplně lidské osobnosti), věnoval se Weiner v knize *Lazebník* (1929; rozsáhlý titulní esej je provázen čtyřmi povídkami). Tento průzkum plnil přitom funkci Weinerovy poetiky. Autor tu zkoumal, jak experimentálním dílem vytvořit bdělý sen, umělo to rovnomocninu snové reality o týchž vlastnostech (neboť nic mu nebylo tak cizí jako naturalismus, pouhá transkripce v podávání snové materie), a zároveň uvažoval o obtížích, které vzniknou při čtenářském vnímání textů hlavně proto, že se autor při hledání slovesného ekvivalentu snu neobejde bez deformace lexika i syntaxe. Weinerovy originální pokusy o jakýsi básnický metajazyk, jehož základní a svéprávný prvek, slovo, nevázáno na tradiční význam, by bylo s to bezprostředně evokovat realitu v její novosti a mnohosti, mají kořeny až v tvorbě Lautréamontově, Rimbaudově a Mallarméově; první dva z nich byli příznačně patrony od surrealistu se odštěpivší skupiny *Le grand jeu* (Vysoká hra), k níž měl v Paříži žijící Weiner koncem dvacátých let blízko. Weiner býval nazýván surrealistou před surrealismem. Toto označení se však může týkat jen jeho objevu snu jakožto mohutného literárního fenoménu a celkové surrealistické atmosféry jeho próz; se surrealisty měl rovněž společně některé své učitele. Jinak byla Weinerovi cizí zejména surrealistická negace racionality a logiky, freudistický, tj. biologický výklad podvědomí a orientace na komunistickou revoluci považovanou v té době



surrealistickým hnutím (hlavně jeho ústřední, Bretonovou skupinou) za nezbytný předpoklad osvobození člověka a poezie. Weinerův nadrealismus byl metafyzické a existenciální povahy.

V muživém sestupu do mnohovrstevnatosti reality a pravdy pokračoval Weiner diptychem dvou rozměrných próz *Hra doopravdy* (1933; *Hra na čtvrcení*, *Hra na čest za oplátku*); poté se beletristicky nadobro odmlčel — důvodem byl patrně pocit, že o jeho výlučné dílo je obecný nezájem. Obě povídky jsou sice obrysově osnovány na námětu kafkovsky pojaté viny a přelíčení, jednotná epická linie je však nahrazena útvarom polyfonním, který měl být práv autorem stvořeně skutečnosti, bizarní, paradoxní a nadané vlastním řádem, oscilující mezi přeludností a realností a bezprostředně zrcadlící rozpornost autorova nitra; metodicky vychází Weinerův slovesný záznam niterného procesu z Prousta. Rozpolcení člověka na složky racionální a iracionální, na bytost, která hraje, a bytost, která je hrána, a spolu s tím vytvoření nové, umělé skutečnosti bdělého snu (čímž se neobyčejně zvýraznila úloha vypravěče) způsobily, že vztahem mezi jednotlivými postavami se vlastně zpodobuje vztah mezi autorem a jeho figurami; odtud loutkovitost postav a možnost užití dramatického dialogu. Celkový ráz poetiky svazuje tyto prózy úzce s Lazebníkem. V rafinované stavbě příběhu, která jen těžko umožňuje bezprostřední čtenářovu percepci, stal se předváděný tvůrčí proces navíc parabolou vztahu mezi individuálními lidskými existencemi a osudem. Odmítnuv na cestě za ztracenou celistvostí iluze a náhražky jakéhokoli druhu, odmítl Weiner nakonec také řešení, jaké přináší smrt nebo ustrnutí v čistém, osamocněním, v bežčasi trvajícím, neangažovaném, a proto nezávazném bytí; zvolil návrat z nicoty a zoufalství do odpovědnosti trýznivé a statečné pozemské lidské existence.

Jakmile světil slovesné části své umělecké tvorby výhradně poznávací úkoly — a to bylo projevem celkového ztížení jeho díla —, rezignoval také JOSEF ČAPEK na možnosti epického modelu literatury, ba asketicky jej odmítal jako zbytečný. Celková snaha oprostít se od všeho nenutného (patrná ovšem nejzřetelněji v jeho tvorbě malířské) spolu s úsilím dobrat se celistvosti člověka a dále v souvislosti s názorem, že nejhodnotnější poznání může umělecké dílo přinášet jen o svém tvůrci, vedly k tomu, že jeho poslední literární práce mají deníkový ráz. Kniha životní moudrosti *Kulhavý poutník* (1936) zvládá existenciální problematiku formou filozofických úvah, které jsou dynamizovány četnými obraznými příklady, citáty ze starých autorů a užitím dialogizovaného vnitřního monologu a jako celek organizovány na beletristickém půdorysu, jenž koresponduje s Komenského Labyrintem světa a rájem srdce. Odmítaje dualistický postoj k realitě, nazírá tu Čapek člověka jako svářící se jednotu duše (tj. té části, již se lidská osobnost podílí na celkovém bytí společenském i vesmírném) a osoby (tj. té části, již se člověk utilitářsky a egoisticky zapojuje do světa lidské praxe). V kontemplaci Kulhavého poutníka pokračoval J. Čapek aforismy shrnutými do souboru *Psáno do mraků* (posmrtně 1946, z let 1936–1939); vnitřní rozmanitost knihy je dána proměnlivým rázem těchto záznamů, které se někde blíží glose, jinde paradoxu, gnómě nebo definici. Původní záměr knihy, jímž bylo zrcadlit názorový vývoj malíře a vůbec osobní autorův úděl, posunula zjištěná doba k reflexím o kolektivním osudu národa a lidstva a o místě člověka v kosmu; odtud také proměny někdejší příznačné Čapkovy těžkomyslnosti v tragický pocit života.

V literárním kontextu podstatně poznamenaném tvorbou R. Weinaera a J. Čapka mohly se jako aktuální pocívat i některé starší práce filozofa LADISLAVA KLÍMY († 1928), teprve nyní tištěné z rukopisné pozůstalosti a sestavované do souborů rozličnými editory. To platilo zejména o Klímových aforismech (*Arknum*, 1934, z let 1921–1927), které se tomuto programovému vyznavačící fragmentárního způsobu myšlení logicky staly nejvladnější a nejvytříbenější literární formou — ostatně každá podstatná a objevná, intenzivně sdělená myšlenka je podle Klímy eo ipso umělecká. Proti tomu běžná Klímova beletristika (*Slavná Nemesis a jiné příběhy*, 1932, románové torzo *Edgar a Eura*, 1938, podle autora napsány většinou 1906–1909, některé byly ve dvacátých letech patrně revidovány) působila počátkem třicátých let už anachronicky, i když ideově souzněla s některými dobovými tendencemi svým úsilím odhalit za hranicemi racionálně vnímajícího lidského vědomí další, „svobodnější“ psychické vrstvy, především oblast snu sněného i bdělého (Klímovi se tu snová



oblast navíc postupovala s oblastí postmortální). Tyto výpravy do snu, relativizující i znevažující objektivní skutečnost, logicky vyplývaly z autorova solipsistního, popřípadě omnistického (já = Vše) postoje; dály se však ještě na základně iluzivního, a to dekadentního typu literatury, jaký u nás představoval především Jiří Karásek ze Lvovic. S jeho dílem souvisejí Klímovy povídky hlavně zaostřením na patologickou psychiku, základní erotickou inspirací a motivací ovlivněnou sadismem, a konečně hrůzostrašnou napínavostí; běžně se však rozpadají na partie dějové, mnohdy banální, a na fosforeskující jádra filozofické výpovědi.

Proti R. Weinerovi, J. Čapkovi a popřípadě též L. Klímovi, jejichž pokusy o noetickou prózu vedly k formám s oslabenou epičností, dály se obdobné pokusy KARLA ČAPKA důsledně v rámci epické výstavby díla — ovšem výstavby k svému účelu reorganizované a obohacené o slohové prvky vysloveně esejistické, popřípadě obecněji výkladové. Romány Čapkovy trilogie (baladický *Hordubal*, 1933, exotický *Povětrň*, 1934, civilistický *Obyčejný život*, 1934) jsou příznačně spojeny pouze tímž ideovým obsahem, nikoli běžnou jednotou postav, času nebo místa. V každém dílu trilogie je dějová osnova rozložena do několika v podstatě povídkových pásem, která zrcadlí týž příběh vždy poněkud jinak, protože vždy z hlediska jiné postavy; dezintegrace epické celistvosti tím čtenáře upíná stejnou měrou jak k evokované skutečnosti, tak i k samému poznávacímu procesu a jeho rozličným možným podobám. Čapek podrobuje kritice nároky dílčích pohledů na absolutní pravdu, a to zejména poukazem na roli lidského subjektu, který, pozoruje a interpretuje skutečnost, včleňuje ji do vlastního životního systému a zanechává tak na každém obraze nezbytně svou značku. Předvedení poznávacích obtíží stejně jako evokace složité mnohoposchodovosti poznávané reality neústí však v trilogii do noetického skepticismu jako kdysi v Trapných povídkách, jejichž problematiku Čapek vlastně znovu a podstatněji rozvíjí. Nyní autor své stanovisko koriguje a důraz klade na důsledky, jež z vědomí složitosti pravdy a složitosti jejího odhalování plynou pro lidskou praxi: po ní požaduje názorovou toleranci. Nad jednotlivé postoje staví Čapek skutečnost, a tedy předmět poznání — otázku hierarchie oněch postojů ponechal však stranou. Mnohovrstevnatosti reality odpovídá v Čapkově pojetí mnohovrstevnatost lidské osobnosti. Člověk je v podstatě zástupcem lidí, jednotou uskutečněných i neuskutečněných možností; a je to právě tato pluralita, jež je podmínkou i zárukou vzájemného porozumění, rovnosti a bratrství mezi lidmi — obecně lidská problematika získala tak v době nastupujícího fašistického nebezpečí průvodní politické zabarvení v podobě obhajoby demokratických principů. Skrytější významová linie Čapkova románového cyklu vykládá jeho poetiku, předvádí model básníka a rekonstruuje — v autostylizačním záběru — zákruty tvůrčího procesu; takto trilogie dále rozvíjí Čapkův estetický koncept obsažený v souboru objevných statí o slovesnosti ústní i knižní (pocházejících převážně z dvacátých let) *Marsyas čili na okraj literatury* (1931). Básník je podle Čapka odborník na fantazii; jen s její pomocí může vytvořit poezii, tj. novou jsoucnost, co do skrytých možností adekvátní existující skutečnosti, přitom však nepomíjivější. Rovnou se umělecká tvorba se svou problematikou genetickou i mravní stala námětem Čapkovy poslední noetické prózy a svého druhu i konfese *Život a dílo skladatele Foltýna* (posmrtně 1939, torzo). *Fasetová epika* (podle fasetové kompoziční techniky), upomínající na Čapkovo kubistické východisko a vyzkoušená především v trilogii, má zde skladebnější cíl než kdysi: míří k plasticitě, pravdivosti povahopisu, a odtud k vyhraněnému pojetí umění jako hlubšího poznání řádu věcí, nikoli jako projevu autorova egotismu či prostředku jeho sebezbožnění (řečeno terminologií Josefa Čapka nikoli jako projevu „Osoby“). Prózou *Život a dílo skladatele Foltýna* vyjádřil K. Čapek svou žízeň po tvárně a mravně čisté práci umělecké.

## IMAGINATIVNÍ A LYRICKÁ PRÓZA

Počátkem třicátých let se epika znovu stala vůdčím prozaickým žánrem, když se odloučila jak od lyriky, tak od žurnalistiky, s nimiž v próze minulého desetiletí — v rámci jednotlivých děl — převážně koexistovala



nebo jimž se dokonce podřizovala, a znovu se vyhranila ve svých určujících rysech. Proti předchozímu (mnohdy záměrnému) splývání žánrů převážila nyní tendence žánrového vyhraňování, vymezení. A jako se vedle epiky osamostatnila oblast žurnalistické beletrie, popřípadě oblast reportáže, tak se i lyrismus v próze soustředil především do proudu imaginativní prózy, pramenící v povodí někdejšího poetismu a nově se napájející ze zdrojů surrealismu. Proto se také její přední představitelé rekrutovali většinou z příslušníků někdejšího Devětsilu (V. Nezval, K. Konrád, J. J. Paulík, J. Mařánek aj.).

Imaginativní próza se pochopitelně nestala výsadní oblastí lyrismu, avšak jinak šlo vesměs o jeho už známé, historicky ustálené podoby; jednak expresionistický, jednak šrámkovsky senzualistický a impresionistický, ne-li už vůbec dojmový lyrismus přírodní a krajinný. Ten se i nadále ozývá ojediněle u VOJTĚCHA MARTÍNKA (*Romance o Ondrášovi*, 1933), u MIRKA ELPLA (jugoslávské fejetony *Města na pobřeží*, 1935) a v loveckých historkách JAROSLAVA MARCHY (1880–1961; z látkově znaleckých, leč umělecky diletantských a kompozičně rozbředlých povídkových souborů jsou nejzdařilejší *Stromy a lidé*, 1935). Proti této bezpříznakové přírodní lyrice, která se neváže na žádnou konkrétní poetiku nebo na určitý individuální vzor, a může se proto se svými poetizačními metodami objevit v kterémkoli slohovém období, pocítovala se vyhraněnější lyričnost impresionistické i expresionistické ražby počátkem třicátých let už jako pasé. Ostatně prózy, které do obou jmenovaných skupin spadají, byly zpravidla psány nebo koncipovány ještě koncem let dvacátých, ať to byla románová prvotina JOSEFA KOCOURKA (1909–1933) *Srdce* (1932), v níž se typický osud chudáka ještě po wolkrovsku vytčený ozvláštňuje prostřednictvím eklektického dynamického lyrismu, nebo ať to byly šrámkovsky laděné, psychologizující generační romány EGONA HOSTOVSKÉHO (1908–1973; *Danajský dar*, 1930), FRANTIŠKA GOTTLIEBA (*Životy Jiřího Kahna*, 1930) a VÁCLAVA ŘEZÁČE (1901–1956; *Větrná setba*, 1935), autobiograficky zpodobující proces dospívání, jak jej urychlil a zdeformoval válečný rozvrat hodnot a jistot. Lyrismus všech těchto prací je především lyrismem výrazu. Metaforizace — lhostejno, zda je uplatněna důsledně v celkové faktuře díla (Kocourek) či zda se projevuje toliko vnořováním obrazů uprostřed epického děje (Hostovský, Gottlieb, Řezáč) — vyplývá ze zdůrazněné role subjektu, jehož nároky osobnostně hodnotit okolní realitu se takto vyhledávají, a také — tradičně — z erotické tematiky. Celkově se však tento druh lyrismu počátkem třicátých let ve svých funkcích vyžil a ztratil ráz obecnější inspirativní mocnosti. Názorně to dokazuje například vývoj předního představitele brněnské expresionistické školy ČESTMÍRA JEŘÁBK, který ještě v románě *Pekelný ráj* (1930), analyzujícím protagonistovu životní a úže tvůrčí krizi, snímal niterné stavy pateticky násilnickými obrazy a podával tezovitě řešení slohem lyrického traktátu, zatímco další své psychologické prózy budoval už na osnově tradiční epiky.

Jakkoli se i imaginativní próza běžně vyjadřovala nahromaděnými básnickými obrazy, přece jen zdroje jejího lyrismu tkvěly jinde než v metaforách jakožto výrazu subjektivního (mravního) hodnocení reality. Imaginativní próza, přejímajíc v tom podněty poetistické poezie a teorie, vykfesávala lyrismus spontánním pohybem obraznosti osvobozené od racionální logiky; toto osvobozování se považovalo za svého druhu osvobozování člověka zevnitř a za projev a předpoklad osobnosti skutečně svobodné a mnohostranně rozvité. Neočekávanými asociacemi byly tu jevy vykolejovány z ustálených, užitné vztahy zrcadlících vazeb, nuceny vyzářit svou emotivní energii a s tím v čtenáři vyvolat intenzivní básnické představy; představy nesoustřeďující se do jediného ideového ohniska, ale — pomocí programového využívání slovní polysémie — mnohostranné a volající po dalším rozvinutí čtenářovou obrazotvorností. Tato návodnost, kdy čtenář musel při vnímatelském procesu sledovat uvolněnou a hravou fantazii autorovu, a tak rozvíjet i vlastní schopnosti pocitové a obrazové, byla pevnou součástí strategie tohoto typu prózy. Nešlo tedy už o lyriku odsuzujících výkřiků nebo beznadějně prchavých dojmů, nýbrž naopak o lyriku ukájející potřebu smyslové libosti, vzbuzující pocit záračnosti života a proklamující tím krásu tohoto světa, radost, štěstí a humor jakožto toužený obsah lidského osudu — lyrika se z literárního žánru měla proměnit v životní sloh. Na principu



asociace a vtipné hry vznikly tak volně organizované útvary, které však nebyly s to pojmout do sebe projevy levicových stanovisek svých autorů jinak než neorganicky.

Tato původní podoba imaginativní prózy, jak se ustálila v druhé polovině dvacátých let především v pracích Karla Konráda, počala se však proměňovat na rozhraní tohoto a následujícího desetiletí pod nárazy ztragičtější současnosti a pod tlakem nových úkolů, jež si literatura v této souvislosti ukládala. Veselí přestávalo být životní filozofií této prózy a na jeho místo nastupoval — podle zaměření díla — melancholický smutek nebo satirický protest. Tato změna není ještě patrna z několika knih pokračujících v prvotních intencích proudu: ani z krátkých básnických próz KARLA KONRÁDA *Dvoji stín* a *Ve směru úhlopříčny* (obojí 1930), v nichž autor s ironickým šarmem zachytil neklid mladistvého srdce a jimiž také podepřel tradici svých lyrických sloupků a portrétů, ani ze světooběžnických črt *Sentimentální cesty* (1931) nebo z esejistické *Techniky flirtu neboli Umění nedokonale milovati* (1932) JAROSLAVA JANA PAULÍKA (1895–1945), kde si autor — s galským espretem a slohovou elegancí — pohrává s tématem opravdu adekvátním jeho metodě vylehčené obraznosti, mife jím obecněji proti utilitarismu a měšťácké konvenci a proboují tak nový životní sloh. Zato další Konrádovy a Paulíkovy knihy náležejí už proměněné podobě původního poetistického modelu imaginativní prózy, a to spolu s BIEBLOVÝM cestopisem z cesty na Jávu *Plancius* (1931). Ačkoli ani Konrád, ani Paulík, ani Biebl v průběhu celého dalšího díla už v podstatě svá tvůrčí východiska neopustili, přece jen na nich J. J. Paulík stavěl nejsetrvaleji, zatímco Biebl i Konrád v souvislosti s uskutečňováním jiných záměrů narazili na jejich meze a snažili se je, každý svým způsobem, překročit. (Biebl tak učinil v poezii, leč bez úspěchu, svým surrealistickým intermezem; jiný z někdejších pěstitelů imaginativní prózy. Karel Schulz, se po své konverzi ke katolicismu obrátil v třicátých letech k barokizující povídkové epice.) Paulík románem *Utonulá* (1934) modifikoval, nyní s tragickým přízvukem, filozofii života, který se plynule proměňuje v dobrodružství, ve filozofii záračného okamžiku, jímž se člověk dopíná skutečné plnosti života, neboť dokázal jednat bez opatrnosti, v naprostém souhlasu s podstatou své bytosti. Osnována tematicky na vpádu maloměšťáckých konvencí do přirozených, především milostných lidských vztahů a stylově kolísající mezi sociologickým pohledem zvenčí a křehkým zachycováním pocitů spíše jen tušených, vyjadřuje tato próza úzkost z převahy forem života toliko vegetujícího a z mizení životních forem zápasivých a volných. Proti Paulíkovu převážnému soustředění na obraz lidské senzibility zabral KAREL KONRÁD v aktuálně protiválečném románu *Rozchod!* (1934) také mnohé z konkrétní reality válečné a těsně poválečné, takže rejstřík jeho metody musel obsáhnout i dokument a vůbec záznam faktů. Fakta byla ovšem v tomto imaginativním realismu ukázněně asociativnosti nazírána — jak se stalo do budoucna právě typickým znakem Konrádových próz — médiem vzpomínek, konkrétní autorovy paměti, a tak citově hodnocena: zde ze stanoviska mladého chlapce, kterého odvedou do války a pokoušejí se ho zbavit lidské důstojnosti a vlastní osobitosti (próza je tematickou protiváhou generačních románů F. Gottlieba, E. Hostovského, V. Řezáče aj.). Dvojitý druh odporu proti vojenské a státní mašinerii zpodobil autor dvojitou válečnou biografii svých přátel: malíře Josefa Hubáčka a přírodopisce Emanuela Purkyně. Takto se Konrád svým absolutním antimilitaristickým protestem zároveň osvědčil jako přední představitel literárního portrétu v moderní české próze. Záměrem souzní s *Rozchodem* i drobnější Konrádova próza *Středozevní zrcadlo* (1935), která v utopickém překreslení podává kritiku válečného nebezpečí, jež kdykoliv hrozí vypuknout z rozporů soudobé společnosti.

Poněkud jinou drahou se v průběhu třicátých let ubíral JIŘÍ MAŘÁNEK. Vždy abstraktnější a knižnější než jeho poetičtější druhové a slohové i ideově značně závislý na tvorbě svého vrstevníka Vladislava Vančury, inklinoval romány *Pohřeb Rogera mladšího* (1930) a *Objev Diogena Franka* (1934) k metafyzickému poetismu, tážícímu se po smyslu života. Volnému pohybu obraznosti vymezil Mařánek prostor v rámci syžetové konstrukce, kterou vyplňoval sledem utopických a exotických zápletek, aby jejich bizarností postihl tragickou grotesknost soudobé civilizace. Samostatně vedle dějové složky stojí tu složka úvahová: obsahuje romantickou kritiku komercializace života a proti ní namířený program činorodé lásky a renesanční životní plnosti. V této



souvislosti se už v Objevu Diogena Franka objevila narážka na Petra Voka z Rožmberka, který se později stal ústřední postavou prvního z Mařánkových historických románů *Barbar Vok* (1938). Zde už autor metodu imaginativní prózy opustil ve prospěch romaneskní epiky, nicméně setrval na vzývání týchž ideálů lásky, čínorodosti a svobody, a to jak konkrétní tvářností svých hrdinů, tak formou přímé oslavy.

Posledního vývojového stupně v období mezi oběma válkami dobrala se imaginativní próza svou surrealistickou odnoží. Také surrealismus byl jednou z příležitostí, v jejímž rámci mohli někdejší poetisté právě ve změněném kontextu společenském a literárním rozvíjet některé principy v poetismu už obsažené (například zásadní funkce spontánní obrazotvornosti, pojetí díla jako svěbytné reality, úsilí o osvobození člověka); přímým vlivem tu působila poetika a praxe surrealismu francouzského. Česká imaginativní próza získala tak v surrealistické epizodě programatickou výzvu, avšak — na rozdíl od svěžejší fáze poetistické — klesla v nejednom případě na pouhou aplikaci teoretických pouček. Svého jediného soustavného pěstitele a zároveň mluvčího našla u nás surrealistická próza ve Vítězslavu Nezvalovi, jemuž surrealismus patrně vůbec otevřel cestu k próze, kterou předtím psal málo. Přitom se vliv surrealismu na českou imaginativní prózu neomezil toliko na Nezvala: zvláště stopy obecně surrealistického zájmu o umělecké zhodnocení snových stavů najdeme souběžně i u Paulíka a Konráda a dále v české psychologické próze třicátých let, s níž má surrealistická próza namnoze společnou hranici.

Inklinovala-li část imaginativní prózy od konce první poloviny třicátých let k takzvané společenské próze (například K. Konrád), klonila se hned počátkem desetiletí její druhá část, reprezentovaná takřka výlučně VÍTĚZSLAVEM NEZVALEM, k pólu literatury psychologické; imaginace jako základní tvůrčí zdroj, autentičnost a spoluúčast na osvobozování člověka z pout přítomné společenské struktury spojovaly však obě větve i nadále. (Svoboda jakožto akt, kterým lidský duch překonává jakoukoli determinaci, byla surrealismu vůbec základní hodnotou i otázkou; Nezvalovi šlo především o svobodu opojení všeho druhu, jeho revolta byla revoltou citového a smyslového řádu.) Surrealismus přinesl psychologizaci nepsychologického poetismu v tom smyslu, že se obrátil k introspektivním metodám, zde však výslovně proti intencím většiny dobového psychologického románu, jenž počítal s metafyzickou rozpolceností člověka na jeho aktivitu vnější a vnitřní a tu druhou pak izolovaně zkoumal. Surrealismus se naopak snažil, opřen o Freudovo psychoanalytické učení, uchopit duševno ve všech vrstvách, ozřejmit jeho nevědomé hybatele (podle svého přesvědčení zanedbávané, leč prvotní) a v jejich činnosti objevit nové zdroje poezie; v tomto smyslu i surrealismus odpovídal soudobým snahám o hlubší poznání člověka v jeho totalitě. V praxi se však surrealistická tvorba napřela veškerým úsilím právě do těch oblastí, kde se podle ní mohla lidská osobnost v stávajících společenských podmínkách jediné vyjevovat — neomezována autocenzurou a neoklešována odcizeným světem kapitalistického komercialismu a utilitarismu — ve své přirozené podstatě a celistvosti, a tudíž co nejsvobodněji: totiž do oblasti snu. Způsob, jakým nakládá se skutečností sen, byl pak zvolen za východisko surrealistické metody fantazijního záznamu a citové interpretace reality; sen sám, reprodukováný a vykládaný, stal se krásným uměním; nadrealita, složená z nejrozmanitějších útržků reality a amalgamující sen a skutečnost, hodnotila se víc než realita. Novost této metody nutila surrealistické autory, mezi nimi i Nezvala, k zvláštnímu pedagogismu: jejich prózy plnily některými úseky funkci poetik, výkladu a propagace vlastních děl i polemiky s odpůrci; Nezvalovi, jenž dotud tiskl své programové úvahy v speciálních pestrých souborech typu Papouška na motocyklu a Falešného mariáše, dovoľoval otevřený systém surrealistické prózy využívat vlastní beletrie rovnou k probíjování nových uměleckých zásad — i proto patrně předcházela v jeho díle surrealistická próza surrealistické poezii. V knize stojící na přechodu mezi dřívějšími soubory teoretizujících glos a počínající románovou tvorbou (*Chtěla okrásť lorda Blamingtona*, 1930) se Nezval ještě za surrealistu nepovažoval; ve skutečnosti jím však už byl.

V české beletrii počátku třicátých let stáli surrealistickým principům nablízku, s nimi se však neztotožňující, pouze tři prozaici: J. Deml, R. Weiner a J. Weiss. RICHARD WEINER zažil hned vznik a první rozkvět surrealismu přímo v kolébce hnutí v Paříži dvacátých let; jeho osobitý nadrealismus byl však metafyzického



a existenciálního rázu a vznikl spíše konfrontací vlastní vývojové dráhy se surrealismem než přijetím jeho principů. JAN WEISS osnoval většinu svých próz na prolnutí snu a skutečnosti, z nichž však se surrealismem souvisí těsněji, prostřednictvím psychoanalytického zakotvení, pouze kriminální *Škola zločinu* (1931); jinak šlo Weissovi hlavně o odkrývání reálné (sociální) motivace horečnatě snových stavů a též o přitažlivou excentricnost a bizarnost, které lze v námětové i figurální rovině srážkou obou sfér docílit. JAKUB DEML, ač stranou všech proudů, tedy i surrealismu, přece jen byl Nezvalem reklamován jako impulzivní básník podvědomí a předjímátel některých surrealistických postupů (intuitivního poznávání, metody psychického automatismu). Deml stavěl své básnické prózy na záznamech snů, které ovšem v duchu svého mysticky orientovaného katolicismu pojímal jako zjevení, a obecněji na vyhoceně vzpomínkové, zkušenostní subjektivnosti; určující zážitek smrti jen rozněcoval jeho lásku ke všemu jsoucímu, psaní se stalo formou jeho existence a výrazem jeho životní zaujatosti. Veden exaltovaným citem a vždy vyhraněným stanoviskem a nepřipouštěje autocenzuru, tíhl Deml ve svých textech k sledování volného pohybu myšlenky; tak se v těsném sousedství ocitaly nejpříkřejší protiklady, tak se na malé ploše hromadily ukázky nejrůznějších žánrů a druhů, aby vydaly osobité poetické kouzlo. Svoje drobné prózy Deml vydával jednak samostatně (*Smrt Pavly Kytlicové*, 1932, *Pozdrav Tasova*, 1932, *Cesta k jihu*, 1935, *Princezna*, 1935, *Matylka*, 1936 aj. — z nich vynikají *Zapomenuté světlo*, 1934, a *Rodný kraj*, 1936), jednak je zařazoval do *Šlépějí* (z 26 svazků vyšly v třicátých letech: sv. 13–15 1930, sv. 16–18 1931, sv. 19–20 1934, sv. 21, *Ve stínu lípy*, 1936, sv. 22–23, *Není dálky*, 1937); v posledku převládly ve *Šlépějích* projevy Demlova antisemitského, antikomunistického a antidemokratického stanoviska a autorova vehementní obhajoba vlastní velikosti.

Prózy VÍTĚZSLAVA NEZVALA jsou ve srovnání s básnickovou lyrikou podstatně závislejší na dobovém literárním kontextu. Tím se však nemíní písemnictví české, nýbrž francouzské: Nezvala silně ovlivnil Proust, jeho romány *Jak vejce vejci* (1933) a *Monaco* (1934) bezprostředně využily metody Gidových Peněžokazů (román v románu), *Řetěz štěstí* (1936) je odvozen z Bretonovy Nadji (Nadju, Spojité nádoby a statě Co je surrealismus Nezval přeložil nebo spolupřeložil). Námětem všech jeho próz se stal autorův vnitřní život, ať objektivovaný prací fabulačního mechanismu, ať ponechaný — někdy ne bez sobělibosti — v osobnostně vzpomínkové rovině až itinerářového rázu. Romány první skupiny převažují na počátku autorova prozaického období a nejsou zpravidla víc než nápaditou beletristickou aplikací Freudova učení. Zúžení člověka na animální sféru je zvláště příznačné pro Nezvalovy romány stavějící na autorových jinošských zážitcích: jsou jimi *Kronika z konce tisíciletí* (1929), vyhlašující harmonii mezi atavismy a civilizací za největší rozkoš, *Posedlost* (1930), jejíž barokní obraznost, srážející smyslnost se smrtí, dociluje morbidních senzací, a *Pan Marat* (1932), kde se revolučnost předvádí jakožto sublimované libido. I nejpůvodnější Nezvalův román *Dolce far niente* (1931) pokračuje v tomto zaměření, osvětluje dětskou sexualitu jako pružinu dalšího jedincova osudu. Přitom však tato evokace jediného dne autorova dětství přesahuje ilustraci teoretického dogmatu. Nezvalova metoda zpřítomnila zde minulost na základě obrazné (nikoli rozumové) paměti, která blesky osobních (nikoli obecných) asociací ozařuje celé vrstvy dalších vzpomínek a dojmů; asociční zřetězování vede syntakticky k dlouhým souvětím uvolněné stavby (souvětí se často kryjí s odstavcem), jako ve vyšší slohové rovině rozrušuje volný proud imaginace pravidla tradiční epiky a vůbec předem konstruovaný, uzavřený syžet. Tak jsou věci vyvolávány ve své mnohoznačnosti, magičnosti, emotivnosti; hra a tvorba, jejichž cílem není definitivní dílo, nýbrž sám proces svobodné tvorby a hry, stávají se prostředkem estetizace života, proměny života v poezii. K pracím itinerářového rázu, které úhrnem představují další vývojový stupeň Nezvalovy prózy, patří hlavně části autorovy volné trilogie: *Neviditelná Moskva* (1935; zájezd 1934), *Ulice Gît-le-Coeur* (1936; zájezd 1935), *Pražský chodec* (1938). Jde o citové místopisy, v nichž dráhy Nezvalových nahodilých procházek vlastně zakreslují stav básníkova rozpoložení, jde o průvodce po objektech jeho touhy. Jako předtím, i zde se básníkův subjekt také stává měřítkem všech věcí, nedostatečným ovšem tam, kde by povaze reality byla adekvátnější rozumová analýza — ta však byla v tomto imaginativním systému, který si



navykl klást rovnítko mezi logické a konvenční, nazírána jako rušivý protiklad okouzlení, slasti a poezie. V Neviditelné Moskvě se Nezval snažil postihnout citovou atmosféru a rytmus země, která má v programu toužené osvobození člověka; Ulice Gît-le Coeur se stala výrazem jeho důvěry v dělnou kolektivitu mezinárodního surrealistického hnutí; v Pražském chodci, jat úzkostí o osud ohroženého národa a staletých krás jeho metropole, objevoval Nezval magické kouzlo Prahy v symbióze archaických půvabů a moderního ducha. Byla-li trilogie obecně informací o představitelích, akcích a cílech surrealismu, pak v ní našly místo také výklady o surrealistické zálibě v takzvaném černém románu, který Nezval hned tenkrát — po náběžích v Monaku a Řetězu štěstí — napodobil knihou *Valérie a týden divů* (vyšla až 1945). Tak se dualismus experimentální a lidové tvorby, známý už z Nezvalovy poezie, realizoval i v jeho próze; pokleslému romantismu lidového čtení (s jeho mysteriозností, morbidností, sadismem) dával Nezval přednost před sociální prózou realistické ražby právě kvůli zázračnosti jeho imaginace (srov. jeho obdiv k pytláckým lidovým povídkám v monografii *Josef Čapek*, 1937). Vcelku se Nezvalova imaginativní próza během třicátých let zbavovala své počáteční ortodoxie (sen už nebyl považován za pouhou funkci libida, nýbrž za nejsvobodnější výraz lidské touhy; člověk byl chápán nikoli jako bytost animální, nýbrž citová; autorovou revizí prošel pojem automatického textu) a vymezovala rovněž své záměry systematictější (vztah snu a skutečnosti, úsilí o sjednocení osobnosti). Jakkoli se Nezvalova próza dotvořila trvalejších uměleckých hodnot jen zřídka, přece jen v úhrnu znamenala významný krok v ocenění subjektivní lidskosti.

Surrealistické techniky využil k obraznému podobenství odcházejícího světa také ARNOŠT VANĚČEK v románu *Vor medúzy* (1938), rozlomeném stavebně na asociativní řetězce bizarních dějových situací a na přímočaré odsudky kapitalismu pomocí politicko-ekonomického slovníku. Předtím už obdobně, leč zdařileji, naložil s postupy imaginativní prózy poetisticky orientované FRANTIŠEK HEŘMÁNEK (1901–1946) v generační retrospektivě *Kohout lásky* (1933); nadstavbou kronikářské bilance je tu obrazné hodnocení jevů a silný lyrismus, pramenící z opanování krásami světa a z bleskného vítání nadcházející revoluce.

## PSYCHOLOGICKÁ PRÓZA

Psychologická próza — ta, v níž se stavy a proměny lidského nitra stávají ústředním tématem nebo kde jsou popřípadě z individuálně psychologického hlediska vykládány i jevy nadosobní společenské struktury — má v moderní české próze, počínaje symbolismem, zvláště trvalou tradici. Po vzepětí v desátých letech (Benešová, Olbracht, Tilschová, Čapek Chod) dostal se však v dvacátých letech postupně tento žánr na okraj literárního vývoje; tehdy byl — v petrifikované a rozměňované podobě — pěstován převážně druhořadými autory, zatímco nové směry a přední prozaici jej opomíjeli, ne-li rovnou výslovně odmítali. Vyhnanější zájem o psychologickou prózu (zejména o psychologický román) se vrátil zejména počátkem třicátých let. V souladu s objektivizujícími tendencemi epickými byl však i tento interes naplněn vůlí vymanit se při sestupech do hlubin lidského nitra ze subjektivní nahodilosti a impresionistické přibližnosti pokleslé psychologické prózy minulých let a najít základnu pro pohled objektivnější a také adekvátnější psychice současného člověka. Tuto základnu poskytla tehdejší psychologické próze především takzvaná hlubinná psychologie, hojně u nás studovaná, překládaná, akceptovaná (například surrealismem) a aplikovaná. Jako každá móda, zasáhla i psychoanalytická škola (hlavně Freudovou psychoanalýzou a Adlerovou individuální psychologii, ale také Jungovou analytickou psychologii) valnou většinu české psychologické prózy tím, že se začaly soustavně zdůrazňovat či aspoň konstatovat jisté složky lidské psychiky dotud opomíjené, iracionálně vykládané nebo vůbec neznámé; avšak nový přístup pronikal do prózy většinou ve zprostředkované podobě, rychle se tvořila nová klíše. V lepších případech však hlubinná psychologie skutečně inspirovala, ať kladně, ať polemicky, českou psychologickou prózu při její analýze traumat moderního člověka rozbitého rozporu soudobé civilizace,



odcizeného, stravovaného různými komplexy a neschopného komunikace; nová orientace napomáhala také psychologické próze uvědomovat si iluzivnost vlastních nástrojů. Monografické studie individuálních psychických stavů a vnitřních postojů převládaly v této oblasti především na počátku třicátých let. Později se tu — v jednotě s obecným úsilím české prózy postihnout nadosobní společenské útvary — objevily jednak pokusy o psychologii lidských množin (Hostovský), jednak na sebe psychologická próza nabírala další funkce: ojediněle noetickou (Hostovský), častěji pak úže společenskou (J. Havlíček, J. Weiss aj.); v druhém případě však nezřídka zůstávalo při dualismu psychologického a sociologického přístupu k látce (Vachek, Glazarová aj.). K organičtějším spojení obou funkcí docházelo tam, kde autor naopak vycházel z poznání společenského člověka a sociálního organismu (rodiny, generace, třídy) a kde se psychologická analýza projevovала jako bezpříznakový stavební element, totiž psychologickou věrojatností a motivovaností. Rovněž v souvislosti se stále tíživější situací národního společenství vzrůstala v psychologické próze na samém sklonku třicátých let potřeba překonat působení rozkladných momentů novou integrací člověka, která by byla zárukou jeho mravní síly a družné aktivity tolik potřebné pro čas blížící se válečné katastrofy; tato tendence pak nabyła vrchu za okupace. Vývojově se česká psychologická próza čtvrtého decennia rozpadala na linii rozvíjející v podstatě klasickou tradicí desátých let a na linii obohacující žánr — v těsném sepětí se současnou evropskou prózou — novými hledisky a řešeními. Psychologická próza navazující na dosavadní tradice se podle svých východisek dále štěpila ve dvě větve: jedna pokračovala v linii prózy sledující tendenci ušlechtilé a zušlechťující mravnosti, druhá rozvíjela dědictví naturalistické školy.

Proud postulující médiem psychologie cíle etického humanismu byl v podstatě doménou spisovatele. Děť definitivní zralosti — a to jak v románu (svazkem *Tragická duha*, 1933, dokončena válečná trilogie), tak v povídkovém žánru, kde vždy tkvěl její pravý tvůrčí *raison d'être* (povídka *Není člověku dovoleno*, 1931, novela *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*, 1936) — se dotvořila BOŽENA BENEŠOVÁ. Především v novelistickém portrétu dospívajícího děvčátka vykristalizovalo autorčino umění sepnout do jednoty osud a charakter i její schopnost soustředit do jediné situace celý dosavadní hrdinčin život. Protože se zde znepokojivé životní tajemství definuje jako dovednost rozlišit dobro a zlo, bývá i rámcový půdorys autorčiných příběhů prostě — přitom však bez schematicismu — rozvržen do černobílé antinomie, v níž roli kladu má přidělena hravě a přímočarě mládí, zatímco přísně souzenou dospělost symbolizuje nejen zmatek a faleš individuálních postojů, nýbrž i strojenost odumírajícího měšťanského řádu. V románové produkci HELENY DVOŘÁKOVÉ, zajímavější se už od počátku o obyvatele velkoměstské periferie, nabył etický ideál její učitelky B. Benešové posunutý podoby voluntaristického aktu: determinace dědičnosti, pudy a bídou je nakonec překonávána krásou svobodné lidské obětí (*Veliký proud*, 1932, *Pepan Jehně*, 1933); tento žensky exaltovaný důraz na mravní sílu obětujícího se srdce jeví se jako novodobá obměna někdejšího stanoviska K. Světlé. Pól svítivé lidské čistoty zvolila za ideový úběžník svých prací podobně jako B. Benešová její osobitá dědička JARMILA GLAZAROVÁ (1901–1977), očkující čtenářům — při všem vědomí tragičnosti a tíhy lidského údělu — důvěru v člověka a v bezpečí lásky. Poprvé tak učinila v autobiografické próze *Roky v kruhu* (1936), zhušťující mnohaleté zážitky získané po boku vesnického lékaře do kronikářského zpodobení jednoho roku harmonického života a takto akcentující řád panující v přírodě a vytvářený lidskou dělností. V duchu tohoto svého etického optimismu vedla pak Glazarová — proti literatuře stahované víry dezintegrace a odcizení — mladou hrdinku knihy *Vlčí jáma* (1938) z cizoty do štěstí. Psychologický plán románu, v němž pracovala více náznaky a zamlžující perifrastičností (též pomocí přírodní symboliky) než přímou analýzou, je rozrušován druhotnou sociologickou rovinou, která je v autorčiných prózách vždy více (*Roky v kruhu*, *Chudá přadlena*) či méně (*Advent*) přítomna a která řadou dat (hlavně etnografických a obecně vlastivědných) přibližuje čtenáři běh života slezské (později beskydské) vesnice. Mravoličnou tendencí jsou rovněž prodchnuty psychologické romány někdejšího expresionisty ČESTMÍRA JEŘÁBKA (*Pekelný ráj*, 1930, *Světlo na přídí*, 1933, *Cesta pozemská*, 1935), které protiváhu životních deziluzí spatřují ve vnitřní opravdovosti a v oduševňo-



vání smyslových a utilitárních složek života, a dále povídky BENJAMINA KLIČKY *Nůž na srdci* (1938); v nich ilustroval autor vítězný zápas altruismu nad atavistickými pudy obrazem vztahů uvnitř rodinného kolektivu, když byl předtím polemicky parodoval freudismus románem *Útěk ze století* (1935).

Proti tomu byl naturalisticky orientovaný psychologický román ve třicátých letech zastoupen daleko početněji (měl ve svých řadách vůbec některé z nejnplodnějších tehdejších autorů: V. Neffa, A. C. Nora a E. Vachka), avšak jeho váha umělecky vývojová — až na výjimky (Jaroslav Havlíček) — byla nepatrná: přejav zorný úhel od klasické naturalistické prózy (K. M. Čapek Chod, J. K. Šlejhar), dovedl toliko obměňovat konvenční psychologické náměty (především milostné mnohoúhelníky) a nejvýš je pak roubovat na aktuální společenské látky, pokud ovšem nehledal vnějškové východisko z vymrskané tematiky v zápletkách co nejbizarnějších. Většinou také uvázl na pasivním obkreslování předmětu a rozvlácném dějaření, jemuž je zcela vzdálena stylová zákonnost a vypravěčská ekonomie. Tyto románové práce, jejichž společné rysy silně převažovaly nad rozdíly v individuálním autorském stylu, s oblibou zobrazovaly projevy patologické psychiky (EMIL VACHEK, *Čtyřicetiletý*, 1930, *Parazit*, 1930, *Žebrácká láska*, 1934, *Život na splátky*, 1936; MILOSLAV NOHEJL, 1896–1974, *Deset roků nerozhoduje*, 1932; A. C. NOR, *Jed v krvi*, 1934; VLADIMÍR DRNÁK, *Hadrový panák*, 1935; VLADIMÍR NEFF, *Malý velikán*, 1935 aj.); jednotlivé figury byly přitom příznačně redukovány na zbytnělé psychické stavy a ty pak vykládány buď biologicky jako projev pohlavnosti a dědičnosti (faktoru „krve“), buď fatalisticky jako zásahy šklebné hry osudu. Zvláštní zájem projevoval naturalistický psychologický román, tak jako ostatně próza z počátku třicátých let vůbec (například J. a K. Čapkové, Dvořáková, Hostovský, Klička, Nový, Olbracht, Poláček, Vančura aj.), o duši zločince (A. C. NOR: *Příběh Jana Osmerky, kasaře*, 1932, *Štílený hon*, 1932; EMIL VACHEK, *Krev nevolá o pomstu*, 1934; MILOSLAV NOHEJL, *Svět nic neví*, 1934), pátraje po posledních hybatelích uvádějících člověka na zločineckou dráhu (zatímco jinak zaměřená próza se od tohoto námětu rozbíhala spíše k otázkám po možnostech lidského soudu a spravedlnosti); v pokleslé podobě se tu objevilo i téma jedincovy identity (EMIL VACHEK: *Divoké srdce*, 1930; KAREL JOSEF BENEŠ, 1896–1969, *Uloupený život*, 1935). Významnější tvůrčí osobností mezi uvedenými autory byl EMIL VACHEK, epik společenského a s tím spojeného osobnostního rozvratu, který měl ustavičnou potřebu slučovat své psychologické studie s časově politickým glosátorstvím žurnalistické ražby, a především JAROSLAV HAVLÍČEK (1896–1943), jehož dílo rovněž koření v naturalismu. Havlíčkovy příběhy, osnované na sváru životního zdraví a nemoci, nalezly zvlášť sugestivní tóny pro nevyhnutelnou tragiku života a pro posunčinu lidských pokusů vymknout se z moci drtivého osudu, jenž se tyčí ještě za biologickým určením člověka; jedinou nadějí skýtá láska, ta je však nedostupná. Ve zralé prvotině *Petrolejové lampy* (1. vydání ještě s nakladatelským nadpisem *Vyprahlé touhy*, 1935; skutečný debut, povídkový cyklus psaný v letech 1927–1930, *Neopatrné panny*, vyšel opožděně až 1941) klikatí se základní syžetová linie na pozadí veristického obrazu životního stylu, jímž na konci 19. století žilo maloměsto na horském česko-německém pomezí; způsob autorových záběrů se blíží portrétům ze starého rodinného alba, snímaným metodou blízkou metodě Jaromíra Johna. K vrcholným dílům české psychologické prózy třicátých let patří další Havlíčkova práce *Neviditelný* (1937), román o rozvratu starého měšťanského rodu, umocňující determinismus biologický a osudový determinismem společenským: kniha zobrazuje požívání jedné měšťanské generace následujícím dravějším pokolením i vnitřní vyprahnutí člověka v podmínkách peněžní společnosti. Srážkou dvou extrémních psychických poloh, totiž tvrdého a chladného kalkulu s fetězovitě propukajícím halucinačním šílenstvím, vzbuzuje se tu atmosféra hororu v české meziválečné próze ojedinělá. Základním Havlíčkovým rysem je krajní, až monumentální deziluzionismus, jenž se podílí na vedení děje, ale zároveň s tím nešetří ani principy autorovy vlastní literární tvorby.

Vedle tohoto naturalistického proudu existovaly i ojedinělé pokusy postavit psychologickou prózu na základně tradičního vesnického realismu. Příklad této tendence poněkud folklorně zabarvené podal JOSEF SEKERA (1897–1972) novelou *Kruh osudu* (1932), která představuje jistou psychologizaci utkvělého autorova



námětu (už v románu *Vinaři*, 1930, a v povídkovém svazku *Hazardní hráči*, 1930) o sváru rozkladných pijáků života s lidmi podrobujícími se mravním zákonům a řádu lidské pospolitosti.

Nově orientovaná psychologická próza získala svého předního představitele v autorovi, který v třicátých letech pěstoval psychologickou prózu zvláště soustavně a pronikavě a který tak z českých prozaiků určoval její vývojovou křivku nejpodstatnější měrou. Byl jím EGON HOSTOVSKÝ. Výhradním tématem jeho prací, jež vystačily vždy s komorním obsazením, se staly rozporné hlubiny lidské duše. Tyto hlubiny Hostovský ani neizoloval hermeticky od vazeb poutajících člověka k okolní realitě, ani je nenazíral jako pouhý produkt těchto vazeb, nýbrž je vykládal v jejich nekontrolovatelné svěbytnosti, s jakou reagují na dotírající tlak skutečností, do níž se člověk rodí (především na tlak rodinných poměrů a rodové tradice, rasového zakotvení, války a krizového stavu soudobého společenského uspořádání). Tento vztah jedince a světa předváděl Hostovský vždy jako nesouladný, neboť přítomný svět považoval za provizorium fiktivních hodnot; odtud odcizení člověka sobě i světu a odtud dále rozštěpení osobnosti, které své nejvýraznější podoby nabylo v tradičním dvojníckém, popřípadě zrcadlovém motivu (mj. i v tom navázal Hostovský na tvorbu svých hlavních učitelů: Dostojevského a Olbrachta).

Dvojnícký motiv ovládl hlavně monograficky zaměřené knihy autora raného období, jež dovršil román *Případ profesora Körnera* (1932; dále sem spadají romány *Danajský dar*, 1930, a *Ztracený stín*, 1932). Hostovský rád evokoval zvláště zrod druhého („stínového“) já uvnitř dotud jedolité osobnosti a napětí mezi křížícími se projevy dezintegrováných osobnostních složek, které přerůstá až ve výjimečné a nezládnutelné psychické ořesy. Zároveň se však postavami cizinců mezi cizinci, analýzou lhostejného pozorovatelského odstupu k sobě samému a konečně momentem marné vzpoury proti osudové determinaci i Hostovského tvorbou ohlašovala blížící se světová vlna existencialistické literatury. V souvislosti s touto orientací, jejíž náměty vyžadovaly techniku odosobněného popisu a vyprávění, dále v souvislosti s opouštěním expresionistického východiska (a generačního stanoviska), které se vyznačovalo subjektivním (lyrickým) hodnocením skutečnosti, a konečně v souvislosti s postupující renesancí epiky na počátku třicátých let nabývaly Hostovského prózy stále důsledněji rázu objektivních psychologických studií, v nichž má monologická forma pouze funkci posilovat věrojatnost díla a kde je autorský part vědomě přítlumen, ne-li potlačen.

Volný románový diptych s dětskými hrdiny, *Černá tlupa* (1933) s ještě nápadnou záměrností a sugestivnější už *Zhář* (1935), ohlásil ve vývoji Hostovského další období, jehož nejzralejší prací se pak stal složitě instrumentovaný román *Dům bez pána* (1937); dále sem patří povídkové svazky *Cesty k pokladům* (1934; kniha obsahuje i přepracovanou verzi titulní prózy souboru *Ghetto v nás*, 1928) a *Tři starci* (1938), jejichž prolog a první povídka vyšly předtím samostatně pod nadpisem *Kruh spravedlivých* (1938). Podstatnými znaky této nové a náročnější fáze byly: širší ideový akční rádius nezměněně monotematického záběru a s tím spjatý postoj obecněji lidský (neomezovaný tolik jako dosud generačním stanoviskem nebo autorovým židovstvím), dále rostoucí podíl očišťujícího momentu katarze, obrat k psychologii skupin (v souvislosti s celkově intenzivnějším zájmem soudobé české prózy o společenské vrstvy) a povýšení zrcadlového motivu až k zásadní noetické platnosti. Dvojnícké rozštěpení osobnosti na bytost zapojenou do sféry lidské praxe a na bytost žijící svůj fantazijní bdělý i noční sen objektivoval nyní Hostovský antinomii dospělost — dětství; metafyzická vina člověka tkví právě ve ztrátě dětství a dětství (spolu s rodným krajem) je také jedinou základní jistotou, s jejíž pomocí se dá pocit odcizení překonat. (Očividná je tu souvislost s hlubinnou psychologií a jejím akcentováním dětského věku, popřípadě vztahu dítěte k rodině a zejména k matce.) Autor totiž klade rovnítko mezi říší dospělosti a lež, sobectví, nesdělitelnost, utilitárnost a zlý stav světa, dospělí ve vztahu k dětem přebírají dokonce roli zlověstného osudu. Proti tomu dětství (jemuž za pomocníka určuje stáří) je Hostovskému synonymické s fantazijní hrou, volností snu, zjištěnou citovostí, bohatstvím srdce, družností, dobrodružstvím svobody; katarze skrze hodnoty dětství zůstává tu však nejednou pouze volním aktem, a i na-



dále získaná svoboda omezenou svobodou hraných, nikoli hráčů. Právě na toto stanovisko se u Hostovského váže motiv sisyfovského odporu proti determinačním momentům skládajícím skutečnost, reálněji pak proti redukci mnohotvárného světa na vypočitatelnou příčinnost a neměnná hlediska — autor ostatně vždy vyhlašoval dynamické vnímání dynamické reality. Prózy tohoto období osnoval proto Hostovský na napětí mezi dvěma dějovými rovinami (jež nahradily někdejší dualismus psychologické analýzy a epického děje): ta první z nich, přehledná a totožná s vnější skutečností, je dána, ta druhá — existující za a nad první jako dílo lidského vědomí — se ohlašuje tajemnými znameními a scénami symbolické platnosti a je postupně rekonstruována; na ni se soustřeďuje autorova analytická pozornost, analogicky k jeho dřívějšímu zájmu o růst druhého já uvnitř člověka. Prohlásil-li autor v *Černé tlupě* a *Žháři* surovou a hrůznou současnost, toto dílo dospělých, za podstatně absurdnější než halucinační svět vytvořený dětskou fantazií, pak v dalších knihách obdobně nadřadil známému, leč přitom vrcholně nejistému okolnímu světu snově neomezenou, jen z náznaků krystalizující novou realitu, označiv právě ji paradoxně za pevnou půdu. Uvědomělými návraty k hodnotám dětství stala se paralelními dvě jinak odlišná osobitá díla: Hostovského a Čepova; noetické domyšlení prvotního programu — jak se v *Domu bez pána* a *Třech starcích* projevilo touhou po milosti zázraku, tj. po prolomení se do nové skutečnosti, která se vyklene nad dilematem jevové a snové reality — přiblížilo však Hostovského silněji specifickým snahám Weinerovým.

Hostovského tvorba představovala v nově orientované české psychologické próze třicátých let tematický a problémový celek do značné míry univerzální; ve srovnání s tímto svérázným monolitem obzírali ostatní autoři v jednotlivých prózách úzce vymezený pruh psychického života daleko jednostranněji, a to v tom smyslu, že týž jev podrobovali analýze vždy znovu a znovu (Knap, Vachek, Weiss), nebo že tak činili naopak jednorázově (Heyduk, John), nebo že ke svým jakkoli proměnným námětům přistupovali vždy z téhož dogmaticky pojatého ideového hlediska (VÍTĚZSLAV NEZVAL v řadě svých imaginativních románů z hlediska Freudova učení interpretovaného surrealismem). — Vypravěčsky uměřený tradicionalista JOSEF KNAP, pokračovatel v české realistické vesnické próze a v Šrámkově lyrickém vitalismu, překonal statický a lyrizující psychologismus románu *Vysoké jarní nebe* (1932) v románu *Cizinec* (1934) a v některých povídkách svazku *Polní kytice* (1935), kde motivoval rozvratný pocit cizoty vykořeněním z rodné hroudy; ta mu v tomto tvůrčím období byla, stejně jako člověk sám, pevnou součástí širší přírody pojímané jako zdroj mravních jistot. (Odcizení jako důsledek válečného rozvratu podal lyrizovaným konstatováním, nikoli psychologickou analýzou KAREL VOKÁČ, 1903–1944, prózou *Cizinec*, 1930.) Proti Knapovi jevil se EMIL VACHEK podstatou svého talentu jako autor vysoce adaptabilní, a proto vesměs současný. V románové dvojici efektních zápletek *Nepřítel v těle* (1936) a *Žil jsem s cizinkou* (1938), jimiž pokračoval ve svých dosavadních studiích zbytnělých psychických stavů, narouboval na svůj psychologizující naturalismus poučení, která tehdy umění v hojně míře poskytoval freudismus; tak se stal sex, způsobující rozpad osobnosti i odcizení lidí intimně si nejbližších, novou podobou deterministické síly, vládnoucí ve všech Vachkových knihách. Tematiku duševních vyšinutí a komplexů doplňoval přitom Vachek samostatně rozvíjenou tematikou sociální: zde kriticky a žurnalisticky aktuálně zpodobil společenské zlo, jednou válku a krizi (*Žil jsem s cizinkou*), podruhé hitlerismus (*Nepřítel v těle*). — Stejně běžné jako monografie vnitřní cizoty bylo i téma dospělosti cele určené dětstvím. V sevřeně próze JAROMÍRA JOHNA *Zbloudilý syn* (1934), epilogu to autorových válečných knih, je nadčlověcká nelidskost ústřední postavy vyložena jako důsledek patologické mateřské lásky a koneckonců z oidipovského komplexu. Vztah k matce rozhodl rovněž o hrdinových osudech v prvotině JOSEFA HEYDUKA *Strach z lásky* (1933), kultivované vlivem soudobého francouzského psychologického románu; ztráta vnitřní rovnováhy v dětství mstí se později neschopností citu a porozumění, jedincův život i vzájemné lidské vztahy jsou ovládány nerozluštitelnou iracionalitou. Na napětí dětského a dospělého věku je rovněž osnován vypravěčsky nejčistší román JANA WEISSE *Spáč ve zvěrokruhu* (1937), autor dal však námětu přerůst hranice prózy vyhraněně psychologické směrem k próze vzrušené neaktuálnější společenskou



situací (hospodářská krize, SSSR, fašismus) a zároveň jej koncipoval jako svou úhrnnou výpověď o životě. To Weissovi umožnil příběh vedený sice stejně bizarně jako vždycky předtím (zde je hrdinou člověk přizpůsobující se fyziologicky i psychicky ročnímu koloběhu přírody) a stejně také plný záhad lidské duše (dvojnýcký motiv, patologický vztah matky k dítěti, člověk žijící jen z obsahů cizích niter), nadto však inscenovaný jako podobenství, v němž se dětství se svou čistotou, poezií hravosti, přirozenou prostotou, altruistní citovostí a perspektivností stává ideálním modelem nejen individuálního životního stanoviska, nýbrž dokonce nadosobních společenských útvarů. Na základní ideji Spáče ve zvěrokruhu, rozvinuté v duchu lidových pohádek autorova rodného Podkrkonoší a s jinotajným záměrem, postavil Weiss i svůj následující román *Přišel z hor*.

## NOVINÁŘSKÁ BELETRIE A REPORTÁŽ

Třicátá léta jsou obdobím, v němž se za samostatnou a s ostatními žánry rovnocennou součástí krásného písemnictví definitivně ustavuje široká a vnitřně mnohotvárná oblast reportáže a novinářské beletrie (fejton, cestopisná causerie, entrefilet, sloupek, soudnička, anekdota, interview, literární karikatura atd.). V tomto procesu, který se rozběhl už v předchozím desetiletí a byl nepřímou přípravou jak dlouholetou tradicí některých novinářských žánrů u nás, tak obecnou demokratičností české literatury, se zrcadlil rostoucí vliv žurnalistiky na čtenáře i beletrii i naopak intenzivnější a bezprostřednější podílňictví beletrie na současném společenském (politickém, veřejném) dění (pod tlakem hospodářské krize a fašistického ohrožení). Ve srovnání s dvacátými léty, která se mj. pokoušela o syntézu beletrie a žurnalistiky, došlo v následujícím deceniu - v souvislosti s opětovným přesunem beletristické dominanty na epiku — k oddělování funkcí, vytříbených nyní již natolik, že nemusely koexistovat nebo se slučovat s jinými (pokusy o syntézu samozřejmě nemizí, jsou však svým počtem i postavením uprostřed literárního procesu na ústupu). Značně se rozšířila řada autorů, pro něž byla práce pro noviny stejně významná jako činnost beletristická nebo u nichž dokonce žurnalistika tvořila základ jejich literárního díla. Zároveň s tím rychle rostl počet knižních titulů v této oblasti, ať už šlo o celky původní (hlavně v oblasti reportáže), ať o svazky vzniklé dodatečným zkomponováním prací tištěných už časopisecky (jak si takové soubory vynucují svou existenci samy drobné formy); i tak ovšem zůstala velká část této tvorby ukryta v novinách a časopisech, odkud se někdy, v případech významných autorů, po letech a zpravidla posmrtně vyjímá a vydává ve výběrech (E. Bass, J. a K. Čapkové, J. Fučík, K. Poláček aj.). S přísnějším vymezením operační sféry jednotlivých žánrů došlo i k znovurozdělení funkcí, byt mnohdy dočasněmu. Žurnalistická beletrie do značné míry převzala a zároveň s tím i kultivovala funkci takzvaného lidového čtení, kterou dříve plnily kalendáře, kolportážní romány apod.; akcentována tu byla zábavná a časová role literatury (další spoje vedly odtud k detektivce, k humoristické próze a k fejtonnímu románu). Proti tomu reportáži, pěstované převážně na levici, se přisuzovala úloha v soudobém literárním kontextu daleko obsáhlejší. Jednou měla být reportáž vůbec hlavním pilířem veškeré utilitární literatury (v avantgardním dualismu funkcí užitkových a čistě poetických). Podruhé měla dokonce nahradit vyžilý prý román (hlavně psychologický) a s tím celou oblast fiktivní beletrie (srov. diskusi vyvolanou 1930 Kischoým článkem „Román? Ne. Reportáž!“). Potřetí se měla stát hlavní literární zbraní proletariátu usilujícího o revoluční zvrat poměrů — jen této roli mohla dostát a také dostála. Zdůrazněna tu tedy byla funkce poznávací a agitační (odtud vede spojovací linka k takzvanému časovému románu a k literatuře faktu). Konečně s vyhraněním a novým rozdělením funkcí úzce souvisela bohatá vnitřní diferenciace celé této literární oblasti, která osciluje mezi beletrii a publicistikou. Tím se však nestírají společné rysy vyplývající z okolnosti, že se zde mezi funkcemi literárního díla akcentuje funkce bezprostředně užitková. Staví se na aktuálním námětu, usiluje o přímý odraz přítomných poměrů a také počítá s jejich bezprostředním ovlivněním, do výstavby slovesného projevu jsou



už zakalkulovány vnímavosti jistého čtenářského kolektivu, jemuž je projev určen; časový akční rádius této literatury je proto velmi omezen.

Zrozena pro úkoly dne a u čtenářů oblíbená, zakotvila fejetonistická a reportážní literatura jako vítaný doplněk a v lepších případech i jako pevná součást ve většině periodického tisku, aniž vždy musela slepě odpovídat jeho linii politické. Skutečně tvůrčích organizačních center však existovalo jen několik. Pro oblast reportáže se jim stal komunistický tisk a v něm především *Tvorba* (I. Bart, J. Fučík, V. Káňa, G. Včelička, J. Weil aj.), pro rozkvět mnohostranné oblasti novinářské beletrie udělaly nejvíc *Lidové noviny* (E. Bass, J. a K. Čapkové, M. Fantová, známá jako „Ma-Fa“, F. Gel, B. Golombek, M. Jesenská jako „Milena“, J. Kopta, J. Mahen, A. Novák, K. Poláček, E. Valenta, R. Weiner aj.), a to hlavní zásluhou svého dlouholetého šéfredaktora Arnošta Heinricha (po jehož smrti 1933 převzal funkci šéfredaktora E. Bass); fejeton *Lidových novin* se v třicátých letech vůbec stal prvním odražitěm mladých talentů, kteří se v literatuře prosadili až později (například J. Drda, L. Khás, O. Mikulášek, V. Řezáč, J. Tomeček aj.). Podobně jako většina tisku věnovala se novinářským literárním druhům — ať příležitostně, ať soustavněji — i převážná část spisovatelů, už proto, že jim noviny v daleko větší míře než kdy předtím poskytovaly možnost existenčního zajištění v rámci jejich vlastního oboru a přitom bránily úzce literátské profesionalizaci. K populárním a systematickým fejetonistům třicátých let dlužno vedle výše jmenovaných uvést ještě aspoň ALFRÉDA FUCHSE (1892–1941; pod zn. Drať, napřed v *Tribuně*, pak v *Lidových listech*), KARLA ZDEŇKA KLÍMU (1883–1942; *Kazetka*, v *Lidových novinách*, pak v *Českém slově*), MARIÍ RUSOVOU (1889–1944; *Maru*, v *Národních listech*), KARLA VAŇKA (1887–1933; s jeho kritickými sloupky zvanými „střepiny“ v *Rudém právu*, později v *Českém slově*).

Novinářská beletrie rozevřela právě v třicátých letech celý vějíř svých možností. Vedle klasického fejetonu a jeho cestopisné odrůdy se pěstovaly hlavně modernější podoby fejetonu, jako sloupek (čili kurzíva) a entrefilet; s rostoucím vlivem rozhlasu vznikaly (tak jako rozhlasové hry) i rozhlasové fejetony. Od fejetonu vedla jedna cesta k epičtějším útvarům, ať už nabyly povídkové tvářnosti (soudnička, apokryf, podpovídka), ať byly v podstatě epickými zkratkami (anekdota, bajka). Druhá cesta pak mířila k formám založeným dokumentaristicky, jež se většinou v knižní podobě uvedly premiérově právě tenkrát (interview a montáž dokumentů nebo citátů). Vzájemná interference těchto útvarů, popřípadě pohlcování dalších ještě forem (například polemiky, dopisu), je nedílným znakem této literární oblasti stejně jako okolnost, že jejich základním působištěm je periodický tisk, zatímco knižní svody jednotlivých čísel (podle tematického nebo chronologického klíče) nejsou víc než jejich druhotnou existencí.

Hlavním představitelem novinářské beletrie, s nímž je v českém písemnictví co do šíře, originality, mnohověrnosti a podnětnosti srovnatelný pouze Jan Neruda, se stal Karel Čapek. Vedle něho se vyjímají vážný a k válečné minulosti stále se vracející JOSEF KOPTA (*Nedělní okno*, 1930, *Člověk v horách*, 1931) i dykovsky účinný JAROSLAV KOLMAN CASSIUS (*Pětuškin a jiní politikové*, 1931) tradičněji, jeho redakční kolegové, byť byli i takovými individualitami jako E. Bass a K. Poláček, odvozeněji. KAREL ČAPEK (naplniv tak myšlenku A. Heinricha) modernizoval fejeton formou sloupku; rozsahem mezi fejetonem a glosou, určením mezi fejetonem a úvodníkem, vychází sloupek z nějaké denní události a odtud dospívá, vtipným a zábavným sledováním základního tématu, ke kritickému zamyšlení nad obecnějším jevem, jenž vyžaduje nápravy. Většina Čapkových sloupků z třicátých let, prokazující univerzálnost Čapkových zájmů a znalostí, vyšla až po autorově smrti, zpravidla však podle jeho plánu (*Měl jsem psa a kočku*, 1939, *Kalendář*, 1940, *O lidech*, 1940, *Věci kolem nás*, 1954). Vedle sloupku psal Čapek stejně hojně entrefilet, v podstatě trefné portréty (*Ratolest a vavřík*, posmrtně 1947) a glosy ke dni nejčastěji politickému a kulturnímu, a dále samozřejmě fejeton v klasické podobě, pojatý jako zajímavý článek podstatněji a mnohostranněji osvětlující jistý společenský jev a autorovo stanovisko k němu (polemický soubor *O věcech obecných čili Zóon politikon*, 1932; causerie o vzniku divadelní hry, novina a filmu *Jak se co dělá*, 1938). Umění pozorovat, které bylo prvotní a také skutečněnou ctižádostí Čapkových fejetonů, se projevovalo maximálně individualizovaným



popisem (který nezná synonymičnosti); tato metoda jednak vedla k objevování věcí v samé zázračnosti jejich bytí, jednak mířila k programové obhajobě práv jednotlivin a jednotlivců na svěbytnou existenci, neboť pokrok světa záleží podle Čapka jen na malých věcech, dobře udělaných obyčejnými lidmi. K výrazným osobitostem Čapkovy fejetonistiky patří také ten postup, jímž se protiklad mezi jednotlivinami a obecninami ozvláštňuje v samotné jazykové rovině, a tím zároveň ozřejmuje zpětný deformální vliv slovního fetišismu na samu skutečnost. Samo toto soustředění na jazykovou kritiku jazyka podstatně přispělo i k Čapkovu suverénnímu zvládnutí spisovné češtiny pro roli plynulého hovorového sdělení, které je schopno podat i velice složité náměty přístupně a zároveň bez zjednodušení. Na úspěch Čapkových zahrádkářských fejetonů (*Zahradníkův rok*, 1929, *Legenda o člověku zahradníkovi*, 1935) samostatně navázal STANISLAV LOM fejetonovým souborem *Zahradník skalní aneb Ráj z kamení a hloží* (1938), založeným na objevných analogiích mezi světem rostlinným a lidským, jež jsou vedeny v duchu humanistického demokratismu; paralelně s Čapkem se na rozkvět českého fejetonu podílel humorista EDUARD BASS (*Jak rok běží*, 1930), vesměs v Čapkových ideových intencích (podpora mladého českého státu, tihnutí k harmonizující pozici středu, filozofie každodenní drobné dělnosti), na rozdíl od něho však lidově rozsaňnější a s jistým gurmánským vztahem k životu.

Osobitost obou autorů vynikne lépe na poli cestopisné causerie, která vůbec ve srovnání s dřívějším dosáhla ve třicátých letech mezi druhy novinářské beletrie početně největšího rozmachu a také značného rozrůznění stylového. Tento rozmach souvisel s kolektivním dobovým usilováním české prózy o světovost, jíž se nejjednodušeji dosahovalo cizokrajnými kulisami jednotlivých knih a světoběžnictvím jejich autorů, hlouběji pak cílevědomou snahou otevřít okno do světa čtenářům státu, který začal hrát důležitou úlohu v střeoevropské politice; ovšem mnoho autorů bylo tu podníceno zcela vnějškově rozmachem zahraniční turistiky. Za této situace se od sebe ještě výrazněji oddělily oblast cestopisné fejetonistiky a oblast vlastních cestopisů sledujících výhradně naukové a informativní cíle.

EDUARD BASS prokázal v *Holandském deníčku* (1930) svoje univerzální novinářské znalosti ozkušováním věcí, z nichž se skládá mnohotvárná skutečnost, v jejich užitečnosti pro člověka a důkladným, autonomním kulturněhistorickým zakotvením svých zážitků, které se prosazovalo zejména v jeho pražských fejetonech. Proti tomu KAREL ČAPEK (*Výlet do Španěl*, 1930, *Obrázky z Holandska*, 1932, *Cesta na sever*, 1936, posmrtně 1953 *Obrázky z domova*) přibližoval pouze ty hodnoty minulosti, které cítil jako živou součást přítomnosti. Východiskem jeho causerií bylo poznání lidí cizí země v jejich každodenním životě a díle; častým natočením věcí z jejich humorné stránky dovedl je autor až familiárně přiblížit a programově odpatedizovat. Cílem bylo poznání národní i individuální osobitosti a z tohoto zjištění vycházející propagace rovnosti a tolerance; právě rozdílnost zmnožuje život a má tedy vést k lásce. Toto rozpětí od popisu jedinečných reálií po filozofické úvahy je pro Čapkovy cestopisné fejetony typické. Celkový přesun autorova zájmu na evropský sever (Čapek se považoval pro svůj duchovní habitus za severana) souvisel s jeho tihnutím k podstatným a trvalejším rysům člověka a jeho prostředí; stranou přitom zůstávaly momenty konkrétní sociální determinace. Ze školy Lidových novin vyšli také novináři BEDŘICH GOLOBEK (1901–1961) a EDVARD VALENTA (1901–1978), kteří se zdarem dali literární tvar fabulačně bohatému vyprávění JANA WELZLA, svérázného cestovatele po arktických krajích (*Třicet let na zlatém severu*, 1930, *Po stopách polárních pokladů*, 1932, *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě*, 1932, *Ledové povídky*, 1934; už roku 1928 upravil Welzlovo vzpomínání jiný redaktor Lidových novin, R. Těšnohlídek, do knihy *Eskymo Welzl*). Jinou výraznou tvůrčí osobností vedle K. Čapka a E. Basse byl v oblasti fejetonu KAREL HORKÝ; jeden z jeho vůbec posledních fejetonních souborů *Svatební cesta* (1931), obraz autorova poválečného putování po západoevropských válečných bojištích, byl průkaznou ukázkou jak jeho novinářského rozhledu, tak jeho svérázného umění britké glosy a ironické pointy, jež zde jsou ve službách skeptického pacifismu.

Rada dalších cestopisných causerií přispěla více k vnitřní diferenciaci tohoto literárního druhu než k tvůrčímu obohacení individuálních autorských talentů. Literární karikaturou jsou v podstatě *Americké hou-*



pačky (1937) ADOLFA HOFFMEISTRA, které opisují specifický životní styl USA pásmem dat a vtipných hyperbol (také K. Čapek pojal jako karikaturu svůj rozměrný fejeton *Jak se dělá film*, zařazený do souboru *Jak se co dělá*); v prosovětském *Povrchu pětiletky* (1931), zaostřeném především na věci umění, užil zase Hoffmeister formy „veřejných dopisů“. Chronologicky řazeným svazkem soukromých listů, které se však nikterak nebrání sociální zvědavosti a politickým vyznáním přesvědčeného demokrata, jsou *Dopisy ze Senegambie* (1938) ZDENKA NĚMEČKA (1894–1957); v úsilí dobrat se specifičnosti rasové nebo národní sledoval autor především roli geografického faktoru. Válnější literární význam postrádal hojně pěstovaný druh kombinující bedekrovskou informativnost s malebně lyrizujícími impresionismem (A. C. NOR, *Italské léto*, 1933; JAROSLAV MARCHA, *Chvilí v Řecku*, 1934; MILOŠ JIRKO: *Modrý jas*, 1936 aj.). Vnější formou lyrického deníku až konfesijní ražby spínal STANISLAV K. NEUMANN obě stylové polohy svých knih *Enciány z Popa Ivana* (1933) a *Československá cesta* (2 sv., 1934 a 1935): přírodní lyrismus (jemuž je příroda posledním útočištěm svobodného srdce a pudů před ztotožňující civilizací) a útočnou publicistickou polemiku s nekomunistickou ideologií. Imaginativní prózou, která zužitkovávala dědictví poetického exotismu, byla protikolonialistická črta KONSTANTINA BIEBLA *Plancius* (1931, z cesty do Indonésie) a kultivované senzualistické pohlednice JAROSLAVA JANA PAULÍKA *Sentimentální cesty* (1931, z cest po jižní a západní Evropě a severní Africe), které dávaly přednost tuláckému globetrotterství před organizovaným cestovatelstvím a nalézaly právě v něm jednu z realizací názoru považujícího život za dobrodružství a básnickou šanci. Na zcela opačném pólu než bedekrové nebo lyrizující cestopisné črty stojí esejisticky a úvahově zaměřené práce JAROSLAVA DURYCHA; i ony byly součástí celkového autorova obratu od umění směrem k osobnímu podílnictví na přitažlivějším proudění skutečnosti, konkrétně na soudobém životě katolické církve. *Římská cesta* (1933) pátrá v italských městech po někdejší duchovní atmosféře spojené s rozmachem jezuitského řádu v 16. století, *Toulky po domově* (1938) měly metodou bezprostředních vjemů, umocňovaných řadou reminiscencí, sugerovat duši země; ještě častěji se však z těchto fejetonů — obraznou deformací a mysteriálním výkladem holých fakt — stával cestopis po tajích autorova vnitřního ustrojení.

Z žurnalistických útvarů orientovaných faktografičtěji se v třicátých letech poprvé dostalo knižní podoby interview, a to především v souborech rozmluv ADOLFA HOFFMEISTRA s významnými představiteli evropské kultury (*Kalendář*, 1930, *Piš, jak slyšíš*, 1931 — zde úvodem teorie interview; této formy užito i v *Povrchu pětiletky*, 1931); aranžmá a komentář cizích výroků sloužily tu zároveň k propagaci principů avantgardního umění. Imaginárním rozhovorem je *Poslední interview* (1935) JIŘÍHO MAŘÁNKA, kombinující úryvky z dopisů a ověřené výroky O. Ostrčila s autorovými vzpomínkami jako Ostrčilova libretisty; ve zdůraznění trvalých hodnot a řádu lidského díla zrcadlila se zřetelně proměna, jíž Mařánkova tvorba třicátých let procházela. Komponovanou montáží citátů byl jak anketní soubor *O lidských povoláních* (1930), v němž vedle cílů sociologických chtěl jeho pořadatel FRANTIŠEK GEL (1901–1972) propagovat pragmatickou myšlenku každodenní jednotlivcovy služby nadosobnímu organismu, tak originální *Žurnalistický slovník* (1934) KARLA POLÁČKA; parodie nejužívanějších novinářských frází (pojatých v Čapkově předmluvě jako ustálené lhaní, předpoklad demagogie a tím politiky násilí) sleduje zde úkoly očištné i ryze humoristické.

Početnější byla uvnitř novinářské beletristiky skupina forem o epickém jádru. Drobnější útvary tu zastupovala anekdota (EDUARD BASS, *Umělci, mecenáši a jiná čeládka*, 1930; KAREL POLÁČEK, *Židovské anekdoty*, 1933; JAROSLAV KOLMAN CASSIUS, *Vrabec v hrsti* 1934; ALARICH, 1895–1942, *Medicínské historie*, 1935 aj.), Bassem, Poláčkem a K. Čapkem (v souboru *Marsyas*) osvětlovaná též teoreticky, a bajka, KARLEM ČAPKEM (*Bajky*, 1936, souborně v knize *Bajky a podpovídky*, posmrtně 1946) pojatá jako minimalizovaná demonstrace veřejně nebezpečných lží a sebeklamů jednotlivců i celých hnutí. Rozsáhlejší a tematicky specializované fejetonní útvary, přecházející často až v povídkový tvar, představovala především tradičně



popisem (který nezná synonymičnosti); tato metoda jednak vedla k objevování věcí v samé zázračnosti jejich bytí, jednak mířila k programové obhajobě práv jednotlivin a jednotlivců na svébytnou existenci, neboť pokrok světa záleží podle Čapka jen na malých věcech, dobře udělaných obyčejnými lidmi. K výrazným osobitostem Čapkovy fejetonistiky patří také ten postup, jímž se protiklad mezi jednotlivinami a obecninami ozvláštňuje v samotné jazykové rovině, a tím zároveň ozřejmuje zpětný deformační vliv slovního fetišismu na samu skutečnost. Samo toto soustředění na jazykovou kritiku jazyka podstatně přispělo i k Čapkovu suverénnímu zvládnutí spisovné češtiny pro roli plynulého hovorového sdělení, které je schopno podat i velice složité náměty přístupně a zároveň bez zjednodušení. Na úspěch Čapkových zahrádkářských fejetonů (*Zahradníkův rok*, 1929, *Legenda o člověku zahradníkovi*, 1935) samostatně navázal STANISLAV LOM fejetonovým souborem *Zahradník skalní aneb Ráj z kamení a hloží* (1938), založeným na objevných analogiích mezi světem rostlinným a lidským, jež jsou vedeny v duchu humanistického demokratismu; paralelně s Čapkem se na rozkvětu českého fejetonu podílel humorista EDUARD BASS (*Jak rok běží*, 1930), vesměs v Čapkových ideových intencích (podpora mladého českého státu, tíhnutí k harmonizující pozici středu, filozofie každodenní drobné dělnosti), na rozdíl od něho však lidově rozšafnější a s jistým gurmánským vztahem k životu.

Osobitost obou autorů vynikne lépe na poli cestopisné causerie, která vůbec ve srovnání s dřívějším dosáhla ve třicátých letech mezi druhy novinářské beletrie početně největšího rozmachu a také značného rozrůznění stylového. Tento rozmach souvisel s kolektivním dobovým usilováním české prózy o světovost, jíž se nejjednodušeji dosahovalo cizokrajnými kulisami jednotlivých knih a světoběžnictvím jejich autorů, hlouběji pak cílevědomou snahou otevřít okno do světa čtenářům státu, který začal hrát důležitou úlohu v stře-doevropské politice; ovšem mnoho autorů bylo tu podníceno zcela vnějškově rozmachem zahraniční turistiky. Za této situace se od sebe ještě výrazněji oddělily oblast cestopisné fejetonistiky a oblast vlastních cestopisů sledujících výhradně naukové a informativní cíle.

EDUARD BASS prokázal v *Holandském deníčku* (1930) svoje univerzální novinářské znalosti ozkušováním věcí, z nichž se skládá mnohotvárná skutečnost, v jejich užitečnosti pro člověka a důkladným, autonomním kulturněhistorickým zakotvením svých zážitků, které se prosazovalo zejména v jeho pražských fejetonech. Proti tomu KAREL ČAPEK (*Výlet do Španěl*, 1930, *Obrázky z Holandska*, 1932, *Cesta na sever*, 1936, posmrtně 1953 *Obrázky z domova*) přibližoval pouze ty hodnoty minulosti, které cítil jako živou součást přítomnosti. Východiskem jeho causerií bylo poznání lidí cizí země v jejich každodenním životě a díle; častým natočením věcí z jejich humorné stránky dovedl je autor až familiárně přiblížit a programově odpatetizovat. Cílem bylo poznání národní i individuální osobitosti a z tohoto zjištění vycházející propagace rovnosti a tolerance; právě rozdílnost zmožuje život a má tedy vést k lásce. Toto rozpětí od popisu jedinečných reálií po filozofické úvahy je pro Čapkovy cestopisné fejetony typické. Celkový přesun autorova zájmu na evropský sever (Čapek se považoval pro svůj duchovní habitus za severána) souvisel s jeho tíhnutím k podstatným a trvalejším rysům člověka a jeho prostředí; stranou přitom zůstávaly momenty konkrétní sociální determinace. Ze školy Lidových novin vyšli také novináři BEDŘICH GOLOMBEK (1901–1961) a EDVARD VALENTA (1901–1978), kteří se zdarem dali literární tvar fabulačně bohatému vyprávění JANA WELZLA, svérázného cestovatele po arktických krajích (*Třicet let na zlatém severu*, 1930, *Po stopách polárních pokladů*, 1932, *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě*, 1932, *Ledové povídky*, 1934; už roku 1928 upravil Welzlovo vzpomínání jiný redaktor Lidových novin, R. Těšnohlídek, do knihy *Eskymo Welzl*). Jinou výraznou tvůrčí osobností vedle K. Čapka a E. Basse byl v oblasti fejetonu KAREL HORKÝ; jeden z jeho vůbec posledních fejetonních souborů *Svatební cesta* (1931), obraz autorova poválečného putování po západoevropských válečných bojištích, byl průkaznou ukázkou jak jeho novinářského rozhledu, tak jeho svérázného umění břitké glosy a ironické pointy, jež zde jsou ve službách skeptického pacifismu.

Rada dalších cestopisných causerií přispěla více k vnitřní diferenciaci tohoto literárního druhu než k tvůrčímu obohacení individuálních autorských talentů. Literární karikaturou jsou v podstatě *Americké hou-*



pačky (1937) ADOLFA HOFFMEISTRA, které opisují specifický životní styl USA pásmem dat a vtipných hyperbol (také K. Čapek pojal jako karikaturu svůj rozměrný fejeton *Jak se dělá film*, zařazený do souboru *Jak se co dělá*); v prosovětském *Povrchu pětiletky* (1931), zaostřeném především na věci umění, užil zase Hoffmeister formy „veřejných dopisů“. Chronologicky řazeným svazkem soukromých listů, které se však nikterak nebrání sociální zvědavosti a politickým vyznáním přesvědčeného demokrata, jsou *Dopisy ze Senegambie* (1938) ZDENĚKA NĚMEČKA (1894–1957); v úsilí dobrat se specifičnosti rasové nebo národní sledoval autor především roli geografického faktoru. Valnější literární význam postrádal hojně pěstovaný druh kombinující bedekrovskou informativnost s malebně lyrizujícími impresionismem (A. C. NOR, *Italské léto*, 1933; JAROSLAV MARCHA, *Chvilí v Řecku*, 1934; MILOŠ JIRKO: *Modrý jas*, 1936 aj.). Vnější formou lyrického deníku až konfesijní ražby spínal STANISLAV K. NEUMANN obě stylové polohy svých knih *Enciány z Popa Ivana* (1933) a *Československá cesta* (2 sv., 1934 a 1935): přírodní lyrismus (jemuž je příroda posledním útočištěm svobodného srdce a pudů před zotročující civilizací) a útočnou publicistickou polemiku s nekomunistickou ideologií. Imaginativní prózou, která zužitkovávala dědictví poetického exotismu, byla protikolonialistická črta KONSTANTINA BIEBLA *Plancius* (1931, z cesty do Indonésie) a kultivované senzualistické pohlednice JAROSLAVA JANA PAULÍKA *Sentimentální cesty* (1931, z cest po jižní a západní Evropě a severní Africe), které dávaly přednost tuláckému globetrotterství před organizovaným cestovatelstvím a nalézaly právě v něm jednu z realizací názoru považujícího život za dobrodružství a básnickou šanci. Na zcela opačném pólu než bedekrové nebo lyrizující cestopisné črty stojí esejisticky a úvahově zaměřené práce JAROSLAVA DURYCHA; i ony byly součástí celkového autorova obratu od umění směrem k osobnímu podílňictví na přitažlivějším proudění skutečnosti, konkrétně na soudobém životě katolické církve. *Římská cesta* (1933) pátrá v italských městech po někdejší duchovní atmosféře spojené s rozmachem jezuitského řádu v 16. století, *Toulky po domově* (1938) měly metodou bezprostředních vjemů, umocňovaných řadou reminiscencí, sugerovat duši země; ještě častěji se však z těchto fejetonů — obraznou deformací a mysteriálním výkladem holých fakt — stával cestopis po tajích autorova vnitřního ustrojení.

Z žurnalistických útvarů orientovaných faktografičtěji se v třicátých letech poprvé dostalo knižní podoby interviewu, a to především v souborech rozmluv ADOLFA HOFFMEISTRA s významnými představiteli evropské kultury (*Kalendář*, 1930, *Piš, jak slyšíš*, 1931 — zde úvodem teorie interviewu; této formy užito i v *Povrchu pětiletky*, 1931); aranžmá a komentář cizích výroků sloužily tu zároveň k propagaci principů avantgardního umění. Imaginárním rozhovorem je *Poslední interview* (1935) JIŘÍHO MAŘÁNKA, kombinující úryvky z dopisů a ověřené výroky O. Ostrčila s autorovými vzpomínkami jako Ostrčilova libretisty; ve zdůraznění trvalých hodnot a řádu lidského díla zrcadlila se zřetelně proměna, již Mařánkova tvorba třicátých let procházela. Komponovanou montáží citátů byl jak anketní soubor *O lidských povoláních* (1930), v němž vedle cílů sociologických chtěl jeho pořadatel FRANTIŠEK GEL (1901–1972) propagovat pragmatickou myšlenku každodenní jednotlivcovy služby nadosobnímu organismu, tak originální *Žurnalistický slovník* (1934) KARLA POLÁČKA; parodie nejužívanějších novinářských frází (pojatých v Čapkově předmluvě jako ustálené lhaní, předpoklad demagogie a tím politiky násilí) sleduje zde úkoly očistné i ryze humoristické.

Početnější byla uvnitř novinářské beletristiky skupina forem o epickém jádru. Drobnější útvary tu zastupovala anekdota (EDUARD BASS, *Umělci, mecenáši a jiná čeládka*, 1930; KAREL POLÁČEK, *Židovské anekdoty*, 1933; JAROSLAV KOLMAN CASSIUS, *Vrabec v hrsti* 1934; ALARICH, 1895–1942, *Medicínské historie*, 1935 aj.), Bassem, Poláčkem a K. Čapkem (v souboru *Marsyas*) osvětlovaná též teoreticky, a bajka, KARLEM ČAPKEM (*Bajky*, 1936, souborně v knize *Bajky a odpovědi*, posmrtně 1946) pojatá jako minimalizovaná demonstrace veřejně nebezpečných lží a sebeklamů jednotlivců i celých hnutí. Rozsáhlejší a tematicky specializované fejetonní útvary, přecházející často až v povídkový tvar, představovala především tradičně



a hojně pěstovaná soudnička (K. Poláčkem, E. Valentou, J. Trojanem, F. Gelem aj.); nejnámějším souborem se v této žánrové oblasti staly *Soudničky* (1936) FRANTIŠKA NĚMCE, který záznam o soudním přelíčení zcela odreportážnil a převedl až v anekdotický příběh, bodře parodující frázovitá životní gesta a postoje. Novátorsky se v této oblasti uplatnil opět mnohostranný talent KARLA ČAPKA. Přizpůsobením povídky pro propagaci jisté veřejně nápravné myšlenky, fejetonizací povídky provázenou zjednodušením syžetové linie vznikla podpovídka (*Bajky a podpovídky*, posmrtně 1946). Také apokryf (*Apokryfy*, 1932, rozšířený soubor *Knihapokryfů*, posmrtně 1946), pěstovaný Čapkem nejhorlivěji v období 1931–1933 a přiléhající svým posláním těsně k románové linii autorova díla, byl od původu žurnalistickou adaptací staré mystifikační formy; překvapivé a silně aktualizující reinterpretace starých známých příhod byly mj. výrazem Čapkovy neomezené Lust zu fabulieren stejně jako dokladem mohutné obrody epičnosti počátkem třicátých let.

Tam, kde se rostoucí vliv epické konstanty (a s tím úzce související naprostá dobová priorita románové formy mezi epickými druhy) spojil s novinářským talentem par excellence, konkrétně kde byly na osnovu románové epiky aplikovány postupy vlastní fejetonistice, vznikl kvazirománový útvar fejetonního románu. Jakožto románový druh dosáhl svého maxima na samém počátku třicátých let, ale i tehdy byl v podstatě dozněním tendencí z let dvacátých, podobně jako román reportážní. Fejetonní ráz románu byl tu dán základním (monografickým) soustředěním na jistou svéráznou a v sobě uzavřenou vrstvu lidí, dále aditivní stavbou románové kompozice složenou z drobnějších, relativně samostatných celků a konečně humoristickým postojem vypravěče k postavám a tak dominantní snahou po zábavnosti. Český fejetonní román v podstatě vytvořili K. Čapek a ještě ve větší míře KAREL POLÁČEK. Poláček prozkoumal v typických zvycích, obřadech a slangu druh fotbalových fanoušků (*Muži v ofsajdu*, 1931) a karbaníků (*Hráči*, 1931), přičemž postavy pojal jako rozličné exempláře představující druh v jeho šíři; zálibu sdružovat lidi bez ohledu na třídní, rasové, náboženské a jiné přehrady podložil přitom ideově. Tohoto postupu, jímž postavy ztrácejí osobitou tvář a stávají se daleko více nositeli vlastností jisté profesionální nebo společenské vrstvy (přechod od monografického ke společenskému románu byl výraznou dobovou tendencí), užíval Poláček důsledně i v dalších románech (*Hedvika a Ludvík*, 1931, *Hlavní přelíčení*, 1932, *Michelup a motocykl*, 1935), preparujících nyní soustředěně sám biologický druh maloměšťáka, který je tu představen jako specialista majetkový. Tato vášeň však není, jako v předchozích případech, poslední oázou životní intenzity průměrného občana, nýbrž naopak implikuje formalizaci života, touhu po moci a imanentní zlo. (Hlavní přelíčení, které povýšilo soudničku na románový tvar, zůstalo na úrovni žurnalistické aplikace Dostojevského Zločinu a trestu.) Poláčkovy prózy postupně přestávaly být oddechovou záležitostí, humorné porozumění pro přízemní záliby malého člověka získávalo tragikomický ráz, odpor k petrifikaci a formalizaci jakýchkoli životních projevů se zkoncentroval v jazykové rovině, u Poláčka ostatně už od počátku silně zdůrazněné a vyvažující jeho stálý latentní sklon k žánrovému realismu; jazyk se stal nejosobitějším tématem Poláčkovy tvorby, střídaní nadindividuálních stylů a jejich parodie vlastním zdrojem komiky. Rovnocenný pandán k Poláčkovým monograficky založeným románům vytvořil ze své soudničkářské zkušenosti FRANTIŠEK NĚMEC knihou *Alibi* (1931), bizarně předvádějící svět zločinu a justice.

Navázav na tvůrčí zkušenost Poláčkovu i na předchozí pokusy vlastní (Továrna na absolutno), využil možnosti fejetonního románu vrcholně KAREL ČAPEK v nejpůsobivějším díle české protifašistické literatury třicátých let *Válka s Mloky* (1936). Mloci tu autorovi zprvu posloužili jako křivé zrcadlo pro demaskování chybných lidských postojů a základních vad soudobých politických a společenských poměrů, pak se stali alegorickými představiteli antihumanistické expanzivnosti fašistů. Proto i člověk je zde předveden především ve svých druhových vlastnostech; pokud jsou některé figurky individualizovanější, mají pouze kompoziční funkci. Aby svému hlasu zaručil maximální čtenářskou odezvu a aby mu tvar jeho prózy dovoloval začlenit časové narážky z libovolné oblasti a v jakékoli šíři, využil Čapek volné stavby fejetonního románu a zábavnos-



ti této formě vlastní. Námět se urychleně odvíjí a je z četných stran ozřejmován prudkou střídou nositelů děje v jednotlivých kapitolách. Děj, který se zčásti odehrává v žurnalistickém prostředí, je značnou měrou převeden do polohy novinářského referátu, přičemž Čapek vynalézavě paroduje všechny pestré novinářské formy, rubriky, styly (a s tím i jiné slohy: vědeckého pojednání, jazykové příručky, filmového libreta, dívčího románu atd.). Čapkův zájmový a naukový žurnalistický univerzalizmus, který dovolil zvládnout realie z mnoha oborů (hlavně geografie, historie, zoologie, ekonomie), souvisel bezprostředně s univerzálností žánrovou, kterou drží pohromadě parodický zřetel a rámcová forma utopického románu. Kromě toho se Válka s Mloky stala též syntézou dlouholetého — a v této cílevědomosti s výjimkou tvorby Jaromíra Johna ojedinělého — Čapkova snažení adaptovat pro potřeby takzvané vysoké literatury oblíbené formy lidového čtení (dobrodružného, exotického, utopického) a takto rozšířit čtenářskou základnu vskutku umělecké literatury.

Druhou hlavní sféru literatury, která má svůj původ v novinách, představovala v třicátých letech reportážní tvorba; ve srovnání s pestrou paletou novinářské beletrie působila, už pro vlastní ustrojení, podstatně celistvěji (variabilita byla tu záležitostí více autorskou než žánrovou). Přitom hranice mezi oběma těmito sférami byla zhruba dána, jako v žádném jiném případě, ideově. Rozličné formy novinářské beletrie — pro niž byla mnohotvárnost každodenního života nejvhodnějším odrazíštěm k úvahám nad niternými nebo obecnějšími rysy lidského jedince a která chtěla nápravně působit skrze svou zábavnou roli — pěstovali především autoři takzvaného demokratického středu. Proti tomu reportáž — postihující v konkrétních projevech především tlak soudobé sociální a politické determinanty a usilující přispět obžalobnou pravdivostí (pravdivostí ve smyslu ověřitelnosti) k proměně sociálních poměrů — byla doménou autorů náležejících k levici zejména komunistické; reportážní žánr přivedl také počátkem třicátých let do literatury nové talenty (V. Káňa, G. Včelička). Jedna ze zvláštností reportážní literatury spočívala v silném podílu společenské determinace na volbě tématu: reportáž nebyla pouze výrazem autorova nejosobnějšího přesvědčení nebo jeho zálib, nýbrž musela podávat informace o prostředích z třídního a politického hlediska momentálně obzvláště zjištěných. Z toho důvodu se česká reportáž třicátých let zajímala především o trojí zeměpisnou oblast: o Československo, o Sovětský svaz jako o zemi radikální, popřípadě následovánímhodné sociální proměny a o nacistické Německo jako o ohnisko hrozící války a ztělesnění politické reakce.

Nejčastějším námětem z československého prostředí se staly jednak mohutné sociální střety, jednak periferie velkých měst i samotného státu (Podkarpatská Rus); tento poslední interes byl prodloužením i korekturou módního zájmu o periferii v české literatuře druhé poloviny dvacátých let (například F. Langer, E. Vachek, H. Dvořáková). Klasickou reportáž, která místy přechází až v historickou, sociologickou a lingvistickou studii, představuje na tomto poli *Země bez jména* IVANA OLBRACHTA (1932; 1935 rozšířená a epičtější verze s názvem *Hory a staletí*), a to pro šíří a přesnost informací, objektivitu soudu, zralost životní i výrazovou a vzájemnou vyváženost osobních zážitků a odborného studia. Vedle tohoto díla působí práce, které napsal VAŠEK KÁŇA (1905–1985), převážně empiricky. Jeho rané reportáže cirkulují kolem dvou námětových ohnisek: jednak kolem vlastních zážitků z krutého proletářského mládí (*Dva roky v polepšovně*, 1930, *Nenávidím*, 1936), jednak kolem vrstev deklasovaných především za hospodářské krize (*Pasáci, flinkové a tuláci*, 1931, *Somráci*, 1931); až traumatickým motivem je v obou skupinách reportáží nenávist k buržoaznímu humanitářství. Káňa zprvu tíhl k sociologicky třídicímu popisu (i se záznamem výrazů argotických a slangových), přímočaře doplňovanému agitačními projevy v intencích politiky komunistické strany; později se začaly jeho reportáže plnit zárodky beletristických postupů v podobě scének, historek a typizace postav, čímž se ohlašoval další směr autorova vývoje. Ráz čisté publicistické reportáže si mezi Káňovými knihami podrželo nejvíc *Zakarpatsko* (1932, konfiskováno). Jako ironizace bedekrových příruček vyzněla jiná práce, rovněž se reportérsky zajímající o nezaměstnané a životní ztroskotance z velkoměstské periferie: *Brno, které není v průvodci* (1936) od FRANTIŠKA HEŘMÁNKA (i zde záznamy různých žargonů a velkoměstského folkloru); na rozdíl od Káni akcentoval tento bývalý příslušník poetistické bohémy — v opozici k živoření majetných filistrů —



svobodomyslnost a vitalismus, vyvěrající z prostředí jakkoli bědného. (Heřmánek patří také k tvůrcům českého rozhlasového fejtonu lyrizující knížkou *Větru napsáno*, 1938.)

Typ uvědomělého a komunistické straně oddaného novináře a hlavně reportéra ztělesnil nejlépe JULIUS FUČÍK. Zprávu ze VI. sjezdu KSC *Sjezd fronty* (1931), jež byla v podstatě oslavou agitací pro nové vedení strany, předčí jeho pohotové a polemické reportáže z míst krvavých srážek mezi proletariátem a státní mocí (posmrtný výbor *Reportáže z buržoazní republiky*, 1953), jejichž příznačným rysem je dovedná dramatizace a gradace podávaných informací a odtud vyvozovaný citový patos. Fučík patřil také k předním autorům druhé vlny reportáží o SSSR (po první vlně z počátku dvacátých let), teď již o SSSR pětiletek. V knize *V zemi, kde zítra již znamená včera* (1932; výbor z pozdějších sovětských reportáží posmrtně 1949 pod názvem *V zemi milované*) zdůraznil ekonomickou rovinu: v ní nacházel signály převratu jak v historii Ruska, tak v mentalitě ruského člověka. Svou programovou snahu být sběratelem a typizátorem faktů podřídil Fučík cílevědomému uzpůsobení slovesného projevu k přesvědčovací funkci: mixáž diagramů, citátů a statistik vyvažovala na druhé straně tendence ke spontánní epice, která inscenuje beletristické odrazové můstky k řeči faktů, konstruuje fiktivního průvodce, užívá obrazné mluvy, vede familiární dialog se čtenářem a organizuje sdělování informací na povídkovém (někdy i detektivním) půdoryse. Epizující tendence se ve Fučíkových pracích uplatňovala stále vlivněji a vyústila později do románového fragmentu *Pokolení před Petrem* (posmrtně 1958). Obdobně jako Fučík našel svou reportážní inspiraci v sovětské Střední Asii i JIŘÍ WEIL (*Češi stavějí v zemi pětiletek*, 1937), který však příznačně potlačoval part autorského komentáře na minimum a vedl čtenáře k samostatnému posouzení faktů. Zcela jiný typ reportáže představoval *Pohled do nové země* (1932) MARIE PUJMANOVÉ, už z toho důvodu, že nebyl podložen několikaletým pobytem v SSSR, jak tomu bylo v případě Fučíkově a Weilově. Pujmanová nepominula informační zřetel, víc jí však šlo o mravní dosah převratných změn odehrávajících se v zemi; oscilace mezi vůlí k přísné objektivitě a entuziastickou vírou charakterizuje tento doklad autorčiny ideové radikalizace. Na neproblematické uvítání úspěchů sovětského zřízení se omezil GÉZA VČELIČKA (1901–1966) v reportážním souboru *Dvě města na světě* (1935). Nezbytná potřeba vyrovnat se nějakým způsobem s novou realitou SSSR a obecná zvědavost usilující poznat sovětskou skutečnost z autopsie vyvolala také velkou řadu reportáží i od autorů nekomunistických (už koncem dvacátých let z pera například J. Kopty, V. Tilleho aj.); příkladem zprávy upřímně popisující zážitky a poznatky byla knížka FRANTIŠKA HAMPLA (1901–1977) a JOSEFA VLADYKY (1891–1964) *Země, jež hořela* (1935).

Tematický protipól k reportážím ze sovětského Ruska tvořily reportáže dokládající celosvětovou, a to jak hospodářskou, tak politickou krizi kapitalismu. GÉZA VČELIČKA informoval českého čtenáře pohotově o rostoucí moci nacistického hnutí v sousedním Německu knihou *V zemi hákového kříže* (1933); na prospěch věčného vidění skutečnosti tu Včelička výslovně omezil svou romantickou slabost pro exotiku dalek, která se ještě plně a ve shodě s autorovou ranou poezií prosadila v předchozím souboru *Světoběžníci a robinzoni* (1932, reportáže z domova, západní Evropy, Balkánu a severní Afriky); právě lyrizující romantismus odlišoval Včeličku nejpodstatněji od V. Káni, k němuž měl jinak nejbližší osobní proletářskou zkušeností, zájmem o společenskou spodinu, alergií vůči středním vrstvám a tíhnutím k portrétovosti a vůbec beletrističnosti. Fašistické barbarství v praxi zachytil reportáží ze španělské občanské války *Barcelona-Valencie-Madrid* (1937) JAROSLAV KRATOCHVÍL, návazav na své starší reportáže a montáže dokumentů hlavně osobitým úsilím vystopovat v nedávné minulosti hybatele současných poměrů. Podobně mohla svých dřívějších reportážních zkušeností využít MARIE MAJEROVÁ; v knize *Africké vteřiny* (1933) osvětlila systémem krátkých zápisníkových kapitol, vyzdvihujíc zejména hledisko antropologické, antropogeografické a etnografické, svár civilizace s původními obyvateli severní Afriky. Jako důkaz krize probíhající v soudobých demokraciích nazřel životopis jednoho z nejproslulejších podvodníků století (*Divoký život Alexandra Staviského*, 1934) EDUARD BASS, pracující zde metodou střízlivě objektivní reportáže, která se stává kronikou doby.



Podobně jako se z drobných útvarů novinářské beletrie vyvinul typ fejetonního románu, existovala i přímá následnost mezi reportážními formami a jednotlivými odrůdami takzvaného časového románu, oblíbeného zejména na samém počátku třicátých let. Časový román spřádal fiktivní epické děje nad půdorysem určeným fakty aktuálního politického a ekonomického obsahu, jaká právě vyplňovala stránky novin. Za svůj bezprostřední cíl si určil zachytit soudobý řád a ještě konkrétněji státní aparát a politický systém první republiky v nedbalkách: existující vykořisťování, krize s tragickou nezaměstnaností, korupce, skandály, aféry, politické a zločinecké podsvětí — odtud i častá zápletková barvitost a motivická senzacechtivost. Lék na tyto neduhy se — až na výjimky (Zavřel) — ponejvíce spatřoval v komunismu. I když byly časové romány osnovány monograficky, užívalo se v nich postav především k živému předvedení neduhů doby: proto bývaly plakátově plošné a sloužily jako hlásné trouby autorových idejí. Bezstarostný ve věcech tvaru, tíhl časový román v mnoha případech k univerzálnímu žurnalistickému sluhu jednoduchých a přehledných referujících vět. Podle míry fiktivnosti a základního autora postoje vyhranily se uvnitř oblasti takzvaného časového románu dvě osobitější varianty: román satirický a román reportážní.

Nejzdařilejší ukázkou dobového satirického románu představuje próza JANA WEISSE *Mlčení zlato* (1933), která využitím deníkové formy a jí adekvátního motivu cynické pravdomluvnosti ztělesnila typ profesionálního politického demagoga, a VÁCLAVA KAPLICKÉHO (1895–1982) *Bomba v parlamentě* (1933), parodie československého politického zákulisí; tato práce daleko předčí jinou Kaplického satiru, schematickou parodii na úlohu takzvaných žlutáckých odborů (*Zrádná obálka*, 1938). Tragicky vyzněl burleskní příběh z krize *Kariéra Tomáše Zafouka* (1933) A. JAROSLAVA URBANA (1899–1962). Zločin pojatý jako programová msta na stávajícím řádu zpodobil v kolportážním románu *Tygr velkoměstské džungle* (1931) EMIL ARTUR LONGEN. Ojedinělou kritiku republikánské demokracie zprava podal dramatik FRANTIŠEK ZAVŘEL v románové adaptaci Hamleta *Fortinbras* (2 sv., 1930 a 1934). Do krajnosti zjednodušený děj a povahokresba byly jen záminkou k polemice s československou a socialistickou tradicí českých dějin a se soudobými poměry ve státu, jenž zde byl prohlášen za popraviště všeho nadprůměrného; protiváhu našel Zavřel v kultu nadčlověčství (adorace Nietzscheho, Napoleona, Mussoliniho) a čistého činu, v němž se též zrcadlil autorův vlastní vůdcovský komplex a patologický egotismus.

Reportážní román se — bez dominantně uplatněné satirické hyperbolizace — snažil obnažit skutečné hybatele mezinárodní politiky a ukázat charakter vykořisťovatelského procesu v jeho konkrétních projevech. Do mašinerie velkého kapitálu nahlédl poněkud romanticky JAROSLAV RAIMUND VÁVRA (utopickým románem z angloamerické petrolejové války *Petrolejáři*, 1931) a zasvěceněji VÁCLAV HLAVÁČEK (1891–1946) románem o typu velkého finančního piráta *Hlad bohatých* (1930). Týž cíl jako v *Kariéře Tomáše Zafouka*, totiž vymýtit romantické iluze o štěstí, jež ve stávajícím řádu čeká na každého, sledoval A. JAROSLAV URBAN i v románu o osudech Čecha na australském kontinentu *Nejmladší pevnina* (1931; jinou zahraniční látku zpracoval autor reportážně knihou *Město zvané Hollywood*, 1935). Podobně odexotizoval také GÉZA VČELIČKA lesklý kavárenský a barový svět, nazřev jej jako vysilující pracovní prostředí, sociologizujícím románem ostré protiburžoazní tendence *Kavárna na hlavní třídě* (1932; 1934 autorova dramatizace). V podstatě jako náhražky za reportáž užil T. SVATOPLUK (1900–1972) románové formy ve své prvotině *Botostroj* (1933), ale ani tak nezabránil konfiskaci knihy přičiněním Bařova koncernu. Pracovní a správní systém výrobního kolosu se tu postupně probírá v působení na rozličné složky veřejného i intimního života; proti němu vymezil autor jako kladný pól lásku, evokovanou se zemitým vitalismem, a funkční krásu stroje v budoucnu už nezneužívaného.

Meze a mělčiny dobového časového románu cele překonal jedině IVAN OLBRACHT v *Zamřížovaném zrcadle* (1930), v něž vyústily jeho dřívější a ne vždy zdařilé pokusy o sloučení postupů epických s reportážními. Z rámcového půdorysu zpodobujícího Olbrachtovy autentické vězeňské zážitky zdvihá se několik epicky objektivizovaných, uzavřených lidských údělů, jimiž Olbracht objasnil kus válečné a poválečné historie



Ostravska a praxi dobové justice stejně přesně, jako jimi plasticky vytvořil autonomní, na faktografickém základu už nezávislé epické typy.

Fejetonní a časový román představovaly na počátku třicátých let, spolu s baladickou sociální beletrií, aktuální podobu takzvaného společenského románu, jehož velký rozmach a diferenciaci, spadající do druhé poloviny tohoto decenia, takto ohlašovaly i připravovaly.

## LITERATURA FAKTU

Literaturou faktu se tu nemíní ani takzvaná věcná literatura (ve významu „non-fiction“ nebo dokonce „Sachliteratur“), ani beletristika vznikající epizací reportážního základu, nýbrž určitý osobitý typ umělecké literatury. Vymezujeme-li však českou literaturu faktu třicátých let takto, pak třeba ihned dodat, že nemáme na mysli ani prostou odlihu klasické podoby této prózy, která se v praxi i teorii ustavila jako avantgardní proud v sovětské literatuře dvacátých let — i když tu určité analogie a někdy i genetické souvislosti bezpochyby existují.

Próza zmíněného typu neznamenalala v českém písemnictví třicátých let víc než epizodu, postrádající nadto jakýkoli sjednocující estetický program; jakkoli však šlo o náběhy, byly to náběhy kvalitativně nové, pro další vývoj české prózy podnětné a s několika pozoruhodnými a trvalými výsledky.

Radikální novost této koncepce spočívala v úsilí dojít k umělecké próze jinými cestami než prostředky tradiční, tj. fiktivní epiky (uzavřeným příběhem, napínavými zápletkami, dějem soustředěným kolem hlavního hrdiny, typizací charakterů, popřípadě jejich psychologizací, atd.), a to zvláštním opracováním fakt. Tato zásadní orientace na fakt vyplývala z jednoznačného uznání nadřazenosti faktické skutečnosti i nad nejsuggestivnějšími výtvary fantazie a obrazotvornosti — v tomto smyslu byla tedy literatura faktu uvnitř avantgardní prózy protiváhou nejen proudu elementární epiky (Vančura), nýbrž především prózy imaginativní (Nezval, Konrád, Paulík); přesvědčení o prioritě fakticity kořenilo jak v úžasu nad nevyčerpatelnými a šokujícími proměnami, jimiž skutečnost ustavičně hýří (skutečnost vždycky zaskočí umění), tak v optimistické důvěře v přetvářecí možnosti lidské praxe.

Novému typu prózy šlo v podstatě o ozvláštnění jeho vlastních inspiračních zdrojů, jež beze zbytku tkvěly v objektivní realitě. Ověřitelná konkrétní fakta a autorovy autentické zážitky měly být vybírány, montovány, komponovány a syntetizovány v celky vyššího řádu tak, aby byly ve svém úhrnu pocíťovány jako umělecká celistvost. Cílem tedy nebyla podrobná informace o určitém okruhu faktu jako v reportáži, nýbrž zpráva o údělu člověka v jeho době. Tento hlubší smysl textu měl vyjevovat přímo sám tvar, autorovo zacházení s fakty — ani zdůrazněná poznávací funkce této prózy nezůstávala tedy u pouhého obtisku skutečnosti. Slohová vynalézavost a cílevědomá „zatíženost“ formy (forma není ani okrasou, ani jen nutným prostředkem, nýbrž součástí obsahu) byla tak implicitně obsažena v samé metodě.

Jakýsi předstupeň literatury faktu představovaly u nás montáže dokumentárního materiálu a vzpomínek přímých svědků ruské únorové a říjnové revoluce 1917, jež usilovaly pravdivě zhodnotit úlohu českých legií a mířily proti oficiální legionářské literatuře (Jaroslav Kratochvíl: Cesta revoluce, 1922; Joža Řepka v ediční spolupráci s Václavem Kaplickým: II. sjezd československého vojska na Rusi, 1928); na tyto sborníky navázaly později další knížky, jednak Kratochvílův dokumentární obraz jeho soudního procesu s R. Gajdou (Jménem republiky?, 1928), jednak už skutečná ukázka literatury faktu, *Gornostaj VÁCLAVA KAPLICKÉHO* (1936, psáno ve dvacátých letech), která filmem kratičkových výjevů z let 1916–1920 interpretovala roli českých vojáků na Rusi jakožto tragickou. Tento étos boje za pravdu, zpravidla blíže či vzdáleněji kroužící kolem vztahu českého člověka k revoluční realitě zrozené v Rusku, byl vůbec základní pružinou a tím i specifickým rysem české literatury faktu.



Jejím jediným stoupencem vsuktku programovým (a mimo to též celoživotním) byl v českém písemnictví JIŘÍ WEIL. Dílo tohoto soustavného a zasvěceného informátora o soudobé sovětské literatuře a též jejího překladatele souviselo s klasickou literaturou faktu přímo a podstatně, na její programatickou základnu je však převádět nelze. Weil, poeta doctus, hledal pro svou tvorbu cílevědomě poučení i jinde; v anglickém románu 18. století a v ruském románu 19. století, v metodách naturalistické prózy a ve zkušenostech současné reportáže, kterou sám, hlavně ve třicátých letech, hojně psal. Jeho prvním pokusem o románovou prózu koncipovanou na osnově literatury faktu byla kniha *Moskva-hranice* (1937). Jejím pravým „hrdinou“ je rytmus nové epochy v dějinách lidstva, jak jej tu představuje všednodenní, detailně zobrazený pracovní chod sovětské metropole na začátku druhé pětiletky (román končí zavražděním S. M. Kirova v prosinci 1934); její podstatnou formou je symbolický cestopis (putěšestvije) do „zaslíbené země“, již se tenkrát SSSR zdál nejen pracovníkům v mezinárodním revolučním hnutí, nýbrž i mnohým z těch, kdo krizi soudobé západní civilizace tíživě pocítovali jako krizi vlastního životního postoje a programu — tato symboličnost vyrůstá z podloží mnoha konkrétních cest různého účelu. Teprve na řetězec faktů, situací, zážitků je pak zavěšeno a kontrapunkticky propleteno několik ústředních lidských osudů, v podstatě modelových postojů k sovětské přítomnosti; někdy se odtud Weilovo podání vychyluje až k mytizaci a patetickému žalozpěvnému lyrismu (v partu profesionálního revolucionáře Herzoga), někdy ještě pracuje tradičními romaneskními schémata, ovšem sloh, založený důsledně na syntaxi hovorové řeči, knihu sjednocuje, dává vystoupit faktografické základně všední skutečnosti. Weil zpodobil realitu sovětského zřízení jako rozporuplnou; vedle mohutného vzestupu sovětské země s jejím kolektivním pracovním entuziasmem zachytil, opět montáží reálných detailů, poprvé v české literatuře i počátky stalinismu s jeho novou hierarchizací společnosti, která naplňovala lidského jedince ve vztahu k okolnímu světu strachem a bezradností. Na Moskvu-hranici navázal Weil románem *Dřevěná lžíce* (psáno 1937–1938, vydáno až 1992).

Živelně a svérázně inklinoval k literatuře faktu také rychle vyzrávající příslib české prózy JOSEF KOCOUREK, a to především svými posledními pracemi, které, jako převážná většina autorova díla, vyšly až dlouho po jeho předčasně smrti (zemřel roku 1933 ve 24 letech). *Kalendář, v němž se obracejí listy* (1937, psáno 1931) byl prvním krokem na autorově cestě od lyrismu k literatuře faktu, a už proto je slohově eklektický; modelování postav prozrazuje ještě někdejší autorovo expresionistické východiště, patrný je vliv techniky filmového scénáře, reportážní úseky stojí vedle scén ilustrativně beletristických, avšak určující rovinou knihy se už stalo faktografické defilé jednotlivých případů bídy, sociálního bezpráví, zneužívání politické moci a marné revolty, jež dohromady složily svědecký obraz životního pulsu a životní úrovně podkrkonošského vesnického organismu koncem dvacátých let. Obraz silokřivek probíhajících v jiném sociálním organismu, tentokrát v národnostně smíšeném společenství severomoravských maloměst a vesnic, podává prostřednictvím několika osudů životních bouřliváků a ztroskotanců poslední Kocourkova próza *Zapadlí vlastenci 1932* (1961, psáno 1932–1933). Tato kniha deníkového rázu výrazně posílila moment zážitkové autentičnosti Kocourkovy metody, aniž se autorova osoba musela stát ústředním, dostředivým aktérem prózy; autorova funkce je nyní být koordinátorem a filtrem fakt a prožitků a ironickým soudcem nad společností i nad sebou samým. Proud svědecké výpovědi tím zároveň získal ráz komentáře, který sarkasticky demaskuje především prostředky a cíle nacionalismu jak německého, tak českého, a travestuje falešné, tj. oportunní a konformní postoje zaujímané v životních podmínkách natolik tíživých, až proti nim prostředí Raisova probuzeneckého románu (na nějž Kocourkův titul naráží) působí jako idyla.

Vedle této prózy avantgardní proveniencí existovala tu geneticky odlišná větev literatury faktu osnovaná monograficky, takzvaná románová biografie (biographie romancée), specializující se na portréty významných, především uměleckých osobností na pozadí společenských a tvůrčích svárů doby, v níž tyto postavy žily a pracovaly; pro svou oblíbenost u čtenářů se tato větev stala dodnes plodným prozaickým druhem. Zakladatelská díla žánru byla ještě namnoze koncipována jako práce historické nebo literárněhistorické (L. Strachey,



A. Maurois, J. Tyňanov, S. Zweig aj.), z nichž teprve čtenářské přijetí činilo součást písemnictví krásného — bezpochyby i z toho vnějšího důvodu, že samým námětem těchto biografii byl převážně pohnutý život umělců, popřípadě též rozporuplný proces, z něhož se umělecké dílo rodí. Počínaje třicátými léty, kdy se stala módou, vzdalovala se románová biografie čím dál tím víc od svého východiska a ztrácela ve své většině ráz literatury faktu. Nad pracemi původního zaměření nabyly převahy více či méně zručné beletrizace čtenářsky atraktivních míst ze životopisu velkých osobností; akcent se přenesl z „biografie“ na přívlastek „románová“, z tvorby na umělcův lidský úděl, vlastní badatelskou průpravu nahradily poznatky z druhé ruky nebo rovnou dohady, umožňující nezávazný beletristický pohled do „klíčových dírek“ pracoven a ložnic.

Předznamenána i provázena početnými překlady z evropské produkce tohoto rázu, zkonstituovala se česká románová biografie asi v polovině třicátých let, a to převážně v módní, beletrizující podobě — tak ji aspoň představují oba tehdejší specialisté v tomto oboru, V. Drnák a J. Humberger. Knihy VLADIMÍRA DRNÁKA jsou zajímavým, leč polovičatým pokusem JANA VÁCLAVA ROSŮLKA vyběhnout pod novým uměleckým jménem z vlastní dosavadní rutinovanosti a lživosti. Jeho barvitě romaneskní životopisy (*Hlavou proti zdi*, 1934, o V. van Goghovi; *Španělská rapsodie*, 1935, o F. Goyovi; *Manžel slavné ženy*, o J. Němcovi a jeho médiem o B. Němcové; *Stín přes paletu*, 1940, o P. Gauguinovi), zajímavější se především o vztah mezi umělcem a vládoucí společností, vyznívají v obhajobu umělcovy výjimečnosti a v odsudek tuposti a sobectví majetného publika. Ve srovnání s V. Drnákem se biografie JAROSLAVA HUMBERGRA (1902–1945; *Mikuláš Dačický z Heslova*, 1934, *Prokop Diviš*, 1937, *Petr Brandl*, 1938) rozpadají na dominující, úzce vymezený monografický part, který dává přednost popularizaci postavy před výraznější autorskou koncepcí této postavy, a na part zobrazující dějinný kontext běžnými metodami soudobé historické beletrie. Vedle Drnáka a Humbergra podílela se v třicátých letech na vlně životopisných románů ojedinělými pracemi i řada dalších autorů: GABRIELA PREISOVÁ *Zatoulanou písní* (1932, o J. L. Dusíkovi) uzavřela své celoživotní dílo; VOJTĚCH MARTÍNEK opřel psychologický výklad svého *Zrádce národa* (1936, o K. Sabinovi) ze všech nejspolehlivěji o dokumentární materiál, ten však zcela nezvládl umělecky; MIREK ELPL na své cestě za epičností pojal román *Marco Polo* (1937) i povídkový triptych *Objevil jsem nebe* (1938, o G. Brunovi, T. Brahovi a G. Galileim) aktuálně jako tragédie lidí, kteří do své doby přišli s poznanou pravdou předčasně — aniž se mu zároveň zdařilo sloučit biografickou a historickou část v jediný tvar; jako imaginativní biografii o zrodu básníka, v níž se nedostatek známých životopisných faktů kompenzuje shluky dobových reálií, koncipovala svůj máchovský román *Chlapec a harfa* (1937) SONJA ŠPÁLOVÁ (nar. 1898); v próze *Mariola* (1940) osvěžila stavbu svých ilustrativních kronik postupy životopisného románu HELENA MALÍŘOVÁ, když na pozadí vývoje evropského divadla 19. století načrtla několik pestrých lidských osudů (mj. M. Kopecného, Debureaua aj.) propadlých Thálii.

Vedle módní románové biografie se i nadále psal jí příbuzný a zavedený epický útvar, takzvaný klíčový román. I zde je autorovým záměrem zpodobovat existující postavy, zpodobuje je však pod krycími jmény, aby svými aktéry mohl učinit už své současníky, aby měl větší možnost soudu (o který vpravdě jde) a aby mohl bez omezení křížit plán historický s fiktivním plánem jakékoli (například psychologické) proveniencí. Koncem třicátých let pěstoval klíčový román soustavněji dotud psychologický povídkář a nenáročný humorista a fejetonista FRANTIŠEK SKÁCELÍK (1873–1944; autobiografický *Venkovský lékař*, 1937, *Architekt Malota*, 1938, těžící z rozhraní 19. a 20. století z prostředí F. X. Šaldy, R. Svobodové a Z. Braunerové; *Opustíš-li mne...*, 1940, zasazený do dvacátých let, do okruhu kolem V. Dyka a A. Procházky); přepis někdejších uměleckých a politických zápasů, sloužící mj. k vyzdvižení vlastní Skácelíkovy role v nich, proložil autor agitací pro praktické křesťanství a kritikou současnosti z hlediska ortodoxního katolicismu. Obdobně silný autobiografický zřetel jako romány Skácelíkovy obsahují i obě klíčové prózy, které zašifrovávají vztahy mezi postavami z české literární a umělecké levice: *Zlatý oblak* (1932) od STANISLAVA K. NEUMANNA a *Dech na skle* (1938) od JOSEFA HORY; obě knihy přitom stavějí, adekvátně talentu obou autorů, nikoli na bázi románové



---

epiky, nýbrž na základně lyrizujícího fejetonu. Ke skutečně umělecké výši se česká románová biografie vzepjala až za okupace.

## ROMÁN LIDSKÝCH MNOŽIN

Utkvělou inspirací beletrie celých třicátých let se stala sama skutečnost jako taková, základním básnickým problémem její poznání: odtud například vznik *tak vyhraněného žánru, jakým byla noetická próza, nebo* tendence včlenit do beletrie konkrétní data o skutečnosti, jak se to prakticky projevilo v próze obecně, ovšem zvlášť soustavně v útvarech na pomezí beletristiky a žurnalistiky a neoriginálněji v takzvané literatuře faktu. Součástí tohoto základního úsilí byla běžně snaha pracovat pokud možno objektivnějšími metodami než doposud, ke slovu se proto v umělecké tvorbě více než dřív dostávaly ucelené poznávací systémy a z nich zejména dialektický materialismus (v společenské próze) a psychoanalýza (v psychologické a imaginativní próze); objektivace měla s sebou přinést úhrnnější postižení poznávaných jevů.

Hlavní poznávací nápor, ke konci desetiletí zřetelně se stupňující, soustředila próza třicátých let na soudobou společenskou skutečnost, tzn. na strukturu society a na člověka v jeho sociabilitě; z potřeb současnosti vyrůstala a na její otázky odpovídala tato próza i tehdy, obracela-li se — to ovšem sporadicky — do minulosti (Malířová, Trýb aj.). O nevidanou koncentraci tolika uměleckých sil, rozdílných ideově, stylově a generačně, na jednu námětovou a žánrovou oblast se zasloužily vyhocené hospodářské, sociální a politické rozpory současného světa, jež znemožňovaly privatizaci člověka a činily jeho postavení krizovým (viz příznačné názvy soudobých románů jako *Na rozcestí, Lidé na křižovatce, Slepá ulička* aj.), dále podstatnější podíl lidu na dějinném vývoji, ale zároveň rostoucí moc společenských institucí a civilizačních mechanismů nad jedincem, a konečně sám slibný rozvoj vědeckého poznání společenských sil, jenž rýsoval i cesty vedoucí k proměně jejich přítomného stavu všeobecně kriticky přijímaného. Mocně však spolupůsobila také okolnost, že si moderní česká próza sice v minulých deceniích vypěstovala jemné metody k poznání soukromého člověka (zvlášť v introvertním monografickém románu), avšak při zobrazování nadosobních sociálních organismů zatím dospěla převážně do stadia představovaného realistickou kronikou a generačním románem, pokud se ovšem nepokoušela přizpůsobit novému poslání starou metodu individualisticko-psychologickou. Třicátá léta plynule navázala na tato východiska, která pak jako mateřská znaménka lpěla i na pokusech nejmodernějších — známka toho, že se všeobecný rozmach společenské prózy v podstatě nedostal přes svou expozici; v tom je tragika tohoto žánru, že hledání vlastních a danému cíli adekvátnějších prostředků příliš brzy přerušil vnější zásah, okupace (srov. torza cyklu Kratochvílova, Poláčkova, Vančurova, cyklus M. Pujmanové dokončen po válce ve zcela změněných poměrech, zhačené individuální tvůrčí záměry, například Řezáčův plán na společenskokritický román *Zajíc*, atd.).

Nejvhodnější žánrovou základnu pro vašeš poznat přítomnou societu poskytl české próze samozřejmě román, a to svou schopností syntetizovat (rozličné druhy informací, postupů, zorných úhlů atd.) a sobě vlastní extenzitou (časovou, prostorovou, problémovou atd.). Román, přechásto ve své cyklické podobě (Klička, Kopta, Kratochvíl, Křelina, Malířová, Martínek, Nový, Poláček, Pujmanová, Vančura aj.), se stal v podstatě synonymem této prozaické oblasti, a tak i dominantním žánrem současné beletrie vůbec (příznačně i žánrem, jímž autoři debutovali). Ve srovnání s ostatními, po všech stránkách vyhraněnějšími typy české prózy třicátých let, byl společenský román bezesporu difuznější, už pro široké pole vlastní působnosti a pestrou početnost svých pěstitelů, přesto však nebyl amorfní. Jako historický celek jej lze charakterizovat několika znaky, a to jak vzhledem k takzvanému sociálnímu románu minulého období, tak vzhledem k ostatní soudobé próze, neboť ani ona svým zaměřením, látkou nebo postojem povětšinou nepostrádala vztah k společenské realitě.



Předně byl rozmach společenského románu připraven obecnou renesancí epiky na rozhraní dvacátých a třicátých let, popřípadě ustavením sociální baladické prózy; tady získal přicházející společenský román svůj objektivně epický základ, zkušenost cyklického rozvíjení tématu a vidění člověka jakožto exponenta nadosobního řádu (současný společenský systém byl tu ještě nazírán celistvě, právě jako baladické zlo — dlouhodobá tradice básnické balady v českém písemnictví se nezapřela), exponenta nikoli už jen determinovaného, nýbrž i revoltujícího. (Například Vančurova tvorba se po průzkumu samé skutečnosti jako vlastní materie básnického poznání v Hrdelní při víc a víc historizovala, zároveň s tím přecházela od subjektivně epické faktury k epice objektivní a nakonec se i cyklizovala.) Druhým předpokladem rozmachu společenského románu byla široká emancipace novinářské beletrie a reportáže, vedoucí ke zrodu takzvaného časového románu, který zkoušel klenout fiktivní děje nad půdorysem politických aktualit a mohl tak sociální beletrii inspirovat vyostřenou časovostí a záměrnou společenskou aktivitou; takzvaný fejetonní román zase (dílem Poláčkovým) propracovával metodu, jak zobrazit určitou sociálně kompaktní vrstvu lidí právě sub specie této kompaktnosti.

Proti předchozímu sociálnímu románu se týž žánr v průběhu třicátých let ztelně zkollektivizoval, zideologizoval a diferencoval. Nejpodstatnějším z těchto rysů byla kolektivizace, jež přinesla obrat od jedince k různým systémům jedinců (rodina, rod, generace, sociální vrstva, třída, řád aj.), popřípadě k nadosobním jevům, které jedince podmiňují a sdružují (práce, půda, civilizace, technika aj.); odtud i v názvu použitý termín román lidských množin. Na rozdíl od determinismu a biologismu naturalistické školy, kterou rovněž zajímal chod a vliv sociálních organismů, postihoval nový společenský román skutečnost dialektičtější a sociologičtější. Kolektivizace žánru přivodila jeho polyfonnost: ať už se určitá sociální jednotka stala sama předmětem poznání, nebo byla zvolena pouze za médium, jímž pak byly nazírány společenské organismy vyššího řádu (například konfrontací rodinných buněk se v Lidech na křižovatce M. Pujmanové nebo ve Slepé uličce V. Řezáče zobrazuje boj tříd), otáčel se román lidských množin ne už kolem jedné, ale zároveň kolem několika kompozičních os; programovým usilováním o jistou komplexnost obrazu byla próza blíže i proměnlivé složitosti života. Hlubší obsah polyfonnosti tkvěl pak v zrovnoprávnění jednotlivých postav příběhu se samým jeho tvůrcem, popřípadě vypravěčem; jednotlivé postavy byly akcentovány ve své svébytné a na autorovi jakoby už neodvislé totožnosti. — Ideologizace společenského románu byla stejně výrazným jevem jako jeho kolektivizace, avšak nikoli už jevem tak častým. Vznikla v podstatě dotažením aktualizacních tendencí žánru: vedle obrazu jisté skutečnosti se nabízelo i jisté konkrétní řešení jejích bolavých míst, popřípadě řešení už samo predestinovalo podobu onoho obrazu; při této ideologizaci značně působily programy některých politických stran (hlavně komunistické a agrární). Ideologizace ovlivnila v románech hlavně námětovou a motivickou rovinu a stejně tak i funkční a charakterovou hierarchizaci figurálního obsazení, avšak zasáhla stejně i složky nižší, i složky zdánlivě indiferentní (v tomto smyslu se například příznakově užívalo dialektu v ruralistické próze). Nejvýrazněji a nejcelistvěji se ideologizační tendence projevíly v socialistickém realismu a v ruralismu. Ruralistická próza (organizovaná hlavně v edici *Hlasy země*, 1935–1944, a podpořená teoreticky sborníky *Básníci selství*, 1932, a *Tváří k vesnici*, 1936) usilovala modernizovat dosavadní regionální román nejen tematickým příklonem k proměněné tvářnosti popřevratové vesnice, ale i až patetickou heroizací selského stavu (ve vědomé opozici k proletářské literatuře) a glorifikací půdy a rodu jako neměnných hlubin bezpečnosti v současném rozvráceném světě. Pokud rovnou nepředváděla vesnici v zidealizované, ba zidylované podobě, převáděla její vnitřní rozpory na svár dobrého prý venkova a zkaženého města. Socialistickorealistická próza (jejíž teorii rozpracovávala hlavně skupina Blok v časopise U) vyvozovala tvůrčí důsledky z přesvědčení svých tvůrců, že vývoj směřuje k socialismu jakožto optimálnímu řešení konkrétních společenských rozporů současnosti. Próza měla proto zpodobovat skutečnost v této dynamice a v této perspektivě, a to prostředky realistické typizace, jaká i do jedinečného příběhu či charakteru dovede shrnout podstatu společenského proudění doby. Skrze tuto sociální aktivitu vedla cesta, již se i próza stávala přímou a utilitární součástí široké revoluční praxe, uspišující příchod nové společenské epochy. — Paralelní a soustředěný zájem mnoha rozličných



tvůrčích individualit o prózu lidských množin, objevování a průzkum nových objektivizačních médií a inspira-  
tivní zkušenost cizího sociálního románu (hlavně sovětského a amerického) vedly k silné diferenciaci žán-  
ru co do funkcí; tak se z masy společenské prózy vytřídily speciální druhy, jako například sociologický román  
(Z. Němeček, K. Poláček), pracovní román (B. Klička, J. Knap), rodová saga (V. Vančura) aj.

Krátké období třicátých let neumožnilo víc než vyzkoušet vývojovou nosnost jednotlivých východisek teh-  
dejšího společenského románu. Některé modely se ukázaly jako obdyté, jiné prokázaly možnost vnitřní obrody.

Jako definitivně překonané stadium se jevil typ románu moralisticko-osvětového (analogicky byl  
například ve sféře historického románu mrtev jeho typ buditelský), jak jej reprezentoval hlavně KAREL  
SCHEINPFLUG (1869–1948; romány *Motyl ve svítlně*, 1930, *Babylónská věž*, 1932, *Nevolnictví těla*, 1934,  
povídkový soubor *Mluvící stěna*, 1931). Náměty o škodlivosti vášní a o síle mravního a sociálního zla, tolik  
oblíbené v naturalistické próze, zpracovával zde Scheinpflug formou mravolichných příběhů sestroyených tak,  
aby přímo agitovaly za ideu ušlechtilé a obětavé humanity a s tím hned nabízely praktické návrhy na reformy  
například manželství, vztahů mezi bohatými a chudými atd. Tytéž tendence zabarvily i jistou část dobového  
vesnického románu, a to hlavně práce začínajících prozaiků, kteří už pro svou nezralost byli náchylni k sche-  
matictějším románovým postupům; tito autoři však sami po čase hledali umělecky plodnější východisko. Ha-  
náký autor JOSEF KOUDELÁK (1906–1960) se koncem dvacátých let představil jako lyrik. V popisných  
partiích svého románového dvojdebutu (*Vrata tmy*, 1932, *Na dřevě kříže*, 1932) na tyto počátky bezprostředně  
navázal, avšak fabule a figur, sloužících k zobrazení erotických vztahů na vesnici, využil bezprostředně k mor-  
alistickému odsouzení rozkladného prý vlivu městského životního stylu a ke sdělení vlastních návrhů na  
reformu vesnických poměrů. Nové impulsy poskytlo Koudelákově literární práci dokumentaristické hledisko  
(v románě z národnostně smíšeného severomoravského pomezí *Hraničáři*, 1934). Obdobný obraz skýtá i próza  
jiného regionalistického autora, FRANTIŠKY PECHÁČKOVÉ (1904–1991), která své romány s ženskými  
hrdiny a se silným prvkem empirickým a úže autobiografickým situovala na moravské kopanice. Její debut  
*Jobovy děti* (1934) je jediným sledem záznamů o kruté dětské bídě; podávajíc místo epické evokace spíše  
usvědčující referát o trpké realitě a v něm až pedagogicky probírajíc téma o vztahu dospělých a dětí, projevila  
Pecháčková vlastní stanovisko komentářem a mravním apelem v duchu tradiční křesťanské zbožnosti. Z téže  
metodické základny vyrostla i další autorčina kniha *Země miluje člověka* (1936), bohatěji však instrumentova-  
ná dějově a nabízející už kladné východisko tam, kde zprvu nalézala příčinu prokletí, totiž ve věrnosti  
chudých půdě, z níž vzešli. Teprve baladickou sevřeností a básnickou organizací na základě pateticky  
vznošeného postexpresionistického lyrismu v další knize (*Slaměný dům*, 1938) odpoutala se Pecháčková od  
původní skladby svých prvních románů. Historizující a přitom umělecky nejzdařilejší podobu moralisticko-  
osvětového románu vytvořil ANTONÍN TRÝB rozměrnou prózou *Cisář chudých* (1935; k němu 1937  
nauková brožura *Dioklecián a jeho doba*); román, těžící z historie mocenských bojů mezi antickým Římem  
a křesťanstvím v 3. století, korespondoval námětově jak s oblíbeným tématem soudobé evropské prózy, tak  
s dobovým a ideově akcentovaným zaujetím české meziválečné prózy pro tematiku jugoslávskou (Dioklecián  
se narodil v Dalmácii a vládl převážně ze svého splitského paláce). Knihou autor bezprostředně pokračoval  
v intencích svých předchozích próz s východními látkami: usíloval určit vhodný model pro životní postoj  
svých současníků v jejich dialogu s převratnou dobou a přispět k posílení veřejné mravnosti. K tomu cíli  
pracoval Trýb na úkor epické invence formou dialogického ideového sporu (k vyslovení morálky) a kumulací  
reálií a mnoha epizodních figur (k oživení doby v její mnohotvárnosti, atmosféře, ruchu). Ústřední postavou,  
kterou spolu s antikou rehabilitoval, plédoval Trýb pro toleranci, altruistickou aktivitu, harmonii prostoty  
a mravní řád. (K současnosti mluvil nepřímou také VLADIMÍR NEFF v malebném a literárně ohlasovém  
historickém románu *Lidé v tógách*, 1934, situovaném do Vespasiánova Říma 1. století.)

K polovičatým výsledkům vedla tendence využít pro cíle společenského románu vypracované už metody  
analyticko-psychologické: sociální osudy jedinců byly tu nazírány spíše jako důsledek jejich vnitřní



danosti a psychologického ustrojení nežli jako funkce společenských protikladů, zorný úhel monografického hrdiny omezoval diagnózu sociálních faktů co do šíře a přesnosti, běžný byl rozpad na zajímavé charaktery a vedle nich probíhající společenské procesy, epickým demiurgem zůstával jedinec, jehož obraz musel být navíc doplňován sociálně kritickými glosami na adresu soudobého stavu společnosti. Zvláště výrazně ztělesnil tento prozaický typ KAREL NOVÝ, autor úzce spjatý s tradicemi vesnického realismu a impresionistického, náladového lyrismu. *Modrý vůz* (1930) patří do početné řady těch románů, které se ve snaze osvětlit bezprostřední příčiny neblahé přítomnosti vracely pro odpověď do zcela nedávné minulosti: Modrý vůz kriticky do období zrodu první republiky a bojů o její podobu. S touto orientací knihy pak koexistovalo Nového pravé východisko: už předválečnou literaturou (především Olbrachtem) fixovaný ideál volného života v souladu s přírodou, v jehož nárazech se pak uskutečňuje ta největší revoluce — uvnitř člověka. Z pojetí života jako nespoutatelného a nepředvídatelného proudu událostí vykristalizovala i základní situace autorových próz, která záhy nabyla platnosti jako závažná společenská výpověď: člověka zavádějí nahodilosti života vždy znovu a znovu na křižovatku, z níž vedou cesty zase jen na další rozcestí. *Peníze* (1931), jež v autorově díle zahájily sérii románových studií o zkázném tlaku velkoměsta na prostého člověka, jsou rozlomeny na uvedené deterministické téma a na psychologickou kresbu lidské duše ovládané zločinem. (V sociálních baladách *Chceme žít*, 1933, a *Na rozcestí*, 1934, zobrazil autor hospodářskou krizi jako hrozivý rámec pro rozvíjení jedinečných dispozic člověka.) Pokusy překonat dualismus psychologizující monografičnosti a sociologizujícího románového kolektivismu daly se u Nového na kronikářské bázi, jak je toho názorným příkladem proměnný ráz jeho trilogie *Železný kruh* (*Samota Křešín*, 1927, *Srdce ve vichru*, 1930, *Tváří v tvář*, 1932), situované na rodné, inspirativní Benešovsko prvních dvou desetiletí. Realistický obraz ze života zvláštního společenského organismu, jaký představuje samota složená ze tří chalup, je rytmován prostým uplýváním času, nikoli osudem některé z postav (1. díl); pak (v 2. dílu) následuje monografizace, soustředění tématu kolem autobiografického hrdiny, jež málem mění tuto část cyklu na studentský románek šrámkovského ladění, a zároveň baladizace námětu, jejímž prostřednictvím výrazně zasahují do děje nadosobní mocnosti, stín Konopiště (tj. habsburského císařského rodu) a stín samoty Křešín (jejíž obyvatelé byli zatím povětšinou rozprášeni do světa); posléze (3. díl) jsou jednotlivé lidské úděly traktovány v rámci válečné kroniky, která často pracuje — v souvislosti s dobovou konvencí — s dokumentem, v níž je však řeč faktů vyvažována exaltovaným stylem předpovědí o slavné popěrvratové budoucnosti českého národa. Metodu tohoto dílu rozvinul pak logický doplněk regionální linie autorova díla, román *Atentát* (1935), rekonstruující dokumentárně i beletristicky, zde však s oslabenou věrojatností, atentát na konopištského pána, arcivévodu Ferdinanda, a místo tohoto činu uprostřed evropské a zvláště balkánské politiky.

Obdobné postavení jako tvorba K. Nového zaujalo na mapě dobového českého písemnictví i dílo BENJAMINA KLIČKY. Také ono se rozvíjelo na základně analytického psychologismu, obohaceného v Kličkově případě o silný deziluzivní moment a satirický akcent, a tuto podstatu pak modifikovalo k novým funkcím nebo na ni štěpovalo starou tradici generačního románu. Ještě monograficky je založen román *Ejhle, občan!* (1934), epos o marném boji vesnického prostáčka s amorálním velkoměstem, jenž ústí do výsměšného happy endu o kapitulaci čistoty a do kritiky doby, která zkonfekčuje lidské postoje, ideály, vkus; modelaci hlavní postavy, patetizaci chudého člověka pomocí perifrastického lyrismu a expresivní odsouzení bídne současnosti — to vše spoluvytvářel vliv V. Vančury.

Románu lidských množin však nepostačovalo jen zvolit jistou látku a dedukovat z ní mravně osvětářský apel nebo na ni uplatnit monografické hledisko, jenom dodatečně rozšířené o sociologický aspekt; těžiště jeho úsilí tkvělo v celostním uplatnění objektivních nadosobních médií. Tato média sama o sobě poskytují však pouze formální hledisko pro katalogizaci tohoto rozlehlého prozaického odvětví — teprve spjata s určitými románovými modely vytvářejí silová pole, která svým způsobem sjednocují rozličná díla rozličných tvůrčích individualit; osobní autorské přístupy přitom však dominují.



Jedno silové pole se vytvořilo kolem generačního románu. Ten skrze osudy lidí náhodně spjatých letopočtem narození, tedy biologicky, anebo skrze osudy hned několika takových vrstev, jež jsou k sobě zpravidla v synovském a vnukovském poměru, zobrazuje přetvářející tlak určité historické konstelace, již jsou jedinci, bez možnosti volby, vydáni na pospas. Generace je subjektem díla, hněte své příslušníky ke své podobě, zároveň však i ona je ještě podřízena silám účinnějším a univerzálnějším. V prvotní fázi generačního románu to byly hlavně mocnosti neproměnné, později jevy proměnné, tj. historické.

Nejvýraznějším představitelem první větve se stala ANNA MARIA TILSCHOVÁ, která generační román vůbec v české literatuře ustavila diptychem *Stará rodina a Synové*; v této linii pokračovala i v třicátých letech, a to hlavně prací *Matky a dcery* (1935), v níž demaskovala především imanentní opakovanost mezigeneračních vztahů, stírající jedinečnost lidských reakcí. Generační a rodové určení bylo u Tilschové vždy přítomno aspoň latentně (v pražském románu *Alma mater*, 1934, a v maloměstském románu *U modrého kohouta*, 1937), jako jedna z determináčnických sil (prostředí, sex), jež dohromady skládají neovlivnitelný osud; tímto prizmatem se člověk deheroizuje, jeho energie klesá na pitvorné živoření. Schéma tohoto typu generačního románu uplatnil ve své knize o rozkladu měšťanských rodin *Dva u stolu* (1937) také VLADIMÍR NEFF.

Představovala-li Tilschová naturalistický pól generačního románu, pak barokista Jaroslav Durych a básník selských generací a rodů František Křelina reprezentovali jeho pól metafyzický: poslední příčinou věci je Bůh. JAROSLAV DURYCH, který koncem dvacátých let dosáhl svého tvůrčího vrcholu (větší a menší valdštejnskou trilogií, knihami *Bloudění a Rekviem*), přesunul v třicátých letech těžiště své aktivity z oblasti umělecké do oblasti ideologické a kulturněpolitické. V jeho tehdejší literární práci začala převažovat linie úvahová, esejistická a publicistická, která si svou účelovou tendenčností připodobňovala i druhou, slábnoucí linii beletristickou. S tím také ztrácelo autorovo antinomické vidění reality na básnické intenzitě a obrazné projevy těchto antitezí pak nabývaly častěji podoby poetických rekvizit; protiklad ducha a hmoty, nebes a země, světla a tmy, vyháněný do mrazivé absolutnosti, promítal se do nelomených postav buď abstraktně andělských, buď rafinovaně ďábelských. Oba romány ze souborového života, *Paní Anežka Berková* (1931) a *Píseň o ráži* (1934), vyklenuly nad osudy rodinného organismu, sjednoceného tajemnými pouty, autorův ideál duchové lásky a krásy, která je však ustavičně ohrožována temnými smysly a musí se bránit stopám pozemskosti a člověčiny; zvláště v první z obou knih rozměnil Durych tento ideál až v lekce z katolické mravouky, a ani v jedné z nich nenašel adekvátní způsob, jak čistě epicky zpodobit předpokládanou životní iracionalitu. (Až politické povahy nabyla ideologizace autorovy epiky v románu o vpádu Pasovských do Prahy v roce 1611 *Masopust*, 1938.) FRANTIŠEK KŘELINA (1903–1976) se dvěma větami volné a nedokončené trilogie, *Hlas na poušti* (1935) a *Puklý chrám* (1936), pokusil zobrazit, jak vypadá venkov, když se začne odvracet od Boha a odvrhne starost o svůj život nábožensko-mravní, když se tedy začne rozvracet ve svých kořenech. Jako svět rozvratu je představena především česká převratová a poprevratová společnost, jejíž ostrá sociální kritika zprava, provázená vybidnutím k nápravě, se tu podává. V *Hlasu na poušti* vedl Křelina dělící čáru mezi kladem a zápořem ještě převážně v duchové rovině: věrnost k půdě, poutající na sebe tvořivou posloupnost generací, a důvěrné spočinutí v Bohu ztělesnil ústřední postavou poutníka jdoucího neúchylně za pravdou a spravedlností, zatímco v *Puklém chrámu*, zobecniv pamfletické názvuky předchozího svazku, své téma zcela zideologizoval a zpolitizoval v duchu ruralistických zásad: základní rozpor se spatřoval mezi racionalistickým a komunismem ovlivněným městem a mezi zbožnou a staré jistoty bránící vesnicí. (Psychiku vesnických lidí, jak je formována rodným krajem, ale také deformována údělem bezmezní dřiny, osvětlil Křelina, mnohde pronikavě, v povídkovém souboru *Jalovčí stráně*, 1937.)

Hlavním představitelem generačního románu, v němž je jedna determinativní realita, generace, plně určována rovněž historicky, dobou, se v české meziválečné próze stal BENJAMIN KLÍČKA, a to cyklem *Generace* (*Jaro generace*, 1928, *Jedovatý růst*, 1932, *Na vinici Páně*, 1938). Jeho postavy demonstrují strhující moc převratných dějů od počátku století až do konce roku 1938; cyklus zůstal při trilogii zřejmě jen pro



autorovu smrt (1943), neboť v posledním svazku ponechal Klička děj otevřen. První díl vyšel v podstatě z díla A. M. Tilschové: základní půdorys je ještě dán generační diferenciací uvnitř jedné rodiny, k němu však přistoupilo další generační seskupení (trojice přátel), jež se rekrutuje z rozličných společenských vrstev a stává se nakonec vlastní osou dvou zbývajících dílů, dovolujíc zobrazit dějinnou realitu komplexněji a disonantněji. Podobně jako druhý díl trilogie K. Nového se v téže době i Kličkův cyklus svým druhým dílem monografizoval a ideologizoval; obraz generace krystalizoval tu v řadě individuálních portrétů, doplněných sžíravou kritikou popřevratové republiky a přlívem úvahových a dialogických partií, v nichž se zrcadlila poválečná ideová aktivita. Třetím dílem dopracoval se Klička zvláštního komentářového typu společenského románu; oslabil v něm epickou autonomnost svých postav, aby jich především využil jako mluvčích svých nepředpojatých názorů na všechny podstatné otázky domácí a evropské politiky třicátých let. Dominantním problémem se Kličkoví stalo postavení individuality v rámci jak soudobé, tak i příští společnosti; konkrétní optimistické řešení nahradil v románu *Do posledního dechu* (1936) proklamací spásné úlohy svobodné duše, která svou pokorou, láskou a prací představuje božskou jiskru na zemi. Tutěž popřevratovou „rozbitou generaci“ zpodobil eklekticky a povrchně A. C. NOR ve studentském románu *Jedno pokolení* (1931) a v románových glosách k soudobému stavu manželské instituce *Od stolu a lože* (1936); náročněji, přece však jen extenzivně dramatik EDMOND KONRÁD v rozsáhlém románu pražské měšťácké a intelektuálské poválečné společnosti *Mámení po převratu* (1935); několik generačně typických osudů vyztužilo zde pestrou směsici dobově příznačných detailů ze všech oblastí života, režírovaných tak, aby byl zachycen fakt ustavující se republiky jako všezasahující jev. S vnějškově založenou kolektivizací románové stavby (uvolnění kompozice na mozaiku epizodních rolí, příznačných situací atd.) koresponduje i slohový ornamentalismus a duchaplnická causeristika. Samostatnou, psychologizující a lyrizující odnož generačního románu tvořily prózy F. Gottlieba, E. Hostovského a V. Řezáče o pokolení, jehož vyspívání deformovala světová válka.

Technika generačního románu (dobrat se protikladnosti doby křížící se pohledem dvou tří pokolení) a analyticko-psychologická metoda monografického románu staly se v české próze třicátých let individuálním i obecným východiskem sociálně typizační románové odrůdy rodící se v úzkém doteku s teorií socialistického realismu, jak o tom svědčí samy nejvýznamnější práce sem náležející: MARIE PUJMANOVÉ *Lidé na křižovatce* (1937; trilogie dokončena až 1948 a 1952) a také vůbec nejlepší legionářská próza JAROSLAVA KRATOCHVÍLA *Prameny* (1934; jde o první dva díly nedokončené tetralogie s plánovaným titulem Řeka; torzo 3. dílu připojeno k edici 1956), jež byly dokonce v třicátých letech považovány za socialistický realismus *avant la lettre* v tom pojetí, v jakém vykrytalizoval v koncepci Václavkově.

*Prameny*, jako celá Kratochvílova literární tvorba, vznikaly vlastně na okraji autorova celoživotního zápasu o pravdu, který od počáteční podoby masarykovské došel až k tvárnosti komunistického demokratismu. *Prameny* zamýšlel Kratochvíl napsat „pravdu epochy“, v níž přicházejí k rozhodujícímu slovu lidové masy, i postihnout její dynamiku, a to konkrétním obrazem probíhajícího rozchodu české revoluce (tj. legií) s revolucí ruskou. Proti dosavadní praxi legionářského románu učinil autor ruské prostředí nutným měřítkem všech dějů, poučen v jeho obraze klasickou ruskou prózou. V širokém a všestranném osvětlení konfrontoval Kratochvíl složitě se proměňující ruskou skutečnost s postupující ideovou diferenciací uvnitř legií. Bez ilustrativnosti viděl mohutné společenské přesuny v účinných davových scénách a v zrcadle početných lidských osudů, z nichž dva (zemědělského dělníka Beránka a autobiograficky črtaného poručíka Tomana) učinil osou základních dějových linií. Autorovo zpodobení rozporné doby si v románu našlo přílehangou a důsledně uplatňovanou techniku paralelistického kontrastu: mezi jevy vnějškově souběžnými objevuje se podstatný rozpor, ze dvou záporů se jeden paradoxně proměňuje v klad, věci jsou nazývány týmiž jmény, ta však mají různý smysl, osobitost je vymezována nikoli jednorázově, nýbrž přiřazením jevu do určité řady a zároveň vyčleněním z ní, protiklady koexistují dlouhou dobu vedle sebe. V *Lidech na křižovatce* Marie Pujmanové našlo úsilí zachytit totalitu dvacátých let epickou, smyslově konkrétní zkratkou těžiště v tvorbě typických charakterů; za pohnutý-



mi osobními příběhy zračí se tedy v románu pohnutá historie celých tříd, za osobními krizemi přechodnost doby mezi dvěma sociálními epochami. Typičnost nikoli vlastností, nýbrž osudů posilovala dějovost a zároveň zabraňovala ilustrativnosti, úsilí o objektivitu vylučovalo ideologizaci, odvozování pravdy o skutečnosti ze samé logiky zobrazovaných událostí nenutilo autorku sáhnout ke komentáři, psychologická věrojatnost jedinečných reakcí se tu chápala jako podmínka přesného poznání pohybu společenských celků. Přitom poznávací proces nepředcházal práci na knize, nýbrž stal se integrální součástí samotného tvůrčího procesu, ideová problematika románu byla záležitostí vlastního autorčina ideového vývoje: tak vznikl iniciativní typ induktivní společenské prózy. Stejně výrazně se zde tvůrčí subjekt prosadil starou autorčinou zálibou vidět skutečnost skrze rodinné organismy, jež Pujmanová považovala za zvlášť citlivý seizmograf sociálních otřesů; v tomto rámci pak, žačka B. Benešové, akcentovala pohled dospívajících dětí nebo mladých lidí právě dospěvších jako bezpředsudečný a nadobyčej britký — činila tak už od prvotiny a před Lidmi na křižovatce naposledy v ob-  
razu citové revolty proti světu maloměstšácké konvence *Pacientka doktora Hegla* (1931).

K sociálně typizační metodě tíhli též K. J. Beneš a V. Řezáč. V románu *Vítězný oblouk* (1937) pokusil se KAREL JOSEF BENEŠ rozměrným obrazem vzrušeného roku 1920, poskládaného z řady výrazných a reprezentativně volených typů, vystihnout atmosféru popřevratové „nové doby“ a vyložit ji ze sváru destrukce vzbuzené válkou a tvořivé aktivity vzbuzené zrodem československého státu; zatímco k zobrazení politického zápasu posloužila hlavně romaneskní dějovost, pak psychologická analýza zachytila niterné reakce na přechodnou dobu, a to se zvláštním zdarem u lidí rozvrácených a rozkladných. VÁCLAV ŘEZÁČ po lyrizující autobiografičnosti svého debutu zvolil v románě *Slepá ulička* (1938) základnu adekvátnější svým záměrům; zobrazil na prolínajících se osudech fabrikantské a proletářské rodiny krizi kapitalismu a z ní plynoucí krizi i těch nejintimnějších lidských vztahů, našel z této křižovatky zatím jen symbolické východisko v citové rovině. Variaci na téma Botostroje, inklinující k půdorysu generačního románu a v kresbě postav rozkolísanou mezi typizací a ilustrací, napsal románem *Andělé úspěchu* (1937) T. SVATOPLUK.

Druhé silové pole se na půdě románu lidských množin vedle románu generačního vytvořilo kolem románové kroniky. Převaha zájmu o současnost zatlačila v třicátých letech, podobně jako už v předchozím desetiletí, historickou beletrii zcela na periferii prózy a proměnila tak i postavení její odedávné větve, tj. kroniky: ta sice obzírala převážnou měrou i nadále minulost, ale volba námětů z ní v podstatě činila složku beletrie ze současnosti. Cílem totiž bylo podat genealogii určujících sil probíhajícího společenského zápasu, vyložit jistá období 19. a 20. století jakožto předeheru současnosti. Důraz na samu dobu, vyjevující se chronologickým sledem událostí, pomohl bez větších obtíží vyřešit metodický problém, jímž bylo zobrazení kolektivit: pozadí (doba, prostředí), jsouc ozvláštňeno, pohlcuje nebo zrovnoprávňuje jednotlivé figury; a také kompoziční rozvržení sleduje křivku historického vývoje, není určeno osobními úděly. Rejstřík rozličných autor-  
ských přístupů byl v tomto rámci široký.

V dialogii *Barva krve* (1932) a *Dědictví* (1933), ilustrující proces emancipace ženy v souvislosti s emancipací národa a posléze proletariátu počínaje šedesátými lety 19. století a konce popřevratovým obdobím, zůstala HELENA MALÍŘOVÁ poplatna popisnému realismu. Ten překonala teprve v jiné kronice podstatných událostí novodobé historie českého dělnictva a ve své vůbec nejvýznamnější próze *Deset životů* (1937), a to autobiografickými, účastnickými zřetelem; ten se stal jak sjednocujícím kompozičním činitelem, tak zdrojem podmanivé autentičnosti. Týmž ilustrativním a chaotickým sledem výjevů, jaký se uplatnil v dialogii H. Malířové, avšak bez jejího vyhraněného světonázorového stanoviska, zpodobil FRANTIŠEK NEUŽIL (nar. 1907) v románu *Země v průvanu* (1936) období silné politické aktivizace brněnského venkova v letech před první světovou válkou. Umělecký eklekticismus vyznačuje románovou prvotinu komunistického žurnalisty JOSEFA RYBÁKA *Začíná století* (1932); v obraze venkovského města v průběhu prvních dvou desetiletí, jež tu očividně zastupuje sociální čtení celé doby, střídá se kronikářská důkladnost s filmovým stříhem a epická románovost s autobiografickým lyrismem. To románová kronika z devadesátých let *Policejní hodina* (1937) Rybákova



generačního a ideového druhu GÉZY VČELIČKY, autorovo zralé dílo, je slohově výraznější a osobitější. Prostým časovým odvíjením několika lidských osudů z pražské chudinské čtvrti Na Františku rekonstruuje se tu, i pomocí dokumentů, sociální postavení, zvyky, mravy a osobitý jazyk několika společenských vrstev; této věcnosti je na újmu agitační verbalismus. Otřesně vyznívající demaskování idyly z konce století je komplementárně doplněno nostalgií po době ztraceného dětství. Ideově protichůdné hledisko katolizujícího ruralismu prolíná kronikou z havířsko-selského Rosicka roku 1920 *Ohnivá země* (1938) od RAJMUNDA HABŘINY (1907–1960) a obrazem severočeského textiláckého městečka a jeho vesnického okolí za krize 1931–1934 *Hubená léta* (1936) od FRANTIŠKA KŘELINY. Habřina konstruoval soukromé sváry jako přímočarý obraz masových sociálních protikladů a rovněž smysl jedinečného lidského života, jaký je mu dán průhledy do nadmyslového světa v okamžicích bolesti, zobecnil ve filozofii dějin lidstva. Křelina osnoval svůj příběh na epicky fiktivní základně, i když zachytil bědnou fabrickou a vesnickou současnost četnými reáliemi; východisko z krize našel v přimknutí k rodné hroudě a v lásce k bližnímu jako nejlepšímu stvrzení lásky k Bohu.

Skutečně novými rysy obohatili však románovou kroniku pouze M. Majerová a V. Vančura. MARIE MAJEROVÁ tak učinila syntetickým dílem *Siréna* (1935), do něhož vplynula, s nímž však zcela nesplynula předtím vydaná povídka *Parta na křižovatce* (1933). Sirénou si autorka položila nejnáročnější úkol své tvorby: jako spojitě nádoby zobrazit vznik a dospívání kapitalismu a proletariátu, a to v rámci asi osmdesátileté historie zprůmyslovění Kladenska. Kolektivní hrdinové (technika, kraj, společenské třídy, socialistická myšlenka) jsou individualizováni především příslušníky čtyř generací rodu Hudců; právě tato rodová štafeta, která už sama dobře spojuje moment osobní s nadosobním, dovolila organizovat kapitoly kolem základních událostí v životě rodu a podpořit tak logickou soudržnost knihy, neumožnila však už zcelit všechny složky románové polyfonie. Kompoziční celistvosti, jež tu také byla potřebou zkratky, snažila se Majerová dosáhnout principem montáže fiktivní a faktografické roviny, z nichž každá se ještě dále členitě vrstvila: faktografická složka obsahovala citáty dobových dokumentů i jejich přestylizovanou parafrázi, folkloristický zápis i přepis skutečných událostí, vypravěčská složka dosahovala někde až pohádkovosti a tvář Kladenska nabývala až mytických rysů. Tak se *Siréna* stala i průsečíkem mnoha dobově oblíbených literárních postupů. — Zcela jiné cíle než Majerová si kladl VLADISLAV VANČURA v *Rodině Horvatově* (1938; 1. díl nedokončené trilogie *Koně a vůz*, kterou chtěl látkově dovést až do nejposlednější přítomnosti), jíž se tento experimentátor ocitl v překvapivé blízkosti realistické románové kroniky; avšak i přistoupení na tradiční osnovu se u Vančury obrátilo v originální čin. Zakotvením experimentu v tradici se vyznačovaly už předchozí *Tři řeky* (1936), aplikace běžného výchovného románu, ještě bez kronikářského aspektu. Jako objektivací médium funguje ve *Třech řekách* pohádka, a to hlavně v plánu motivickém, povahopisném a uže slohovém (obdobně využívali pohádkovosti i Olbracht v *Nikolu Šuhajovi loupežníkovi*, Majerová v *Siréně* a Malířová v *Deseti životech*); ta však už nebyla s to plně obsáhnout ideovou problematiku vnesenou do knihy obrazem bouřlivého vstupu století, zvláště světové války a ruské revoluce. Kořistí z dlouhé cesty, na níž tvrdě zkoušky hlavnímu hrdinovi nastražuje sama historie, je nalezení sebe, osobní a osobité lidskosti. Právě toto byl rys, který pak podstatně určil žánrovou specifičnost *Rodiny Horvatovy*. Bylo-li záměrem celé trilogie *Koně a vůz* podat obraz české společnosti 20. století, pak její vstupní svazek vytvořil k tomu teprve expozici: sám situován do roku 1913, dostával se retrospektivami hluboko zpět do 19. století, až k roku 1848. Rodinou Horvatovou pokročila ve Vančurově tvorbě dále objektivací tendence: silným, pro čtenáře ovšem neznatelným zakotvením prózy v autentické, dokumentárně ověřené historii autorova rodu (s tímto momentem Vančura pracoval počínaje Marketou Lazarovou, avšak nikdy tak důsledně), viditelně pak detailní realistickou evokací skutečnosti, v níž se i konkrétní politické události staly aktivní součástí děje, a rezignací na individualizovaného vypravěče. Tato široká kronika veřejného života a dobového životního slohu (v jehož rekonstrukci se Vančurovo dílo sblížovalo se specifickou vlastností tvorby J. Johna) rostla důsledně z rozlehlého figurativního základu, v jehož



středu stojí příslušníci statkářského rodu Horvatů. Monografický princip je opuštěn, ale i tak se z víření početných románových herců vyděluje řada postav velkých tím, jak plně dovedou pojmout svůj osobitý úděl. Zachyceny v celé rozloze vlastního života a měřeny polaritou života a smrti, ukazují tyto postavy svou funkcí na novátorský rys Rodiny Horvatovy: románové kroniky využil Vančura k cílům jí vlastním, ale zároveň tuto formu postihující dobovou zaklíněnost člověka negoval tím, že z ní učinil obraz jedince emancipujícího se z područí historie.

Jako svérázná druhová odrůda se z prózy třicátých let vydělil román, ježž možno nazvat sociologickým: své postavy koncipoval jako exponenty vyhraněných, popřípadě uzavřených společenských vrstev, jejichž důvěrně, objektivně poznání bral na sebe jako základní úkol. Výrazným představitelem tohoto žánru se stal ZDENĚK NĚMEČEK románovými studii *New York: Zamřeno* (1932) a *Na západ od Panonie* (1935) o české, popřípadě slovanské emigraci v USA a ve Francii. Autor, podnícen k tomu dlouholetou zkušeností konzulárního úředníka, zpodobil tak tragický jev novodobé historie: nomádský pohyb lidského rodu způsobený sociálními příčinami, ztrátu domova a obtížnou asimilaci příslušníků jednoho (národního, rasového) společenství jinému společenství pevně konstituovanému, srážku rozdílných mentalit a životních konvencí; nesnášenlivá obranářská uzavřenost určitých společenských celků je vyložena ve svých sociálních motivech, humanisticky však posouzena jako retardační dějinný prvek. Tak jako důsledně sociabilizoval všechny druhy lidských vztahů, uchopil Němeček i význačné téma soudobé literatury — cizince v prostředí lidí — v jeho konkrétní historicko-sociální, kolektivistické podobě, a to pomocí psychologického realismu tradiční ražby. — Na osnově milostné zápletky sugestivně zpodobil kastu varietních tanečníků jakožto kastu vykořisťovaných proletářů ve fraku literární autodidakt a sám tanečník JOE JENČÍK (1893–1945) v románu *Zloděj kroků* (1935). Už skladbou svých fejetonních románů chystal se KAREL POLÁČEK bezprostředně na vlastní pokus o široce založený román lidských množin; svou ideu uskutečnil nedokončeným cyklem o malém městě desátých, především válečných let 20. století, složeným ze svazků *Okresní město* (1936), *Hrdinové táhnou do boje* (1936), *Podzemní město* (1937), *Vyprodáno* (1939). Pohledem z ptáčích perspektivy, akcentujícím to, co jednotliviny začleňuje do nadřazených struktur a co je tím zrovnoprávňuje, zpodobil Poláček se znalostí jen jemu vlastní hrozných sociálních organismů a mechanismů: maloměsto a armádu; preferuje-li určité postavy, například příslušníky rodiny Šťastných, pak pouze proto, že jim přidělil úlohu kompozičního pojítka cyklu. Poláček vyrostl na tragikomika setrvačného člověka, který pláguje sebe sama, petrifikovaných postavů maloměstáckých, životní trapnosti a malosti, aniž se ovšem stal jejím propagátorem. V literární sféře podnikl autor zápas, aby překonal žánrové ladění své dosavadní tvorby tím, že obraz tohoto světa vyzdvihne k jisté monumentalitě, přestože sama látka sebemenší monumentálnost postrádá. V tomto úsilí šel Poláček cestou od humoristické zábavnosti k ironické tragikomičnosti, jež je schopna demaskovat a soudit debakl maloměstáckých jistot, jejich idylický líc a zrůdný rub; tragika autorovy cesty tkvěla v tom, že při postupném nalézání básnický plodného stanoviska musel pod tlakem válečné hrozby pracovat chvatněji a méně intenzivně. Blízek Poláčkovu humoru, zcela však osobitý ve svém veristickém stylu, podávajícím literární analogii starých fotografií včetně jejich poetického půvabu, byl JAROMÍR JOHN v prvním ze svých románů *Výbušný zlotvor* (1958, časopisecky 1933–1934); směšné příhody důvěřivého a dobrého hrdiny (ve změněném pojetí se stal i ústřední postavou pozdějšího autorova románu *Moudrý Engelbert*) posloužily tu Johnovi k ironické kritice konkrétního životního slohu, jak jej ztělesňovala popřevratová Praha: mělkého a hamižného, který žije „nad poměry“ a v němž nemají místo opravdové lidské vztahy.

Stejně vyhraněnou skupinu jako skupina románů sociologických vytvořila i řada próz ustavujících v české literatuře typ románu pracovního. Jeho autoři vyšli z východisek velmi rozdílných, použili však téhož objektivního média: práci, již zobrazili v její heroické, zlidšující, sbratřující funkci. Literární problém, jakým byla volba látky, vzal na sebe v tomto žánru paradoxně politickou tvárnost: šlo o to, zda se na vliv sovětského pracovního románu, který tu působil ve všech případech, naváže souhlasně či polemicky. Náběh



k pracovnímu románu představovala jednou svou složkou už *Přehrada* (1932) MARIE MAJEROVÉ, která jinak převahou svých složek, tj. sociálním utopismem, civilizační pozitivností a oslavným přírodním lyrismem, vyrůstala ještě z tendencí dvacátých let. Skutečně první český román tohoto typu vytvořil až BENJAMIN KLIČKA; v knize *Do posledního dechu* (1936) aplikoval pro nové potřeby monografickou metodu obohacenou ornamentalistickým lyrismem. Klička tu podal obraz individuálního osudu spalujícího se cele furiosem práce pro blaho kolektivu; tímto celkem je družstevní organizace, jejíž přednosti ji v autorových očích povýšily i na model obrozeného státního organismu. Svým specifickým zájmem směřoval Klička k postižení vzájemných vztahů biologického a společenského faktoru uvnitř pracovního procesu; zobrazil je, v protikladu k optimistické harmonii Přehrad, jako svár, v němž ušlechtilý lidský entuziasmus podléhá neosobní brutalitě přírody. Na kronikářské základně, k níž dospěl od předchozího psychologického analytismu, založil prózu *Pusta* (1937) JOSEF KNAPE. Střízlivým, fakt se dovolávajícím realismem (lyrismus je koncentrován do zvláštní kapitoly) sleduje tu podrobně českou kolonizaci kusu opuštěné, od světa odříznuté podkarpatské pusty, a to v jejich svízelných začátcích od roku 1929. Podobnou záměrnou střízlivost, jaká vyplývá z referující retrospektivy a objektivní evokace přítomnosti, vykazuje i ideová složka: nesmírnou dřinou se postoupilo o krůček vzhledem ke stavu před pozemkovou reformou, kolektivní pracovní pionýrství se dá uskutečnit i v rámci tradičních hodnot českého selského stavu a současného československého státu, bez potřeby zvláštní ideové ostruhy, již je socialistický program revolučních proměn — tak zněla ruralistická polemika se socialistickým budovatelským optimismem.

Jakkoli zůstal v době svého vzniku epizodou, zrcadlil právě pracovní román dobře tendence charakteristické pro vývoj české prózy třicátých let; vlna jeho rozmachu, podmíněna změněnou společenskou skutečností, přišla až po dvaceti letech.



---

# DRAMA

Společenské změny kritického údobí třicátých let byly tak závažné, že se projevovaly nejen v nových námětech a všeobecném příklonu dramatické literatury k současné životní problematice, nýbrž také a především v nové stylové interpretaci skutečnosti a ve změněné úloze dramatické tvorby. Zatímco dramatická literatura dvacátých let zdůrazňovala možnosti intelektuální, emocionální a vůbec civilizační expanze člověka do nových, netušených sfér a nezastírala radost z básnické hry s představami a slovy, je dramatika následujícího desetiletí ve všech svých polohách, od vrcholných projevů až k periferní produkci, prostoupena až úzkostlivou snahou zachytit reálného člověka a reálné předpoklady jeho existence. Přitom jí nešlo o výjimečné typy lidské dokonalosti nebo slabosti, nýbrž o prostého člověka průměrného typu a o jeho soukromé, intimní štěstí. Tyto hodnoty se ukazují v řadě her jako nejcennější majetek a hlavní opora člověka v době společenských nejistot a katastrof, rozrušujících tradiční svazky lidského společenství. Nikdy dříve se v české dramatice neobjevilo tolik postav trpících nezaměstnaností a všelijak zápasících o možnost uplatnit se v životě a najít své osobní štěstí, jako v druhém meziválečném desetiletí, nikdy nevěnovala dramatická literatura tak soustředěnou pozornost průměrnému občanskému typu.

Druhou komponentou dramatiky třicátých let bylo téma protestu a odporu proti nespravedlnostem světa, proti hrůze válečného zabíjení, sociálního útisku i nacionálního rozeštvávání národů. Zesílilo zejména v předválečných letech, ale prostupuje celou dramatiku tohoto údobí jako výrazná hranice, dělicí svět soukromého štěstí lidí a nelitostného a nepřejíciho, jen výjimečně shovívavého vnějšího světa. Ve vrcholných dílech třicátých let se obě komponenty prolínají a vyvažují. Ve hrách Karla Čapka *Bílá nemoc* a *Matka* se svět rodinného soužití a varovný obraz politických a jiných událostí vnějšího světa spojují významovou konfrontací v jeden neobyčejně účinný celek.

V třicátých letech došlo však i k dalším přesunům na poli dramatické literatury. Ve srovnání s dvacátými léty projevil se především nápadný odklon od experimentu, jehož cílem by bylo hledat a ověřovat nové prostředky výrazové, a naopak veliký zájem o drama pro široký okruh publika, které respektuje určité tradiční postupy a snaží se nové objevy sladit se zájmem diváků větších scén. Vlna her a textů poetistických experimentů, zahrnující práce Nezvala, Vančury, Hoffmeistra a začínajících Voskovce a Wericha, opadla na sklonku prvního poválečného decenia a více se nezvedla. Naopak, všichni uvedení autoři psali po roce 1930 se záměrem uplatnit se na velkých scénách před tradičním nebo širokým lidovým publikem. Důvodem byla nejen změněná společenská situace, která přímo volala po hrách s širokým společenským ohlasem, ale také vnitřní logika vývoje české dramatiky, která kázala autorům avantgardy využít nových objevů z předcházejícího experimentování k tvorbě se širokým sociálním ohlasem a dopadem.

Také v třicátých letech se však objevila dramatika s experimentálním zaměřením, soustředěná k průzkumu literárního výraziva *surrealismu*. Odlišnost od podobných snah deset let starších je patrná na první pohled. Surrealistické pokusy se omezují prakticky jen na dílo jednoho autora, Vítězslava Nezvala, který však psal ve stejné době hry pro velká jeviště; navíc umělecký dosah těchto pokusů byl značně omezený a nepronikl do širších oblastí dramatické literatury. Na rozdíl od poetismu, jehož dramatické a divadelní experimenty byly



počátkem velkého rozmachu české dramatické a divadelní tvorby, zasáhl surrealismus české drama jen dílčími podněty, které navíc ještě na delší čas zlikvidovala okupační cenzura.

Česká dramatická tvorba měla i v tomto desetiletí svůj pozitivní umělecký program, který se odlišoval od toho, co sledovala dříve. Zájem dramatiků o nitro člověka a zejména o spontánní projevy jeho duše projevily se v zklidnění, prohloubení a zpsychologičtění obrazu člověka a jeho jednání. Zdálo se, a někteří teoretikové i dramatikové si to tak vykládali, že se drama vrací k starým osvědčeným formám realismu a psychologické analýzy z konce minulého století, ačkoliv právě na tvorbě největších zjevů české dramatiky těchto let, na díle Čapkově, Langrově, Vančurově, Nezvalově, ale také na dialozích Voskovce a Wericha, na literárních scénářích E. F. Buriana i u předních zástupců standardní dramatiky bylo zřejmé, že ono zklidnění, zcivilnění či zrealnění dramatické formy znamená nikoliv ústup od výtěžků moderního divadla, nýbrž naopak, jejich plné společenské využití v takovém projevu, který přihlíží k vývojovým podmínkám dramatické tvorby vcelku a který chce zasáhnout co největší okruh publika. Tato tendence, zasahující nějak dílo každého z významnějších dramatiků, je zřejmá i z aktuálních uměleckých hesel a názvů. Nové tendence, jež se začaly projevovat už dříve, označovaly se jako civilismus, mluvilo se o nové věčnosti, novém realismu a ne náhodou se na prahu třicátých let objevilo i heslo socialistického realismu.

Příklon dramatu k privátní problematice člověka a zájem o jeho spontánní a podvědomé projevy je zvláště zřetelný při srovnání s tím, co sledovala dramatická tvorba v předcházející vývojové etapě. Expresionistické drama, které ostatně v české dramatice není zvláště silně zastoupeno, ukazovalo citovou aktivitu člověka, stupňující se až k extatickým stavům, jako projev lidské zaujatosti pro vnější dění, drama Čapkovo a Langrovo se probíralo relativitou hodnot mravních, politických a vůbec lidských, tedy opět problematikou fiozoficky zobecňující, poetistická dramatika avantgardy mířila k smělé metaforické konfrontaci vzdálených představ a jevů. Drama třicátých let znamená tedy návrat k reálnému obrazu člověka, k těm vztahům, které jedince zařazují do nejbližšího okolí společenského, a těm duševním projevům motivovaným i bezděčným, kterými se člověk projevuje právě v intimním prostředí svého soukromí.

## DOZNÍVAJÍCÍ TENDENCE PŘEDVÁLEČNÉ A POVÁLEČNÉ DRAMATIKY

Do třicátých let nezasáhli již přímo dramatikové, které zahrnujeme do okruhu realismu 19. století, ačkoliv jisté principy této tvorby ukázaly se pro dramatiku zcivilnění a zrealnění jako velmi živé. Uplatnili se tu však jednotlivými díly autoři, které bychom mohli v širším smyslu označit jako příslušníky generace let devadesátých a jejichž tvorbu, spadající ponejvíce do předcházejících desetiletí, je možno vymezit názvy impresionismu a symbolismu — s tím ovšem, že mnozí z nich dovedli zachytit i podněty vývoje pozdějšího. Významný představitel českého dramatického impresionismu JIŘÍ MAHEN připojil k rozsáhlému dílu z předcházejících let ještě dvě hry — diptych *Rodina 1933* (v. 1934; *O maminku*, p. 1933, *Vyzkoušení přátelé*, p. 1934) a *Mezi dvěma bouřkami* (v. 1938, p. 1946). V první části dvoudílné hry se prostá a tichá matka, jejíž péči si ostatní členové rodiny zvykli přijímat jako samozřejmost, jednoho dne vzbouří, odejde z rodiny a začne se samostatně žít prací svých rukou. Tím začíná rozpad a zároveň ozdravení rodinného společenství. Všichni pociťují tíhu osamocení a začínou se tedy kolem matky opět seskupovat jako samostatní a hlavně chápající lidé. Hra je namířena proti konvencím rodinného života a mnoha předsudkům, jež panují zejména v oceňování ženské práce. Volné, často jakoby náhodné řazení motivů ve stylu impresionistické dramatiky činí ze hry spíše pásmo událostí bez pevné stavby dějové, navozuje se dojem těkavosti, hravosti, nestálosti, postavy ztrácejí pevné kontury a závěrečný výsledek přichází jako překvapení pro všechny, ne jako důsledek pevnější kompozice autorské. Náladovou hravostí a všeobecností myšlenkové práce odlišoval se ovšem Mahen už podstatně od složitější, dynamičtější a námětově konkrétnější dramatiky třicátých let. Silný



kritický zájem o ozdravení lidských vztahů, tentokrát mezi rodiči a dětmi, projevil Mahen i ve své poslední hře *Mezi dvěma boufkami*.

Také řada dramatiků, kteří vycházeli ze symbolistické estetiky devadesátých let, se ve třicátých letech odmlčela. Z těch, kteří dále tvořili, je jistě významným autorem JAROSLAV HILBERT, pro něhož, stejně jako pro Mahena i další členy této široké generační skupiny, jsou třicátá léta závěrečným údobím činnosti. Hilbert uvedl na jeviště a vydal v té době hry *Blíženci* (v., p. 1931), *Let královny* (v., p. 1932), *Sestra* (v., p. 1933) a *Michael* (v. 1935, p. 1934), představující zkonvenčnělou podobu dramatického typu, který tento svěbytně se projevující ibsenista se smyslem pro zkratkovitě vyjadřování svou Vinou šťastně kdysi vytvořil. Jeho hry z posledního úseku tvorby jsou salonní nebo rodinné komedie, v nichž se jako psychologicky výraznější motiv objeví v Letu královny například žena odzbrojující své nepřátele silou ženskosti nebo jako aktuálnější téma konfrontace typu aristokratického a proletářského ve hře *Michael*. Násilnou stylizací jazyka do toporné zkratkovitosti, jen ponenáhu ustupující, i snahou o nepravděpodobné vyhlazování sociálních protikladů se dostávaly Hilbertovy hry do rozporu s převažujícími proudy v dramatickém umění třicátých let. Také ve hrách umělecky méně náročnější RŮŽENY JESENSKÉ už jen doznivaly náladové a v idylické pohodě končící příběhy lásky romanticky zjednodušených typů, jen jednotlivými motivy se pozvedající k ostřejšímu dramatickému napětí, jak o tom svědčí všechny poslední práce autorky — *Deset let a Rajna* (v. 1933, p. 1934), *Zlato* (v. 1936) a *Kouzelný darebák* (v. 1938, p. 1939).

Na počátku třicátých let končila také činnost VIKTORA DYKA vydáním jeho posledních dvou prací. Ve hře *Zapomnětlivý* (1931) opustí mladý vysokoškolák ze zapomnětlivosti milovanou dívku, stejná zapomnětlivost ho vede do nejrůznějších dobrodružství a nakonec až k sebevraždě, ale šťastné shledání a usmíření s milou ho zachrání. Známý dykovský paradox je i tady vyjádřen, i když ne tak pregnantně a vyzývavě jako v jiných jeho hrách. Zapomnětlivost se ukazuje jako něco, co člověku vadí, ale zároveň mu otevírá svět, co je zdrojem poetického pohledu na skutečnost a romantického získávání zážitků. Náznakovost, nedořečenost, ostrá charakteristika postav a myšlenková bystrost jsou i zde příznačnými rysy Dykova individuálního rukopisu. Z pozůstalosti vydaná hra *Kruté dítě* (1933) zcela logicky navazuje na předcházející Dykova dramata demonstrací deziluze mládí, které pro sebe ve svobodném životě hledá příklad hrdinství. Dva malí chlapci, bezohledně odhazující pouta mučivé rodinné péče, jsou zklamáni nestatečností vraha, dopadeného četníky v lesní samotě, a vracejí se pokorně zase domů.

Dříve i později činný dramatik STANISLAV LOM uvedl jen nepublikovanou hru *Námořník Sindibád* (p. 1934), lyrik JAROSLAV KOLMAN CASSIUS připojil ke své prvotině *Jak nás poznamenala* (v. 1926) další hru z vojenského prostředí *Voják z fronty* (v. 1934), několik her s vtíravě erotickými motivy napsal MIROSLAV BEDŘICH BÖHNEL a ve variacích ženské obětavosti a oddanosti pokračuje LILA BUBELOVÁ (1886–1974).

O něco významnějším způsobem se v profilu dramatiky třicátých let uplatnili autoři expresionistického směru, jejichž tvorba vcelku sice vrcholila v poválečném desetiletí, kteří však vydali některé významnější práce i později. V dramatické produkci pokračovali autoři velmi rozdílných individualit. FRANTIŠEK ZAVŘEL přešel od prvních dramát s násilně motivovanou sociální problematikou k příběhům převážně historickým, sloužícím jednostranně oslavě výjimečných jedinců, jejichž geniálnost se ostře odráží od ubohosti a proradnosti malých lidí. Vydal v té době dramata *Hus* (1935, p. 1936), *Jan Žižka z Trocnova* (v., p. 1935), veselohry *Každý svého nebožtíka* a *Panna* (obě v. 1935, *Panna* p. 1935), cyklus *Heroika* (v. 1937; trojice her s názvy *Kristus*, p. 1937, *Hus*, *Nietzsche*). Nad historickou realitou převažuje ve všech těchto — divadelně nikoliv neúčinných — historických hrách dialog kategorických příkazů a jednostranné proklamace individualistického titánství.

Z široké autorské tvorby, spojené se scénami kabaretů a sólových komiků, se nad řemeslný průměr pozvedla tvorba EMILA ARTURA LONGENA, který i ve třicátých letech pokračoval v pohotové produkci



parodických a ostré satirických komedií a frašek, jako jsou *Delikátní záležitost* (1931), *Vicetrávníkatka* (1933), *Štědrý večer v lapáku* (1937), dosvědčujících neochabující autorovu schopnost vytvářet komické situace a typy pomocí ostré groteskní nadsázky. Svou třetí a poslední hru *Vetřelkyně* (v., p. 1933) o muži, jemuž jeho žena při návratu po deseti letech vtipným vysvětlením svého útěku vrátí životní sebevědomí, publikoval v této době k dramatičce se jen občas obracející ČESTMÍR JERÁBEK. Do okruhu expresionistické dramatiky řadí se dále jak zásluhou své činnosti dramaturgické, tak i jednotlivými hrami a dramatizacemi FRANTIŠEK GÖTZ. Jeho hra *První rota* (v., p. 1938) pojednává o rotě českých legionářů, kteří se odvážně postavili proti teroru kolčakovců. Už v dvacátých letech upravil pro jeviště Dostojevského *Idiota* a *Běsy*. Ve třicátých letech pokračoval pak v této práci adaptováním Dostojevského *Výrostka* a Balzakovy *Sestřenic* *Běty* a také zde osvědčil svůj smysl pro ostrou srážku charakterů a vyhraněný konfliktní spor. Několik významných dramatických textů poskytla českému divadlu také spisovatelka JOŽA GÖTZOVÁ (1898–1989), autorka *Nového Mercadeta* (1932), *Marie Antoinetty* (1935), hry *Srdce světa* (1937) a dalších prací, rutinovane navozujících silně dramatické situace.

Na rozhraní tradiční psychologické hry a moderního zkratkovitého výrazu pohybovala se dramatická práce dalšího divadelníka JANA BORA (1886–1943). Po dvoudílné dramatizaci Dostojevského *Zločinu a trestu* (1928) upravil dále především pro mateřskou scénu Vinohradského divadla Dostojevského *Bratry Karamazovy* (p. 1931) a *Idiota* (p. 1934), Šolochovovu *Rozrušenou zemi* (p. 1935) a Gončarovovu *Stráž* (p. 1940) a poskytl tak českému divadlu v době zvýšeného zájmu o tajemný svět lidských pudů a podvědomých projevů texty hlubokého psychologického zázemí.

## RELATIVNOST HODNOT OBČANSKÝCH I SOUKROMÝCH

Tvorba autorů, kteří vycházeli umělecky z impresionismu, symbolismu a exprese, ve třicátých letech doznávala a jen výjimečně si vydobyla aktivnější vztah k nové společenské realitě. Hned po skončení první světové války, jednotlivými díly však už dříve, přihlásila se ke slovu další skupina dramatiků, pro něž jsou třicátá léta vrcholem nebo druhou fází jejich uplatnění. Ne dost výstižný název označuje tuto skupinu — opět nejasně oddělenou od jiných proudů — jako pragmatistickou generaci. Ve dvacátých letech se autoři této skupiny soustřeďovali na umělecké zkoumání relativnosti lidských postojů a akcí, v našem desetiletí i oni přenesli pozornost k prostému jedinci, na něhož se zapomíná ve víru historických událostí.

KAREL ČAPEK napsal v druhém meziválečném desetiletí jen dvě hry, jež patří nesporně k tomu nejlepšímu, co kdy vzniklo na poli české dramatické tvorby. Po Adamu Stvořiteli, kde relativistická skepse bratří Čapků dosáhla svého vrcholu, se Karel Čapek jako dramatik na deset let odmlčel a přihlásil se teprve v druhé polovině let třicátých, kdy společensky angažovaná dramatická tvorba nacházela prostřednictvím jeviště opět širokou společenskou rezonanci. Obě jeho hry, *Bílá nemoc* i *Matka*, uvedené nesčetněkrát na mnoha scénách domácích, profesionálních i amatérských i v řadě významných divadel zahraničních a stále se vracející na jeviště, nejsou a ani neměly být jen protifašistickými tendenčními hrami, ačkoliv často, ba nejčastěji byly a jsou takto interpretovány. Čapek v nich dospěl k syntéze svého názorového relativismu s úsilím vytvořit drama humanisticky burcující, nabádavé a varovné. Paradoxy a v dramatickém protisvětě nazírané hodnoty politické, morální i citové objevují se v těchto hrách stejně jako v Čapkových dílech z let dvacátých a dramatik neváhal položit otázku smyslu a účelnosti ani před skutečnost tak jednoznačně zápornou, jako byla pro demokratickou veřejnost třicátých let politická diktatura jedince. Avšak právě z tohoto myšlenkově důsledného pojednání o realitě, z tohoto věcného zkoumání hodnot v protikladu k tomu, co o nich říká takzvané veřejné mínění, vyplývá myšlenková i celkově umělecká účinnost her, opírajících se i o neobyčejně vynalézavý a dokonale v ději rozvedený námět.



V *Bílé nemoci* (v., p. 1937) je ústřední postavou typ politika té doby, diktátor, který chce svůj národ povznést a stmelit pomocí dobovačného útoku a který je odhodlán vyhlásit válku, i když se mezi lidmi šíří hrůzná pandemie bílé nemoci. Protihráčem diktátorovým je nenápadný, plachý lékař, který zná prostředek proti zhubné chorobě, nechce jej však předat veřejnosti dříve, než se vlády světa zaváží zachovat věčný mír. Diktátor ponižující nabídku nejdříve odmítne. Když však sám onemocní bílou nemocí, zavolá přece k sobě doktora Galéna, rozhodnut organizovat mírový život se stejnou energií jako dříve válku. Zfanatizovaný dav však lékaře, protestujícího proti oslavám války, na ulici ubije a jeho léky rozšlepe.

Čapkův příběh vyznívá ve výrazně demokratické myšlence. Umírá člověk, který mohl přinést lidstvu záchranu. Je udupán davem, který může zanedlouho potřebovat jeho pomoc. Hra má hlubší záměr, vyplývající z její umělecké stavby a naznačený i autorovou předmluvou. Základním námětem je tu konflikt demokracie a diktatury. Nejde však o srážku sil kladných a záporných, nýbrž o složitější, Čapkovým uměleckým názorem motivovaný příběh, v němž se ukazují dvě stránky obou těchto politických principů. Galén je demokrat, ale nemá dost rozhodnosti, není schopen opřít se o kolektivní vůli, je nereálný ve svých představách, není schopen působit na široké vrstvy v politickém smyslu. Maršál naproti tomu je zosobněním vůle, organizátorské energie, rozhodnosti, politické reprezentativnosti, schopnosti ovlivňovat masy, schází mu však smysl pro skutečné potřeby člověka, pro drobnou pozitivní práci, ze které jediné vychází blahobyť a štěstí národů, pro mírovou toleranci zájmů a potřeb jiných států. Tyto dva dialekticky nazírané principy tvoří vrchol celé řady dalších paradoxních situací a tvrzení. Na smrt nemocné zajímá především, jakou nemoc mají, mladá generace se raduje z bílé nemoci, protože konečně najde uplatnění, zbrojařský magnát nemůže zastavit výrobu, třeba by tím zachránil svůj život, maršál vidí ve válce jediný prostředek na ozdravení národa atd. Relativistické stanovisko, které umožňovalo Čapkovi odhalovat v zdánlivě komplexní skutečnosti řadu usvědčujících paradoxů, stalo se i v případě *Bílé nemoci* základem pro hru, která více než odsuzovat fašismus chce být výzvou k humanistickému a demokratickému využití všech energií národa. V Čapkově hře hynou nakonec symbolicky představitelé obou principů, obou neužitečně se projevujících sil národní aktivity. Hlavní cíl Čapkovy dramatiky, umělecký průzkum relativnosti zásad demokratické a diktátorské vlády, určoval také volbu vlastních uměleckých prostředků. Utopický námět je podán v reálně se odvíjejícím ději a jazykové prostředky jsou dokonale podřízeny dialogu, v němž se konfrontují myšlenková stanoviska a logicky zdůvodňují závažná státnická a životní rozhodnutí.

Také poslední Čapkova hra *Matka* (v., p. 1938) se vykládá obyčejně jako vlastenecký, protifašistický čin Čapkův a také se tak interpretuje na jevišti. Hra tento význam skutečně nese. Ze střetnutí různých pravd a názorů vychází jediná nesporná myšlenka, že spravedlivému obrannému boji nutno obětovat všechno, i život, i nejdražšího člověka. Podobně jako *Bílá nemoc* má však i *Matka* hlubší umělecký smysl, který opět vyplývá z celku hry, z motivace dějové a celkové stavby názorových střetnutí. Nejde jen o to, že matka, jejíž muž a synové postupně položili život v boji za vyšší zájmy společnosti a národa, po dlouhém boji nakonec pošle i nejmladšího chlapce na smrt do spravedlivé války. Celou hrou prochází navíc jako hlavní myšlenková páteř dialog o smyslu života a smrti, o morální hodnotě umírání, o smrti jako jediné cestě čestného jednání. Podobně jako drama pozdějšího existencialismu, jehož počátky ve Francii spadají ostatně do blízké doby okupační, pojednává Čapek o společenské odpovědnosti člověka, o možnosti volby, kterou se tato odpovědnost realizuje, za patetickým gestem obětování života odhaluje malicherné příčiny a za prostou láskou k rodině, ženě, práci velké odhodlání k obětování života.

Obě Čapkovy hry, představující významnou položku v celkové bilanci Čapkovy literární tvorby, jsou důkazem autorovy schopnosti i touhy promluvit k aktuálním otázkám doby ne jednostranně tendenční výzvou, ale využitím možností literárního stylu, který si vytkl za cíl ukazovat rub věci a proměnlivost hodnot podle podmínek a vztahů, v nichž se tyto hodnoty uplatňují.



Svou samostatnou dramatickou tvorbu a spolupráci s bratrem Karlem na divadelních hrách doplnil v třicátých letech také JOSEF ČAPEK dramatizací jedné své povídky pro děti, která vyšla a byla hrána pod názvem *Dobře to dopadlo aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové* (v., p. 1932).

Také pro FRANTIŠKA LANGRA představují třicátá léta druhý vrchol jeho tvorby, nové vzepětí spisovatelské energie. Hra *Andělé mezi námi* (v., p. 1931) odhaluje utajené společenství dobrých duší, lidí nenápadných, skromných a obětavých, kteří mají jedno společné: jsou to andělé na zemi. Tato představa andělské dobroty, objevující se ve všech sociálních vrstvách, jež měla sjednotit lidi přes rozdíly sociální, charakterové i generační, je ovšem málo reálnou vidinou lidského smíru, nicméně rozvedena ve veseloherní pásmo obrazů dotýká se věcí a zejména problémů zcela skutečných. Po několika hříčkách loutkových vydal a uvedl Langer další veseloheru *Manželství s r. o.* (v., p. 1934), opět s cílem vesele pojednat o věcech až krutě vážných. Mladý manželský pár, jenž se věnuje obchodním spekulacím a jehož život je ohraničen na jedné straně luxusním autem a na druhé vězením pro dlužníky, využívá manželství jako formy ideální obchodní spolupráce a pro citový život si vyhledává zcela nepokrytě mimomanželské partnery. Pomocí jemné ironie konverzační veselo hry líčí autor obraz příznačně morálky podnikatelského světa ve světle až nepříjemně sympatickém.

Vrcholným dílem Langrovým z třicátých let jsou hry *Jízdní hlídka* a *Dvaasedmdesátka*. Svým námětem se *Jízdní hlídka* (v., p. 1935) řadí k takzvané literatuře legionářské. Srovnáme-li hru s běžnou literaturou tohoto druhu, vynikne Langrova snaha o objektivní vyličení sporu českých legionářů s představiteli bolševických vojsk. Autor ukončil příběh apoteózou legionářské solidarity, v dialogích dovedl však také účinně konfrontovat burčující ideje bolševiků s abstraktními a neurčitými zásadami bratrství českých vojáků. Langer záměrně pojal své drama jako epizodu z velké historické události, jako střetnutí stanovisek, z něhož vychází vítězně kamarádská solidarita českých vojáků, ale zároveň zůstává bez odpovědi nadhozená rozhodující otázka o smyslu lidských obětí, procházející jako stálý podtext celým dějem.

*Dvaasedmdesátka* (v., p. 1937) přivedla Langra opět (po *Periferii*) k velkému námětu čapkovského či pirandellovského typu. Jediný čin — žena zabije nenáviděného muže — je ve hře několikrát rozdílně interpretován, podle toho, kdo příběh líčí a co svým svědectvím sleduje. Věžňkyně Marta nejprve prozradí pomocí své divadelní hry, že na sebe vzala vinu muže, který ji miloval, a proto zabil jejího nenáviděného manžela. Muž, který zabil, je náhodou mezi vězni. Pokračuje ve hře na skutečnost a ukáže, že zabíjel jen v sebeobraně. Nakonec přítomný herec vyjádří v monologu skutečné vnitřní motivy zabití. Prostý dělník, který se kdysi Marty zastal, nejen se bránil, ale chtěl pomstít také ponížení milované ženy. Smysl trojího dramatického příběhu je v základním poznatku, že i nejautentičtější svědectví o zažitě události může zásadně odporovat pravdě a že soud nad člověkem je vždy ohrožen touto relativitou lidského subjektivního výkladu. Langer i v druhé periodě své tvorby zůstal věrný prostředí drobných lidí a všedních lidských zájmů a setrval u dramatu volně skládaného, bez pevné a složité skladby dějové. Šlo mu stále o relace v rovině všedního života všedních lidí, o paradoxy každodennosti a o svět pestrých typů, které už samy svou odlišností vyznačují relativnost všeho, co člověk mluví a koná.

Ve třicátých letech pokračoval ve své činnosti také EDMOND KONRÁD. Ve svých hrách z poválečné doby vytvořil několik výrazných obrazů rozkládající se rodiny s cílem poukázat na nutnost porozumění, dohody a chápavosti mezi lidmi různého společenského postavení a kulturního založení. Idealistickým altruismem jsou poznamenány i Konrádovy hry ze třicátých let, v nichž expresivně zjednodušené vztahy z doby dřívější vystřídal pozornější ohled na člověka a jeho vnitřní stavy. Komédie *Nahý v trní* (1930) v příběhu jakéhosi dobráka proti své vůli podává důkaz, že dobro se v lidských vztazích nakonec vždy prosadí. O tom, jak autora neustále znepokojovaly palčivé sociální problémy doby, svědčí hra *Čaroděj z Menlo aneb Pokolení prvních věcí* (v., p. 1934 s názvem *Edison*), předvádějící v epické formě zápas vynálezce Edisona s bezohledným kořistnictvím, ohrožujícím nejcennější lidské hodnoty, a upozorňující také na neblahý protiklad překotného technického pokroku a zastaralé organizace společenské. Konečně hra výstižně nazvaná *Kde se žebra*



(v., p. 1937) a nesoucí podtitul *Nenarození* je rutinaně napsaným příběhem o člověku, který žebrotou nesmírně zbohatl, chce pomocí peněz ukojit svoji touhu po ovládnutí lidí, ale nakonec se jako dobrý člověk postará o svou dceru, jejího milence a dítě, které se má narodit. Sentimentální motiv nezakrývá dramatikův kritický pohled na svět krize, nezaměstnanosti a nešťastných lidských osudů.

K čapkovské dramatičce můžeme přiřadit několik autorů, kteří se dramatické tvorbě věnovali jen na okraji své literární práce, zaměřené převážně k epice. Ve třicátých letech zdramatizoval EMIL VACHEK další svůj román a napsal i některé hry původní s originální tematikou. V *Benedekovi* (v. 1936) zachytil v dramaticky hutném ději tragédii známého rakouského generála, snímajícího hříchy císaře a vládoucí šlechty, v *Peci* (v., p. 1937) vylíčil v tragikomickém ději střetnutí volné lidové morálky ruského venkova s přísnými mravy českého zajatce, podle Petroniovy předlohy sepsal hru *Věrná vdova* (v., p. 1938) o ženě planoucí nezkrotnou milostnou vášní i nad mrtvolou svého muže a konečně názvem *Krev nevolá o pomstu* (dramatizace stejnojmenného románu spolu s Frankem Tetauerem, p. 1935) označil příběh vojáků, kteří si pocit viny za zbytečné zabíjení nesou z války do normálního života. Vachkovy hry ukazují na autora se schopností vykreslit barvitě jednotlivé charaktery a vést je do neobvyklých i paradoxních situací.

Ostatní autoři tohoto okruhu nevytvořili ve třicátých letech hry výjimečné ceny. RUDOLF MEDEK, který měl velký úspěch na oficiálních scénách se svým Plukovníkem Švecem, pokusil se, ovšem zdaleka ne s takovým úspěchem, napsat i hru *Jiří Poděbradský* (v., p. 1934) jako výzvu k národní jednotě a jako jednostrannou oslavu českého národa. JOSEF KOPTA vydal jen málo významnou hru *Zajíc v čepici* (1935).

## DRAMA VŠEDNÍCH LIDSKÝCH STAROSTÍ

Vedle dramatiků, jejichž činnost v třicátých letech doznívala a kteří ve vývojovém smyslu patří k slohovým vlnám předcházejících let, uplatnili se tu dále autoři, pro něž druhé meziválečné desetiletí představuje nejdůležitější éru jejich tvořivosti a které bychom tady mohli označit — bez ohledu na jejich věk — jako generaci let třicátých. Řadí se sem především Vilém Werner, Olga Scheinplugová a Frank Tetauer. V jejich hrách se nejvýrazněji projevuje tendence k standardizaci a konvencionalizaci dramatické tvorby, typická pro toto desetiletí, a zároveň i snaha vyjít vstříc vkusu tradičních a pro široký okruh publika pracujících divadel. Mezi dramatiky, kteří do literárního života nastupovali — s většími či menšími odchylkami — na prahu třicátých let, nenajdeme skutečně jediného, který by na sebe bral riziko experimentu nebo důsledně mířil k projevu nekonvenčnímu a originálnímu. Naopak, projevuje se tu obecná snaha využít nastřádaných zkušeností k psaní her přitažlivých pro široké publikum, her umělecky často málo náročných nebo přímo líbivých, na druhé straně však velmi pohotově reagujících na aktuální pocity širokých vrstev lidí a rutinaně napsaných. Výhodou tohoto vývoje bylo, že některé výboje dramatiky let dvacátých pronikly do okruhu divadla pro nejširší vrstvy, záporným rysem umělecká i obsahová nivelizace dramatického projevu a podstatné omezení jeho umělecké průbojnosti.

VILÉM WERNER se začal autorsky uplatňovat od poloviny dvacátých let, teprve v dalším desetiletí vyníkl však jako jeden z nejplodnějších a nejoblíbenějších dramatiků. Od obratně psaných salonních konverzačních veseloher, v nichž našel nové variace pro příběh obětavé lásky, zachráněné bohatým příbuzným (*Láska je problém ožehavý*, v., p. 1930), pro duchaplnou proklamaci mužova práva na nevěru (*Právo na hřích*, v., p. 1931) i pro doporučení ženě, aby muži odpouštěla jeho provinění (*Labyrint manželství*, v. 1934), přešel k námětům bližším reálnému životu zejména středních vrstev, s bohatěji prokreslenými typy i s motivy sociálně aktuálními. Zachytil například příběh člověka, který si za ušetřené peníze ve stáru chce užít a nakonec najde smysl posledních let v starosti o jiné (*Medvědí tanec*, v., p. 1934); jinde podal chmurný obraz mladé



generace, zajišťující si místo v životě jen za cenu zrady ideálů morálních i politických (*Lidé na kře*, v., p. 1936). Sociální sentimentalismus a idylismus, který později přivedl autora k smířlivému přitakání neblahému politickému vývoji, spojuje se v dílech tohoto dramatika se vzácnou schopností zachytit okruh prostých starostí obyčejných lidí, dramaticky předvést rytmus každodennosti a odhalit nejsoukromější lidské trampoty a naděje. To byly jistě důvody, proč Wernerovy hry dosahovaly na jevištích vysokého počtu repríz a proč i pro herce byly příležitostí k vytvoření velmi lidských, citově působících typů.

Vedle Wenera, navazujícího výrazně na tradici realistické žánrové hry a salonní komedie, projevil se mladší FRANK TETAUER (1903–1954) jako dědic některých záměrů čapkovské a později i expresionistické dramatiky. Má sevřenější dialog, výraznější charaktery a dovede navodit i účinné situace paradoxní. Jeho první hra *Evino nedůstojné povolání* (v. 1935, p. 1934) vyúsťuje v názor, že člověk postižený krizí současného světa nesmí se bát riskovat, musí podnikat, hledat vytrvale nějaké uplatnění, které se nakonec přece jenom najde. Individuální podnikavost se doporučuje jako lék na nemoci krize a nezaměstnanosti ostatně i v dalších českých hrách této doby. Vrcholem Tetauerovy snahy o drama společensky angažované a kriticky útočné je jeho *Veřejný nepřítel* (v. 1936, p. 1935) s příběhem vyhoceným proti typu žurnalistického piráta a korupčníka, který si vždycky najde způsob, jak své činy ospravedlnit, zatusovat nebo jak umlčet svědky. Hra se kriticky obrací proti společenskému pořádku, který existenci takových typů dovoluje, ba podporuje.

V dalších hrách z třicátých let se Tetauer pokusil ve formě tradiční konverzační komedie zachytit problémy a paradoxní zvraty moderního života a ukázat na relativnost lidského konání. Omezoval se přitom na okruh tematiky soukromé a nepřinesl — ve srovnání s dramatikou Čapka a Langra — nějaké objektivní a výbojnější motivy. Ve hře *Diagnóza* (v. p. 1936) zachytil zápas dvou, respektive tří mužů o jednu ženu. Všichni jsou lidé ušlechtilí, ohleduplní, a přece si ubližují tím nekrutějším způsobem. Lékař, který vrátil svému příteli zdraví, odvede si jeho ženu, a tak vyvrátí životní štěstí člověka, kterému dříve pomohl. V dramatickém příběhu s názvem *Svět, který tvoříš* (v., p. 1937) chce mladý muž proti chorobám doby, mezi něž vedle zkaženosti jednotlivců zahrnuje i diktátorské režimy, bojovat tím, že výmysly vydává za pravdu a pozoruje pak experimentálně reakce lidí. Tato nebezpečná hra jej málem zahubí. Námět odvážně a zajímavě pojatý vyznívá však v úzce individuální sféře. Konečně ve hře *Milostná mámení* (v., p. 1938) pozná manželstvím unavený spisovatel po nedobrych zkušenostech s jinými ženami, že nejlepším východiskem je návrat k vlastní ženě, k začátku nešťastného příběhu. Tetauer podal několik zajímavých postřehů relativity morální i citové, umělecky se však nedovedl odpoutat od konvenčního typu konverzační komedie, v jejímž rámci se jeho paradoxní situace zplošťují a ztrácejí obsahovou váhu. K dalšímu vrcholu dospělo Tetauerovo drama v pozdějších letech okupace.

U publika velkých scén si získaly oblibu práce známé české herečky OLGY SCHEINPFLUGOVÉ, autorky několika her soustředěných opět k paradoxní situaci s dovedně rozpracovaným dějem a průkazným charakterovým dialogem. Projevuje se v nich čapkovský či spíše langrovský zájem o životní detaily prostého člověka a snaha navodit situace protikladné konvenční životní zkušenosti. K nečekaným, všední logice odporujícím závěrům vedla autorka i své veseloherní příběhy. V *Okénku* (v., p. 1931) se snaží několik nepoctivců využít „okénka“ mladého docenta ve svůj prospěch. Tato intrika však dovede plachého učenice před dívku, k níž by jinak nenašel cestu. V dalších komediích Scheinpflugové ustupoval důvtipný děj a originální nápad idylickému stylizování skutečnosti a její hry vyznívaly jako aktuální výzva k individuální podnikavosti a rvaivosti pro lidi dehtané hospodářskou krizí a životními neúspěchy vůbec. Hra *Pan Grünfeld a strašidla* (v., p. 1933) je obrázek osudem potřevených jedinců, kteří se ale vlastním přičiněním, zasluhou dobré nálady a také notné dávky štěstí dostanou zase z nejhoršího. Podobně i komedie případně nazvaná *Houpačka* (v., p. 1934) ukazuje, jak v době krizí, deflací a hospodářské nejistoty se osud lidí „houpá“. Kuchařka v zámožné rodině podědí miliony, vezme si za kuchařku současně zchudlou svou bývalou paní, pak zkrachuje i šťastná dědička a paní s dcerou zase stoupají nahoru. Vynalézavost, podnikavost a přičinlivost jsou vlastností, pomocí nichž



všední hrdinové této dramatiky často překonávají protivenství nelitostných poměrů a přivolávají i šťastnou, vysvobozující náhodu.

Výrazným sklonem k lyrickému a baladickému traktování témat se mezi dramatiky třicátých let a zejména doby následující řadí JOSEF TOMAN. Po *Černém slunci* (v. 1929, p. 1937), kde kresba exotického prostředí nenašla ještě určitější dramatickou formu, napsal ve třicátých letech hru *Svět bez oken* (v., p. 1933) a dále s názvem *Přítelkyně* (v., p. 1936, společně se svou ženou Miroslavou Tomanovou) tragický příběh ženy, doplácující na nezištnost a obětavost svého vztahu k mužům. V baladickém dramatu *Žába na prameni* (v., p. 1938, s Miroslavou Tomanovou) zachytil pak v lyricky uvolněném ději rozpor české vesnice, kam se vrací klid, až když hlavní viník veřejně přizná své hříchy.

Sklonem k baladické a lyricky uvolněné dramatice je Tomanovi velmi blízký ZDENĚK NĚMEČEK, jenž se jako dramatik poprvé objevil už ve dvacátých letech. Hra *Zač lidský život?* (v., p. 1936) líčí poblouznění prostého horníka, který ze smrti své ženy chtěl vytěžít mnoho peněz, zvykl si na blahobytný život, ale nakonec, když se mu sen o bezstarostném životě rázem rozplyne, vrací se opět pokorně ke své práci. Jde tu o zajímavé téma sociální a politické povahy, zpracované však jen po úzké linii individuálního příběhu. Cílem hry se symbolickým názvem *Most* (v., p. 1938) je odsoudit válku, ukázat na její nesmyslnost a nelidskost. V ději vystupuje několik příslušníků sousedních států, kteří by v normálních poměrech žili v přátelství a navazovali i milenecké vztahy, válka však tyto ušlechtilé svazky nemilosrdně ruší. Zjednodušením děje i charakterů soustředil se autor k vytvoření varovné hry, reagující na pocity a obavy lidí v době, kdy byla napsána. Svým humanistickým záměrem se Němečkova práce řadí ke hrám Čapkovým ze stejné doby.

Do třicátých let spadá činnost také dalších dramatiků. Z četných her EMILA SYNKA (1903–1993) připomeňme myšlenkově závažnější *Dvojitá tvář* (1934) pojednávající bez nacionalistického zaujetí, s reálným smyslem pro osud ponižovaného člověka, ovšem také v přemíře debatních dialogů, o Sabinově konfidentství. Jednotlivými hrami se uplatnili dále A. JAROSLAV URBAN, FRANTIŠEK KOŽÍK a VLADIMÍR NEFF.

## DRAMATIKA AVANTGARDY

Vztah avantgardy k ostatním oblastem české divadelní kultury se postupně měnil. V době experimentu z dvacátých let stála avantgarda v ostré umělecké i názorové opozici k představitelům takzvaného oficiálního divadla a také její dramatika a vůbec uváděné hry (Nezval, Vančura, Hoffmeister, začínající Voskovec a Werich) byly tehdy projevem soustředěné snahy odlišit se od abstraktně vyzývavého expresionismu a relativistické skepse radostným pohledem na svět moderní civilizace a objevováním nových básnických senzací. Ve třicátých letech se změny v politickém i vůbec sociálním povědomí projevíly i ve vztazích základních vývojových proudů českého divadla. Snaha promluvit pomocí dramatického umění k nejširším společenským vrstvám a bránit uměním základní politické vymoženosti demokratické republiky sblížovala umělce obou táborů, a to nejen ve smyslu ideovém, nýbrž v mnoha ohledech i umělecky. Hesla civilismu, nové věčnosti, nového realismu či socialistického realismu označovala všeobecnou tendencí dramatiky k věcnějšímu, psychologicky prohloubenějšímu a básnicky sdělnějšímu pojednání o člověku, který se spolu se svými soukromými záležitostmi stával opět centrem dramatického dění.

Ve třicátých letech pronikaly poetistické principy do širokých oblastí dramatické tvorby a současně se objevovaly nové impulsy vývojové, především ve zdůrazňování pudových a podvědomých složek lidské osobnosti a vůbec lidské spontaneity. Extrémním projevem těchto tendencí bylo surrealistické drama a divadlo.

V třicátých letech pokračovali ve své dramatické tvorbě jak Nezval, tak i Vančura, Hoffmeister a Voskovec s Werichem. Zřejmá ctižádost všech dramatiků z okruhu avantgardy vytvářet díla už ne jen experimentálního



charakteru, nýbrž využívat výsledků předcházejícího vývoje v divadelním projevu pro širší okruh publika, vedla k tomu, že hry těchto autorů uváděly nyní i velké scény, a naopak, že na jevištích avantgardních divadel se objevovala ve větší míře nejrůznější dramatická díla současnosti i klasické minulosti, překračující rámec rigorózní poetistické estetiky. Ve vlastní tvorbě avantgardních autorů projevil se tento vývoj příklonem k dramatu s reálnou kresbou lidské individuality, která je formována určitým dějem a reálnější psychologickou motivací. Nejednou tu můžeme sledovat výrazné napětí mezi reálnou logikou děje a tou volností, která je dána zákony poetistické asociativnosti.

Nejvýraznější individualitou avantgardní dramatiky zůstal i pro třicátá léta VÍTĚZSLAV NEZVAL. Po prvních poetistických textech z dvacátých let, v nichž princip volného plynutí představ a básnických záměrů si podřídil i elementární formu dramatického dialogu, napsal v následujícím desetiletí několik her, mezi nimiž můžeme poměrně snadno rozlišit okruh dramatiky v dobrém smyslu užitkové, aplikující zásady hravé básnivosti na drama tradičních struktur, a několik textů experimentálně zkoumajících dramatickou formu surrealistického zaměření. Do první skupiny patří adaptace Calderónovy předlohy s názvem *Schovávaná na schodech* (v., p. 1931), zápletková hra „dýky a pláště“ s okázalým hájením cti a s hrdinstvím šlechtice, který při hledání a dobývání své lásky riskuje i život. Hra bez laciného happy endu a s básnickou bohatým veršem patří k nejcennějším úpravám starých textů v poetistickém duchu. Samostatná práce Nezvalova *Milenci z kiosku* (v., p. 1932) prozradila, že se autor nehodlá vzdát práva na časté a hbité přesuny žánrových poloh, na neohraničenou básnickou imaginaci a na lyrickou ironizaci společenských typů, i když předivo svých duchaplých a hravých dialogů vytváří již na pevnější dějové osnově. Hru možno chápat jako oscilaci mezi lyrickou básní citových zvrátů s charakterovým vyprávěním člověka a parodií společenské komedie s nezbytnými atributy intrikánského milovníka, nudného manžela, touhou planoucí ženy a napohled politováníhodného muže, který nakonec vítězí. Divergující básnické motivy sjednocuje v ději postava Heleny, která v touze po hrdinovi prchá od solidního a racionálně střízlivého manžela Lazara, pozná pravou tvář dobrodružného Andrease a nakonec si zamiluje skromného světooběžníka Benjamínka, který se zase proměnil z tčející duše v člověka s touhou po práci a svobodném žití. V jazyce hry působí i napětí mezi částmi veršovanými a prozaickými, mezi pasážemi rýmovanými a bez rýmu, a bohatá obraznost přenáší celý příběh do hravé, lyricky vylehčené polohy. Jde tu bezpochyby o umělecky nejcennější dramatické dílo Nezvalovo z třicátých let.

Také další Nezvalovy práce pro velké jeviště z té doby vznikly jako adaptace starých textů. Zpracování Dumasova románu *Tři mušketýři* (v. 1953, p. 1934) je příkladem jakéhosi užitého básnictví Nezvalova. Svědčí o vznícené básnické imaginaci tvůrce, na druhé straně však signalizuje nebezpečné zplanění verše, rýmovou a veršovou rutinu i opakování jistých básnických klíší. Básník se rozhodl respektovat dokonce i tradiční státní dekoraci pro dvanáct obrazů děje.

Na rozdíl od tří zmíněných her z první poloviny třicátých let, jež představují v Nezvalově tvorbě pokračování poetistické linie, jsou v adaptaci Beaumarchaisovy Figarovy svatby, nesoucí název *Nový Figaro* (v. 1962, p. 1936), zřetelné stopy surrealistické poetiky, jejíž podstatu zkoumal Nezval souběžně v lyrice, v próze i ve skladbách dramatických. Známý příběh přenesl do současnosti, hrabě Almoviva nutí však své okolí, aby přijalo kostýmy a manýry feudálního světa. Změnil se i základní smysl hry. Panskou morálku poznají postupem děje všechny služebné postavy, nejen Figaro, a děj se odvíjí ne z iniciativy jedince, nýbrž řadou náhod a dobrodružství, založených především na složitém a matoucím převlékání postav. V rozhlase byla v roce 1938 uvedena Nezvalova veršovaná adaptace Calderónovy hry nazvaná *Veselohra s dvojníkem* (v. 1965), pojednávající v hravém stylu o donchuánském svůdníkovi, který doplatí na svou lásku k dvěma ženám najednou.

I ve svých hrách a adaptacích pro tradiční jeviště zůstal Nezval básníkem levicové avantgardy. Společenská síla jeho dramatických prací pramenila ovšem více ze sociálně cítěného lyrismu a stále živých pramenů metaforické obraznosti než z ojedinelých motivů s násilnou proklamací myšlenky — jako je v Mi-



lencích z kiosku rozhodnutí mladé dvojice odjet do Sovětského svazu nebo ve Třech mušketýrech výhrůžka d'Artagnana pánům, že je smete lid. Uzpůsobení poetistické dramatické estetiky pro velké jeviště znamenalo — nejen u Nezvala — rozšíření společenského dosahu her tohoto stylu, na druhé straně se u tohoto velkého básníka projevila konvenční manýra lehce črtaných obrazů a veršů, pouze navěšených na tradičně pojatou kostru děje a zápletky.

Nebezpečí zkonvenčení poetistické dramatiky čelil sám Nezval průzkumem dramatických možností surrealistické poezie. Uváděl do dialogů příběhy snového charakteru, jejichž motivace připomíná volný tok podvědomých představ, a také zde se snažil uplatnit svoje revoluční umělecké hledisko. Prvním výrazně surrealistickým dramatem Nezvalovým je *Strach* (v. 1930, p. 1932). Příběh této hry, odmítnuté oficiálními scénami, sleduje návrat otce k bývalé milence a k dítěti a končí výstřelem pomateného dítěte na otce. Děj se odvíjí jako v horečném snu, objevují se v něm kuriózní typy lidí a dějí se záhadné, těžko pochopitelné věci. *Věštírna delfská* (v. 1924, p. 1935) představuje zajímavý a pro Nezvala ještě z období poetismu příznačný pokus využít snu jako prostředku sociální charakteristiky postav. Kartářka věští budoucnost lidem různého sociálního postavení (ministr, prostá dívka, dělník), a tím se odhaluje společenská propast mezi mocnými tehdejšího světa a proletářem. Nakonec si začnou ponižovaní lidé pomáhat a hra končí tam, „kde se poezie mění v život“, u výzvy k vykořisťovaným lidem, aby sjednotili svoje síly a svou nenávist. V tomto stylu básnických nápovědí o tajích podvědomí a pudových záhadách člověka jsou psány i další hry Nezvalovy z třicátých let — *Modrý jelen* (v., p. 1930) a *Zlověstný pták* (v. 1936, p. 1939).

I pro třicátá léta je Nezval nejméně klidným duchem dramatické poezie, v jeho díle se spojila touha promluvit čistými obrazy poetické řeči k širokému okruhu divadelního publika i snaha o průzkum nových vyjadřovacích možností a nových perspektiv vývojových.

Podobně jako Vítězslav Nezval napsal i VLADISLAV VANČURA v třicátých letech hry pro velké scény a pro široký kruh publika. Po experimentálních, básnických náznakových příbězích *Učitel a žák* a *Nemocná dívka* obrátil se k námětům společensky důsažnějším. Hrdinou hry *Alchymista* (v., p. 1932), zcela samostatně zpracované podle anglického dramatika B. Jonsona, je italský učenec na pražském dvoře Rudolfa II., typ renesančního člověka, prostoupeného touhou po vědění i životních požitcích. Proti němu v dramatickém, avšak ponejvíce jen v názorových rozpěch se vyvíjejícím ději stojí lidé severské askeze se zoufalou touhou po majetku a po prodloužení života. Plně se tu uplatňuje i Vančurův básnický bohatý a duchaplný dialog. Ve hře *Jezero Ukereve* (v. 1935, p. 1936) zachytil pak Vančura v prostém hovorovém dialogu statečný zápas francouzského lékaře, který v těžkých podmínkách afrických tropů, ohrožen intrikami bílých dobrodruhů, podněcovanou nenávistí černochů i nepochopením německé koloniální správy, statečně setrvává při svém zápase se spavou nemocí až do okamžiku, kdy mu v poněkud happyendovém závěru přinese jeho dřívější nepřítel bezpečný lék objevený v Berlíně profesorem Kochem. Vančurova hra názorně demonstruje nebezpečí, jaké vyplývá pro lidstvo z národnostních i rasových předsudků, a ukazuje na užitek ze vzájemné spolupráce lidí, neohlížejících se na národní a rasovou příslušnost. V soukromém vědci, jehož ušlechtilé, všemu lidstvu prospěšné dílo málem zničí intrika a rasová nenávist, naznačil Vančura téma, které zanedlouho s velkým úspěchem zpracoval v *Bílé nemoci* Karel Čapek.

Vančurův spisovatelský talent mířil zřetelně více k epice či lyrizované epice než k dramatu. Jeho hry jsou spíše stále se vzněcujícími, velebnou básnickou řečí nasycenými konfrontacemi stanovisek, nemají dostatek dějové proměnlivosti a charakterového rozrůznění postav. Nicméně básnická a myšlenková hodnota dvou dramatických děl Vančurových z druhého meziválečného desetiletí je výjimečná a obě patří k nejcennějším výtvorům české dramatické literatury.

K Nezvalovým adaptacím starých her řadí se i moderní básnická úprava Goldonihy *Kavárničky* (p. 1932), jejímž autorem je třetí významný člen avantgardní skupiny dramatiků ADOLF HOFFMEISTER. Po výlučných poetistických textech z dvacátých let obrátil se i on k dramatické populárnější a zároveň společensky výmluv-



nější, jak to odpovídalo celkovému vývoji avantgardní literatury. Pozdější změna názvu původního textu Goldoniho na *Zpívající Benátky* (v. 1948, p. 1946) vystihuje směr úpravy k divadlu slovního humoru, poetické ironie i bodavé společenské satiry; proti vyostřené morálce lichváře, vychytralého klepaře a podvodníka tu stojí jako kladné typy dvojice mladých milenců a celý děj uplývá v lehkém tónu vtipných dialogů, pointovaných písňovými vložkami. V závěru komedie *Mládí ve hře* (v. 1963), jež byla uvedena divadlem D 35 v roce 1935, opouští proletářská dívka prostředí boháčů, kam ji uvedl její chlapec, protože se nemůže smířit ani s peněžní morálkou, ani s jalovou opozičností mladých lidí této společenské vrstvy. Jde tu opět o básnickou, k určité tezi soustředěnou hru s dialogem výrazně rytmizované prózy, přecházejícím k veršovaným pasážím a písňovým textům, jak to jistě odpovídalo požadavkům režiséra E. F. Buriana. Hoffmeister je také autorem významné aktualizace Aristofanova *Míru*, kterou však cenzura pro její příliš radikalistický obsah nepustila na jeviště, a spolupracoval také s Voskovcem a Werichem na hře *Svět za mřížemi* (v., p. 1933).

Avantgardní divadlo se vyznačovalo tím, že jako dramatického činitele nevyužívalo jen slova a příslušné akce herecké, nýbrž že zdrojem akce se stávalo i světlo, hudba, zvuk, filmový obraz, diaprojekce, nápis, dekorační prvek atd., tedy prvky pro starší divadlo neobvyklé nebo uplatňující se převážně jen staticky. Tím se ovšem měnilo i postavení literární složky v rámci divadelní struktury. Básník přestal být hlavním zákonodárcem divadla a na jeho místo nastoupil režisér, který dramatický text chápal jen jako složku v celku divadelního projevu. Proto také divadelní texty, určené pro potřeby tohoto syntetického divadla, jeví rysy jisté neúplnosti, eliptičnosti, ponechávají záměrně místo takovým akcím a významům, které režisér doplní pomocí jevištních prostředků až při realizaci textu na jevišti. To byl zajisté i důvod, proč mnoho z textů avantgardního divadla nebylo dlouho nebo vůbec publikováno tiskem. Tento názor podporovali i teoretikové avantgardního divadla tím, že prosazovali divadlo osvobozené od literatury. Texty moderního divadla však nesporně mají hodnotu literární a často jen dobové předsudky bránily, aby jejich básnický obsah byl pochopen a náležitě oceněn. Dnes je jisté, že nejvýznamnější literární projevy takzvaného syntetického divadla, totiž revue Voskovce a Wericha a texty pro představení divadla D 34 — D 41, tvoří neodlučitelno součást vývoje české dramatiky.

JIRÍ VOSKOVEC a JAN WERICH už ve své první Vest Pocket Revui z jara 1927 vytvořili dramatický typ, od něhož se v další práci neodchýlili, který pak jen technicky, umělecky i pokud jde o společenský dosah projevu zdokonalovali v řadě námětových variací. Přivlastnili si formu revue, veselé divadelní hry s řadou dějových akcí, humorných dialogů, písní, tanečních a hudebních čísel i sólových vystoupení komiků, navlečenou na poměrně tenkou nit spojujícího děje. V protikladu k výtvarně vtíravé, banální, lascivní nebo vlastenecky bombastické revui vytvořili vkusnou, satiricky útočnou a poeticky nápaditou podívanou z minima prostředků, opírající se především o intelektuálně vytříbený slovní vtíp, vybuchující v dialozích moderní klaunské dvojice nejednou přímo v řetězových reakcích, a dále o písňové texty, rozvádějící vtipnou myšlenku v bohaté škále slovních a rýmových asociací a nejednou zabíhající i na pole melancholické lyriky.

Ve třicátých letech vystoupila v revuích do popředí politická satira, prozrazující protifašistické stanovisko obou divadelníků, a jako nový útvar objevily se v textech politické pochodové písně (Proti větru). Základní útvar revue se však neměnil. Politická satiričnost a útočnost byla pro Voskovce a Wericha vždycky záležitostí dialogů, narážek, parodií, písňových textů, méně již jednotlivých dramatických typů a dějových konfliktů. Je to zřejmé hned z revue *Caesar* (v., p. 1932), kde se oba autoři poprvé soustředili k aktuální politické problematice. Jednání odpůrců Caesarových je podáno jako karikatura měšťácké politiky, v níž vládne čachrářství, intrikánství, pochlebování, milostná pletka, nikoliv však zájem o potřeby lidu. Sám Caesar je příkladem malicherného a přihloupělého člověka na nejdůležitějším místě ve státě. Postavy Bulvy a Papulla, určené pro autorskou dvojici, se stávají — na rozdíl od starších revui Voskovce a Wericha — přes svou nešikovnost a naivnost či spíše díky těmto vlastnostem už v této hře vyjadřovatelem zájmů a přání prostých lidí.



V tomto duchu politické a vůbec společensky provokující satiry a v jasném protidiktátorském a protiválečném zaměření jsou psány i ostatní revue Voskovce a Wericha z třicátých let, mezi nimiž je třeba i jako literárně cenné útvary jmenovat revue *Svět za mřížemi* (v., p. 1933 s A. Hoffmeisterem), *Osel a stín* (v., p. 1933), *Slaněný klobouk* (v., p. 1934), *Kat a blázen* (v., p., 1934), *Balada z hadrů* (v., p. 1935), *Nebe na zemi* (v., p. 1936), *Rub a líc* (v. 1937, p. 1936) a *Těžkou Barboru* (v., p. 1937). Z námětů původních i převzatých dovedli oba autoři vytvářet vždy znovu a v nových variacích hry výrazně individuálního, neopakovatelného stylu, jež i v literární podobě jsou jedním z nejpůvodnějších, intelektuálně nejvytříbenějších a umělecky nejčistších výtvorů poetického básnictví.

Na rozdíl od textů Voskovce a Wericha, jež byly na jevišti doplňovány především hereckými prostředky pohotové improvizace a klaunské komiky, musíme si u scénářů, které pro své inscenace připravoval avantgardní režisér a umělecký vedoucí divadla D 34 EMIL FRANTIŠEK BURIAN, představit onu vysokou míru režiséřské vynalézavosti, jakou se pravidelně vyznačovala jevištní díla tohoto předního hlasatele jevištního syntetismu. Burian právem patří mezi dramatiky meziválečné doby. Jeho úpravy románů, povídek, lyrických skladeb a lidové poezie do dramatického tvaru nebyly jen záležitostí technickou, naopak, najdeme v nich nesporně větší míru ryze autorské tvořivosti než u mnoha takzvaných původních dramatiků. Je třeba jen litovat, že mimo Vojnu ani jeden z textů, připravených E. F. Burianem pro divadlo D v třicátých letech, nebyl normálně vydán tiskem a že do literárního povědomí nemohla lépe proniknout výrazná spisovatelská technika, odkrývající v textu potenciálně dané protiklady mezi známou podobou literárního díla a jeho aktuálním smyslem, mezi námětem a jeho politickou závažností, mezi dialogem a skrytou monologičností a dialogičností, mezi epickým základem a lyrickým obsahem příběhu. Kdyby byly publikovány jen v rukopisech existující Burianovy úpravy textů, jako je dramtizace románu Karla Nového *Chceme žít* (p. 1934), Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (p. 1935), Klicperovy hry *Každý něco pro vlast* (p. 1936), Puškinova *Evžena Oněgina* (p. 1937), Shakespearova Hamleta pod názvem *Hamlet III, králevic dánský aneb Být či nebýt čili Trůny dobré na dřevo* (p. 1937), Goethova *Utrpení mladého Werthera* (p. 1938), Benešové novely *Věra Lukášová* (p. 1938) a Dykova *Krysaře* (p. 1940), ukázalo by se, stejně jako je zřejmé z textu po válce vydaného pásma lidové poezie *Vojna* (v. 1955, p. 1935), do jakých účinných protikladů a kontrapunktů dovedl Burian zkomponovat motivy původní látky, jak po zákonech svobodného autorského tvoření z daného námětu vytvářel literární text nové podoby, nového vnitřního napětí a moderního dynamického lyrismu a jak se těmito rysy své literární práce zřetelně odlišil jak od hravé lyriky Nezvalovy, tak od hutné básnivosti Vančurovy, a nakonec od hravé satiričnosti Voskovce, Wericha i Hoffmeistra.

Charakteristikou dramatické tvorby Nezvala, Vančury, Hoffmeistra, Voskovce a Wericha a E. F. Buriana, k nimž bychom měli přiřadit intelektuálně vyspělý a v poetické hříčce nejčastěji se využívající dialog loutkových her JOSEFA SKUPY (1892–1957), zakreslili jsme hlavní mezníky avantgardní dramatiky, jejímž smyslem ovšem bylo, a to třeba znovu opakovat, nikoliv ryze literární působení, nýbrž vytvoření textu, který by dále sloužil jako námět a prostředek vlastní práci jevištní.

Vedle dramatiky spojené s okruhem takzvaných oficiálních a tradičních scén a vedle proudu avantgardní dramatické literatury podíleli se na vývoji české dramatiky třicátých let také autoři textů dělnického amatérského divadla. K neaktivnějším patřili EL CAR (vl. jm. Karel Jiráček, 1900–1989), vedoucí takzvané El Carovy party, EMANUEL FAMÍRA (1900–1970), jehož scénáře uváděla vysočanská Proletscéna, a FRANTIŠEK SPITZER (1898–1945). Smyslem tohoto divadla a této dramatiky bylo divadelní agitací a hrami s výraznou ideou upozorňovat na sociální problémy proletariátu a vyjádřit touhu po spravedlivějším uspořádání světa.



# LITERATURA PRO MLÁDEŽ

„Nebudeme mít dostatek dobré literatury pro mládež, dokud se nebudou spisovatelé, kteří píšou pro dospělé, ostýchat psát pro děti tímž způsobem, jakým píšou pro dospělé — snad při tom naleznou i osobitější, prostší a upřímnější styl pro své umělecké výtvořiny, jimiž závodí o přízeň obecnosti.“ Tato Tillova prognóza se splňuje vlastně už v době, kdy ji vyslovil (v Lidových novinách 1934). Literatura pro mládež stává se svébytnou součástí národní literatury a její nejlepší díla začínají být také takto přijímána. Třebaže žije značnou měrou z podnětů uplynulého období — v jejím pojetí i námětech nacházíme mnohé z toho, co bylo blízké a milé literatuře dvacátých let —, v rámci díla jednotlivých autorů a v hranicích dobových tendencí a programů má své pevné místo. Přispěla k tomu demokratizace poválečné literatury — s určitým posunem k schematizaci a zjednodušení — i tendence, v nichž splývá představa svobodné tvorby a hry. Zájem umělců o okrajové druhy literatury a umění vede posléze k tomu, že i v literatuře pro děti nacházejí mnozí možnost uplatnit svůj talent a realizovat své pojetí tvorby. K rozvoji dětské literatury přispívá i zvýšený zájem psychologie a umění o dětský věk člověka; podobně jako v období expresionismu stává se dětství znovu jedním z ústředních témat: v poezii jako východisko a zdroj stále oživaných vzpomínek (Nezval) i jako ztracený ráj (Halas), v próze jako období, kterým je určována budoucí cesta člověka, jeho vztahy a jednání (Karel Čapek, Jaromír John), nebo jako stanovisko, z něhož je možno posuzovat a soudit zmatený svět dospělých (Božena Benešová, Egon Hostovský, Karel Konrád).

Dvojí směřování, které v polovině třicátých let vyústilo v diskuse o surrealismu a socialistickém realismu, můžeme sledovat i v literatuře pro děti. Tyto dvě tendence, označované jako protiklad zábavnosti a umělecko-výchovné tendence (V. F. Suk) nebo jako prioritní fantazie, podruhé reality, se v mnohém stýkají i uvnitř díla jednotlivých autorů (Majerová Bruno a její adaptace cizích pohádek a anglických autorů, Řezáčova kniha Kluci, hurá za ním). Oběma je přitom společný zvýrazněný zájem o současnost. K současnosti se obrací jak sociálně laděná próza a příběhy, hledající a nacházející dobrodružství ve spleti městských ulic a na plátech periferie, tak moderní pohádky a féerie.

Potřeba žít v literatuře současností uplatňuje se i při překládání z jiných literatur. Pozornost, která se na začátku století obracela k ruské literatuře, pokračuje sledováním mladé sovětské literatury. Od dvacátých let se překládá postupně Bljachin, Rozanov, Pantčeljev, Čukovskij, Bianki a další. O sovětské dětské literatuře informuje z Václavkova podnětu J. V. Pleva v Indexu. Ukazuje na její prvořadý zájem o současné dění, na její programovost. Později připomíná také v souvislosti s vlastní tvorbou význam takzvané sociální objednávkové. Myšlenka organizace dětské četby a umění pro děti přitahuje i oficiální pedagogické kruhy kolem Úhoru, který rovněž sleduje pohyb sovětské dětské literatury. Dětská próza přijímá podněty populárních německých knih Kästnerových (Emil a detektivové, Kulička a Toník, Létající třída); jejich sociální nota odpovídá dobovému citění a snažení (období krize), jejich civilní tón odklonu od nedostupné romantiky. Spolu s Kästnerem vstupují do společenství naší literatury Angličan Arthur Ransome (Boj o ostrov, Trosečníci z Vlaštovky) a Francouz Charles Vildrac (Růžový ostrov). I mimo rámec realistické povídky vytváří se mezinárodní kontext, který podporuje rozhled a rozlet naší literatury pro děti. Uvedením klasických anglických



autorů (Lewis Carroll, Kenneth Grahame, A. A. Milne), jejichž díla svým charakterem, básnivým a nevšedním humorem souzní s moderní literaturou, přestože jsou mnohdy staršího data, sblíží se naše literatura pro děti s oblastí, na niž už kdysi upozorňoval J. V. Sládek. Program vlastní národní literatury nestojí už v protikladu k literatuře překládané, jako tomu bylo v minulém a ještě na začátku tohoto století, ale je součástí širšího kontextu. Tak se také vytváří prostor pro osobitější názory na dětskou četbu a pro širší chápání funkce dětské literatury. Stanovisko V. F. Suka (Dvojnásobný názor na pravý typ knihy pro mládež, posmrtně uveřejněná úvaha v Úhoru 1934), který klade uměleckovýchovnou knihu (Sula, Majerová, Mahen) proti „čistě zábavné“ (Carroll, Bass, Poláček), přesahují takové projevy, jako je anketa o Carrollově Alence v zemi divů (v Lidových novinách 1931), ohlas snah o rehabilitaci Karla Maye (1932) nebo Šaldovo hodnocení dětských veršů Sládkových v porovnání s moderní poezií R. Dehmela (Dva básnické osudy: J. V. Sládek a Jaroslav Vrchlický v Zápísníku 1931–1932).

Také tisk věnuje dětské literatuře relativně větší pozornost. Dětský koutek Lidových novin udržuje si po desetiletí dobrou úroveň i okruh významnějších přispěvatelů (Čapkové, Bass, Těsnohlídek, Scheinplugová, Poláček, Řezáč, Sekora a další); občas se projevuje snaha soustavněji informovat o produkci dětských knih (Majerová v Činu, Václavek v Moravském večerníku). Z dětských časopisů se vedle tradičního *Malého čtenáře* (1882–1941) dostávají do popředí časopisy *Radost* (1924–1940), kam pravidelně přispíval jako kreslíř i jako vypravěč Josef Lada, *Lípa* (1920–1940) a *Roj* (1931–1942), jehož Knihovnička přinášela podobně jako starší edice *Osení* a *Žeň* z literatur výběr hodnotné četby.

Z potřeby shrnout a utřídit rozvětvenou dětskou literaturu, odlišit hodnoty od komerčního zboží, vzniká koncem třicátých let několik příruček: František Bulánek-Dlouhán, Úvod do literatury pro mládež (1937); Jan Petrus, Přehled české literatury pro mládež (1937); Š. Poláček, Česká literatura pro mládež (1937). Všechny tyto přehledy rozdělují dětskou literaturu podle žánrově tematických okruhů, pozornost věnují zejména orientaci v současné produkci.

Pohádková tvorba pokračuje ve směru započatém Čapky a Bassem, zdůrazňuje fantazijní a tvořivou složku vyprávění. VANČURŮV *Kubula a Kuba Kubikula* (1931), příběh z dob „ušatých čepic“, kdy se „šmahem věřilo na pohádky“, patří ve Vančurově tvorbě k dílům, jejichž obsah a smysl bychom mohli souhrnně označit názvem jednoho z nich jako „konec starých časů“. Jen vnějškově je retrospektivní, vypráví o moderní mentalitě a o poznání, že pohádky nejsou skutečnost, ale vypravování. Kubula a Kuba Kubikula je příběh o konci strašidel, jaká si lidé vymýšlejí a vytvářejí vypravováním: „Když začal Kuba o medvědí mátoze, odvíjela se z jeho mysli tenoučká nitečka, medvěd poslouchal a bál se. Jak se tak bál, stoupala z jeho kožichu pára. Ta pára, to byl strach. A co se, lidičky, nestalo! Nitka toho vypravování sama od sebe svazuje chuchvalec strachu, tu utáhne, tu jej zase povolí a tak vám tu zdrátuje tu mlhu, až je z ní Barbucha! Tady ho máte. Koulí očima, vyplazuje sosáček a dává žahadla.“ Bylo pak autorovým záměrem ukázat, že co vypravováním vzniká, vypravováním také končí, že na výplody fantazie, živěné strachem, dá už jen stará babka, a malé dítě leda na chvíličku, než je pozná a dokonale se s nimi spřátelí.

Blíž Čapkoví a Bassovi je KAREL POLÁČEK knížkou *Edudant a Francimor* (1933). Parodie na pohádky o čarodějnicích, loupežnicích, vodnicích, rusalkách a lidojedech volně spojuje nejrůznější zpřevracené pohádkové motivy na bázi slovní a situační komiky, bez přísného vnitřního řádu, jaký mají například Čapkovy pohádky. Nejvíce humoru vytěžil Poláček ze způsobu, jakým spolu lidé hovoří ve všedních a zkonvencionalizovaných situacích.

Pohádky naruby, sřetávání tradičních pohádkových představ se světem moderních věcí a vztahů, pokračují ještě dlouho v knižní i časopisecké produkci. Z mnoha jejich autorů zvláštní obliby došel JOSEF LADA (1887–1957; *O chytré kmotře lišce*, 1937, *Bubáci a hastrmani*, 1939, *Pohádky naruby*, 1939). Ladovy zásluhy o dětskou knihu začínají její ilustrací, už před válkou patřil k malířům, kteří vytvořili nový typ obrázkové knížky pro nejmenší (*Moje abeceda*, *Kalamajka*, později zábavný obrázkový přírodopis *Svět zvířat*), inspirova-



né lidovými říkadly, slovesnou i výtvarnou lidovou tvorbou. Ladovy literární práce stejně jako jeho ilustrace vycházejí ze vzpomínek na dětství, ožívá v nich ideální svět české vesnice, plný zvířat a dětí. Pohádky jsou obměnou místních povídek o hashrmanech a strašidlech, které stejně jako hrdiny známých dětských pohádek (Honzu, Karkulku, kůzlátka, vlka, lišku) zaskakují nejnepříjemnější lidské situace. Lada nezapře někdejší spřízněnost s Haškem, jeho spontánní vypravěčství poněkud jadrnějšího zrna sytí se z podobných zdrojů jako Haškova próza. Časopis Radost, označený ve statistickém šetření z roku 1932 za nejuspěšnější časopis pro děti, dosáhl této obliby také Ladovou zásluhou. Před knižním vydáním zveřejňoval zde na pokračování vyprávění *O kocourkovi, který mluvil* (knižně *O Mikešovi*, 4 sv., 1934–1936), příběhy zvířat a dětí z rodných Hrusic.

Po Josefu Čapkovi a Josefu Ladovi vytváří svéráznou dětskou literaturu, vycházející opět z výtvarného projevu, ONDŘEJ SEKORA (1899–1967). Jako kreslíř a reportér Lidových novin spoluvytvářel léta jejich Dětský koutek. V Lidovkách měly svůj počátek také knížky o Cvočkovi a populárním Ferdovi mravenci, vzniklé z kreslených seriálů. V knížkách o hmyzu a broucích se spojuje několik vlivů, podněty z literatury, výtvarnictví i vědy: domácí tradice karafiátovská, znovuobjevení německého kreslíře, humoristy a tvůrce dětských seriálů W. Busche, příklad W. Disneye, obdiv k dílu J. H. Fabreho (*Život a zvyky hmyzu*). K tomu byl Sekora novinář, který miluje sportovní utkání, cirkusy, Chaplina a filmové grotesky; s nimi ho spojuje trochu uličnické pojetí humoru. Není divu, že se jeho tvorba těžko vřazuje do hranic čistě slovesného umění.

Od dob Karafiátových Brouček zakládá literatura o personifikovaném světě zvířat jeden ze základních sloupů české dětské četby, zpevňovaný navíc překládanou literaturou (E. Candèze, Kenneth Grahame, A. A. Milne). K poznávajícímu pozorování přírody přesunuje se tento typ literatury po Těsnohlídkovi v knihách KARLA NOVÉHO (*Rybařici na Modré zátoce*, 1936, *Potulný lovec*, 1941), od personifikace se zcela odpoutává *Dášeňka čili Život štěněte* (1933) KARLA ČAPKA, svázaná s polopohádkovou tradicí jen vloženými pohádkami pro Dášeňku.

Dalším výrazným žánrem dětské četby tohoto období je povídka ze současnosti, často sociálně laděná. Koncem dvacátých let, časově v blízkosti Přehrady s jímavou kapitolou o „podolských písklatech, která hledala les“, píše MARIE MAJEROVÁ povídku *Bruno čili Dobrodružství německého hochy v české vesnici* (1930), příběh o národnostní nevráživosti, o nejednoduchém vrůstání jedince do kolektivu, o dětské družnosti, která je základem příští solidarity dospělých; prózu v dobrém slova smyslu tendenční a aktuální. Téměř současně vznikají náčrty dílka, které nejvýrazněji reprezentovalo realistickou orientaci tehdejší literatury, *Malý Bobeš* (3 sv., I, 1931, II, 1933, III, 1934) JOSEFA VĚROMÍRA PLEVY. Pleva využívá řady autobiografických prvků a zjevně podržuje kontinuitu se starší tradicí; přitom se plně obrací k současnosti. Na osudu dítěte, v obraze viděném dětskýma očima, snažil se odpovídat na otázky doléhající v době hospodářské krize. Přistupoval k tomuto úkolu se zkušeností pedagoga, který si byl dobře vědom, že dospělému není lehké o těchto věcech rozmlouvat s dětmi, a s citem umělce, kterému od dětství představa dobré dětské knížky splývala s Karafiátovými Broučky, Defoeovým Robinsonem a Kaldovými Ogary. Vodítkem mu byla zejména zkušenost uložená v Karafiátových Broučkách, jejich styl, způsob rozmluvy dospělých s dětmi, „potřeba být jiným — lepším“ i jejich ideál harmonického rodinného prostředí. Se svým hrdinou provedl čtenáře bídou, hladem i ponižováním, a učinil tak šetrně, s něhou i s pochopením pro potřebu dobrého konce. Trpká poznání dovedl vyvážit optimismem, který je v aktivitě a nezdolnosti Bobšovy rodiny, v její vůli domoci se lepšího údělu, v její morální pevnosti a umění být v nouzi oporou ještě ubožejších. Pleva tu pokračuje v intencích sociální prózy Sulovy, Svobodové a Majerové; levě orientovaná kritika (Fučík, Václavek) zařazuje Plevovu tvorbu pro děti do dobového programu socialistického realismu. Této realistické orientaci stojí blízko slovenská próza, se kterou se česká tvorba sbližuje jednak na půdě uměleckých organizací (Blok — Pleva a Král), jednak na půdě Mazáčova nakladatelství i zásluhou pozornosti, jakou slovenské literatuře věnoval Úhor. Tak jsou v krátkém období zaznamenána vydání Terézie Vansové (Danko a Janko), Martina Rázuse (Maroško), Fraňo Krále (Jano, Čenkovej deti), Ľudo Ondrejova ad.



Sociálním soucitem je nesen tragikomický příběh JOSEFA KOPTY *Antonín a kouzelník* (1931). Dokonalé dílko nevšedního vypravěčství, ovlivněné stylem Vančurových próz, nechce se dovolávat dětského čtenáře, spíš dětských sympatií pro opuštěné a osudem a událostmi zaskočené a dětské touhy po smířlivém vyřešení tíživých situací.

Po příkladu Ericha Kästnera konstruuje detektivní zápletku v knížce *Kluci, hurá za ním* (1933) VÁCLAV ŘEZÁČ. Řezáč se podobně jako Čapek, Bass a Poláček poučil též na periferní literatuře. Neusiluje ani příliš o to zakrýt primitivní lešení, na kterém staví: detektivní pátrání zkrátí motivem jasnovidné koule, zjednodušeným charakterům dospělých přiřkne něco přitažlivé romantiky, klukovskému hrdinství nahraje neopatrné dítě, které zapálí dům. Staví na znalosti dětské mentality, zná spády dětí a cesty, kterými se ubírá jejich uvažování, útočí na chlapeckou čest a smysl pro spravedlnost. Jeho styl, který se sytí výrazy a obraty klukovské mluvy, je jakýmsi komentářem dění, které se právě odvíjí, připomíná film a sportovní reportáže, oblasti, z nichž literatura tohoto typu čerpá i tematicky. Protest proti sociálnímu bezpráví, které Řezáč poznává ne jako obecně platný zákon, jako je tomu například u Plevy, ale víc jako protihumánní jednání lépe situovaných jedinců (hokynář Bočan), je námětem *Poplachu v Kovářské uličce* (1934). V něm autor pokročil od zjevné konstrukce příběhu k větší věrohodnosti a realističtější skice života v staropražské uličce.

K Řezáčovým povídkám se přiřazuje FRANTIŠEK LANGER *Bratrstvem bílého klíče* (1934). Oproti Řezáčovu proletářskému zaujetí nalezneme u Langra víc intelektuální ironie, která líčí události s odstupem, s jakým dospělí shovívavě pozorují dětskou hru. Také Langer využívá klukovského slangu a klukovských zájmů, v jeho knize najdeme řadu motivů shodných s motivy Řezáčových příběhů a ostatní dětské literatury tohoto období: pomoc chudákům a nezaměstnaným, odhalování skutečných i domnělých záhad, archeologické výzkumy (podobně jako v Štorchových knihách), zájem o moderní techniku (rádio, film, vynálezy), zájem o sport (kopaná, box) ap. Při bližším přihlédnutí nelze nevidět, že se v těchto stylizovaných příbězích vytvářejí současně s novým pojetím dětské povídky i nová klíše, že se do literatury, která staví z charakteristických reálií své doby, stěhují pozměněné motivy a postupy pohádkové literatury, že základní schéma těchto příběhů odpovídá tradičním schématům pohádkové a klasické dobrodružné literatury. Patří sem vedle jiných PLEVOVI *Hoši s dynamitem* (1934), JOSEFA HEYDUKA *Hoch a džbán* (1934), LUDVÍKA MÜHLSTEINA (1899–1974) *Vláda hlásí finále* (1935) a EMILA HOLANA (1905–1944), *Jirkův velký vynález*, *Jan Kalista hokejista*. Velký čtenářský ohlas v druhé polovině třicátých let měly knihy JAROSLAVA FOGLARA (nar. 1907; *Přístav volá*, 1934, *Hoši od Bobří řeky*, 1937), dobrodružné příběhy městských chlapců, zaměřené k výchovnému působení na mládež v duchu skautských ideálů: přátelství, věrnosti, samostatnosti, odpovědnosti, vztahu k přírodě.

Připomíná-li se nám ve třicátých letech častěji dědictví Karafiátovo — i mimo rámec svého žánru (u Plevy), setkáváme se s jeho vzdáleným ohlasem ještě jednou — u VÍTĚZSLAVA NEZVALA. To, čím Nezval charakterizuje literární „tóninu dětství“ — dětská logika a dětský sloh —, nabývá ve stylu jeho knížky *Anička skřítek a slamený Hubert* (1935) podoby, která nezapře příbuznost s Broučkou, s jejich hudební monotónností a zálibou v opakování. Ostatně obraz z Broučků se objevuje už v Nezvalově vzpomínkové knize z dětství *Dolce far niente*. Tato tradiční spřízněnost je jen jednou složkou Nezvalovy lyrické prózy pro děti, do níž se promítá zkušenost Nezvalovy cesty od poetismu k surrealismu, podíl zážitků z dětství, hry a snu v jeho poezii: „... v mnoha svých knihách, téměř ve všech bloudím kolem dětství, abych pod jeho paprsky uviděl na pozadí skutečnou báseň... Zbývala mi tedy jediná možnost. Obrátit se ke své obrazotvornosti a uchopit v ní bezprostředně tóninu dětství... Byl jsem náhle oběma nohama v blaženém světě, kde se může splnit vše, po čem zatoužíme. A přece, nebyl to svět pohádky, byl to svět skutečnosti, svět milých věcí, které jsou na dosah ruky a které náhle směly být zázračné: náměstí, orloj, kavárna, výkladní skříň s tisícerými věcmi, jež mohou mít zázračné vlastnosti, když je zařadíme do té zvláštní tóniny, kterou jsem slyšel, kterou jsem se snažil rozvíjet. Slovní hříčka přestala být náhle stylistickým prostředkem, stala se přeměňovačkou kulis, kouzelníkem. Tak



---

si hrají děti. Neodporoval jsem to. Má obrazovost se pouze ztotožnila s logikou dětského hraní a rozvíjela maličkosti. Myslím, že právě v tomto rozvíjení maličkostí je ‚dětská přemýšlivost‘, kterou chválí Lautréamont“ (V. Nezval, *Jak vznikla kniha Anička skřítek...*). Kouzelný svět má tu už jinou podobu než starý svět pohádky, zabydly ho plně bytosti a věci ze současnosti, ponechaly si však právo jednat podle zákonů fantazie, aniž to je v rozporu s novodobým poznáním. Přádáno fantastické literatury, představované dlouho tradiční pohádkou a zašmodrchané v její perzifláž, navinul Nezval na klubko carrollovské tradice, jehož se zmocnil oklikou přes moderní poezii. Výrazně tak demonstroval, že nejsou přehrady mezi tvorbou pro děti a pro dospělé. „Má dosavadní snaha nebyla než touhou učinit dětství a sen vnímatelný člověku našeho století. V tom je to, čemu říkáme surrealismus, mám-li podat jeho nejprostší definici.“ Nezvalova kniha vznikla z popudu vydavatele (Dědictví Komenského) v souladu s logikou básnickova vývoje, v atmosféře, která v literatuře vytvořila podmínky pro skutečnou tvorbu pro děti.

V beletrizaci poznatků o českém pravěku pokračuje EDUARD ŠTORCH. Po dalších příbězích z doby kamenné (*U veliké řeky*, 1932), konstruuje vyprávění kolem nálezů z doby bronzové (*Bronzový poklad*, 1934, *Volání rodu*, 1934). Pravěké dějiny sleduje až k uvedení historické postavy Sámovy (*Hrdina Nik*, 1934). O nový typ umělecko-naučné knihy pro mládež pokusil se J. V. PLEVA v knize *Kapka vody* (1935). K vlastní tradici české cestopisné literatury přispěl cestovatel ALBERTO VOJTĚCH FRIČ (1882–1944). Zkušenosti z cest po Jižní Americe, kam ho vedl přírodovědecký a národopisný zájem a kde objevoval stopy po zašlých indiánských kulturách, vypsál ve třech knihách pro mládež: *Strýček Indián* (1935), *Dlouhý lovec* (1941) a *Hadí ostrov* (1947).



# ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1939–1945

## EXISTENCE NÁRODNÍ KULTURY JE OHROŽENA

Rozbitím Československé republiky, vytvořením protektorátu Čechy a Morava a loutkového slovenského státu, byly vytvořeny obtížné podmínky samotné existence národní kultury. Německý okupační režim používal v protektorátu různých prostředků ideologických i mocenských, násilných i nenásilných, vykonával v rafinovaných i neskrývaně brutálních formách stále se zesilující nátlak na „usměrňování“ českého života. Formální záruky „svébytnosti“, „svéprávného vývoje národního“ a takzvané „kulturní autonomie“ byly využívány na jedné straně k propagačním účelům na mezinárodním fóru, na straně druhé měly oklamat českou veřejnost, vzbudit zdání o snaze nacistů řešit nacionální a sociální problematiku v dohodě s českými správními orgány. Taktika německého fašismu v protektorátu spočívala v úsilí všemi prostředky zachovat klidné zázemí, jež mělo hospodářsky podporovat válečnou agresi, ale současně měl být zajišťován „konečný cíl“ — násilná „germanizace prostoru a lidí“, definitivní asimilace, likvidace českého jazyka a umění.

Přehodnocovací proces, takzvané vnitřní usměrňování, měl řadu podob, ale celkově lze rozpoznat dvě dosti rozdílné etapy. V první etapě, která končí v podstatě koncem roku 1941, měla česká kultura dost možností promlouvat legálními formami k širokým vrstvám obyvatelstva. V druhé etapě — od počátku roku 1942 do konce války — postihovaly nacistické úřady perzekučními a cenzurními opatřeními celou oblast kultury, legální podmínky byly velmi ztíženy, produkce nakladatelství byla značně redukována, divadla byla koncem války zavřena.

Dvoji zradou — v září 1938 a v březnu 1939 — byl český národ zpočátku dezorientován a zčásti také demoralizován. Zbaven možností formulovat si veřejně politické cíle, nalezl včas nové těžiště své aktivity v kulturní sféře. Minulé i soudobé hodnoty byly mobilizovány na obranu ohroženého národa. Umělecký projev se stal jedním z nejzávažnějších legálních činitelů bojujících celým svým zaměřením i posláním proti fašistické nadvládě. Ani opatření nacistických úřadů (cenzura tisku, zákaz děl židovských autorů, znemožnění svobodné výměny informací, násilné prosazování oficiální ideologie) nemohla v prvních okupačních letech zarazit rozmach národní kultury, která se stala konsolidujícím činitelem po katastrofických událostech. Nacisté toto nebezpečí vycítili: první jejich velký útok byl namířen proti inteligenci; české vysoké školy byly již koncem roku 1939 zavřeny, studenti nahnáni do koncentračních táborů, někteří byli popraveni. Boj se však vedl nejen násilnými metodami, ale také ideologickou výchovou širokých lidových vrstev k „říšskému myšlení a cítění“. Teze, že Češi vždy patřili „k německé kulturní oblasti“ a nejsou svázáni ani ze Západem, ani s Východem, se stala výchozím bodem nacistické ideologické propagandy. Současně však bylo zdůrazňováno, že „říšská myšlenka nevyklučuje dobré češství“, tj. národní svébytnost a kulturní rozvoj.

Zvláštní podmínky, jež daly vzniknout tomuto rozpornému tvrzení nacistické propagandy, umožňovaly však rozvinout i z českých oficiálních míst několik závažných kulturních akcí, jejichž cílem byla nacionální mobilizace širokých vrstev. Vědecké a kulturní instituce, v jejichž čele stáli profesori Miloslav Hýsek (předseda Kulturní rady, která byla zřízena při Národním souručenství) a Josef Šusta (předseda Akademie věd



a umění), dále dirigent Václav Talich (Česká filharmonie a Národní divadlo), zaměřily svou činnost zejména k masové propagaci klasických tradic českého umění 19. století. Tak vznikl Měsíc české knihy, uskutečnily se rozsáhlé výstavy Národ svým výtvarným umělcům a Umělci národu, Český hudební máj (uvedení skladeb Dvořákových a Smetanových se stalo národními manifestacemi), hojně navštěvované lidovýchovné akce (oslavy výročí českých umělců, přednášky atp.). Zájem českého lidu o minulé i současné umění nebývale vzrostl. Oficiální charakter těchto akcí přinášel s sebou ovšem řadu momentů, které svědčily o ústupcích nacistickému režimu, a sami představitelé různých korporací se pod tlakem nacistů i domácích fašistů uchýlovali k aktivistickým projevům, jimiž vykupovali svou ostatní činnost.

Úsilí o aktualizaci demokratické kultury bylo narušováno stoupající agresivitou českých „kolaborantů“, zejména takzvaných vlajkařů. V „deníku novodobého národovectví“ Vlajka a v antisemitském „ústředním listu protizidovské ligy“ Arijský boj byli denuncováni představitelé českého umění (E. F. Burian, J. Orten, J. Kratochvíl, F. Halas, St. K. Neumann aj.) i spolky umělců (SVU Mánes aj.), jejichž význam právě v této době vzrůstal. Zejména Klub umělců soustředil ve svých řadách protifašisticky orientované vědce, umělce i veřejné pracovníky. Také oba výtvarnické spolky — SVU Mánes a Umělecká beseda — se staly významnými středisky, kde nacházela možnost projevu i nastupující generace jiných profesí než výtvarné (například divadelníci v Umělecké besedě). Kruh přátel divadla E. F. Buriana byl fašisty přímo označen za „ústředí levých intelektuálů“; jeho složení (předsedou se stal bývalý šéfredaktor pravicové Fronty Karel Horký) dokumentuje, že v době ohrožení národní kultury nastala v táboře dříve stojícím proti levici prudká diferenciacie a zároveň že dále probíhal sjednocovací proces široké fronty proti nacismu. Čeští umělci využívali každou legální možnost, kterou v prvním období okupantský režim — ať již z neznalosti domácích poměrů či z taktických důvodů — poskytl, k ideové aktivizaci a k formování jednoty národního kolektivu. V zjitřených společenských podmínkách nabývaly různé veřejné události symbolického významu; například slavnostní pohřbení ostatků K. H. Máchy do vyšehradského hrobu (po jejich převezení z okupovaných Litoměřic) v květnu 1939 se stalo velikou národní manifestací.

Koncem roku 1941 musela nacistická místa konstatovat, že jejich plány na ideovou převýchovu obyvatelstva nebyly splněny. Ani činnost cenzurní, perzekuce a popravy nezpůsobily ochromení českého duchovního života. Díky značné kulturní aktivitě se naopak národní jednota upevnila, vnitřní krize a dezorientace byly do značné míry překonány. Pokusy izolovat představitele umění, kteří byli spjatí s ideály demokracie a humanismu, a vytvořit z kolaborantů vlivnou skupinu, přihlašující se k „novému pořádku“, nemohly být ani oficiální propagandou brány vážně.

Po napadení Sovětského svazu přichází do Prahy nový protektor Reinhardt Heydrich s programem „zachovat zdání autonomie a současně tuto autonomii zevnitř likvidovat“ a docílit tím definitivního splynutí českých zemí s Německem. V podstatě to znamenalo uplatnit psychózu strachu, zesílit útok proti všem demokratickým silám a urychlit likvidování humanistických základů české kultury. V tomto druhém období okupace nacisté přistoupili k novým rozsáhlým teroristickým opatřením (zřízení koncentračního tábora pro židy v Terezíně, oznamování poprav „nepřátel říše“). Současně byl rozvinut systém sociální demagogie, jejímž cílem bylo získat dělnictvo a rolnictvo a oddělit je od „nepoučitelné inteligence“. Pokoušeli se zapojit „všechn český provoz kulturní plným svým funkčním a výchovným významem do totálního boje s posláním, aby všechny projevy sloužily zvýšení pracovního výkonu českého člověka ve prospěch Říše“. „Tato vrstva bude jednoho dne zničena“ — prohlašuje K. H. Frank o české inteligenci již roku 1941. Jména mnohých umělců se nesměla v tisku objevit, byla ochromena práce kulturní, činnost spolková, v denících zcela převažují oficiální či kolaborantské komentáře. V čele ideologické ofenzivy jsou takzvaní aktivisté, většinou novináři spjatí bezprostředně s nacismem. Tato skupina žurnalistů se formovala jako nejreakčnější složka brzy po zřízení protektorátu a zanedlouho ovládla vůdčí místa v tisku, vykonávala tlak na kolísající živly a posléze, v roce 1941 a později, získala klíčová politická místa.



Izolovanost kolaborantských publicistů a ideologů od národního kolektivu byla však příliš zřejmá, a hledaly se proto různé formy, jimiž by se vzbudilo zdání, že nacismus je podporován i částí domácích kulturních sil. Jedním z pokusů, který skončil fiaskem, byla různá prohlášení a denunciantské ankety: vedle formálních i opatrných odpovědí se však i zde projevil víceméně srozumitelný a otevřený postoj (například A. Pražák, B. Klička aj.). Odpor se projevil také při náboru do takzvané Ligy proti bolševismu, kdy mnozí umělci členství přímo odmítli, jiní — příliš exponovaní činitelé — funkce formálně přijali, ale tento spolek, mimo jiné i jejich zásluhou, nikdy nepřestal být uměle vytvořeným orgánem bez jakéhokoliv vlivu.

## ZÁKLADNÍ VÝVOJOVÉ TENDENCE

Mocenské zásahy okupantů a stále zesilující ideologická agrese způsobily neúplnost a torzovitost národního života, v němž kultura a umění se musely mnohdy obírat úkoly, jaké měly za časů obrození. Literární vývoj byl těmito deformacemi silně poznamenán. Literatura sice včas našla úzké sepětí s ohroženým národem, ale vnější tlak způsobil, že nemohla tento svazek dále rozvinout. Konjunktura konzumu umění nejrůznějšího typu měla pak za následek, že tvůrci mnohdy upouštěli od náročných cílů, začal převažovat pasivní historismus, plytká virtuozita, opakování a obměňování schémat a šablon. Velké množství průměrných děl, která často plnila funkci zábavnou nebo utilitárně výchovnou, do značné míry zastíralo skutečnou povahu literárního procesu, jehož dominantou je tvorba, která v časově podobě světa objevila trvalé prvky formující člověka 20. století.

Základní vývojové směřování se realizovalo ve dvou tendencích, zdánlivě protikladných, ve skutečnosti se však doplňujících. Obě totiž byly zaměřeny proti dehumanizujícímu fašismu, na obranu ohrožených hodnot, proti degradaci lidství a násilné ideologické redukci člověka. Obě také úzce souvisejí s dosavadním vývojem moderní české literatury.

Na jedné straně literatura inklinovala k obrazům integrity člověka a světa, k jistotám plynoucím z pevné vazby individua a společnosti, jedince a dějin. Proces dotváření obsahů základních konstant, které dávají nadosobní smysl životu i smrti, byl vlastně započat již v druhé polovině třicátých let v dílech sondujících časově i prostorově souvislosti, jež spájají člověka se zemí, sociální kolektivitou i transcendentními jistotami (Hora, Seifert aj.). Často jde o okruh návratů k domovu, o tvorbu moderního národního mýtu a harmonických typů, jejichž vnitřní vyrovnanost a pevnost proti všem protivenstvím je interpretována jako ztělesnění určitých rysů národního charakteru (Bass, Drda aj.). Člověk je začleňován do bohatě se proměňujícího prostředí, s nímž musí zápasit o jednotu své osobnosti, o hodnoty osobní i nadosobní; postavy, jež jsou charakterizovány elementárními projevy demonstrujícími vnitřní celistvost člověka i bezprostřednost jeho vztahu k realitě, se tu stýkají v základním integračním pojetí člověka i světa (Vančura, Schulz aj.).

Na straně druhé literatura vytváří obrazy moderní apokalypsy, mezních situací, v nichž se jednotlivci i národy octly, kdy se problematizuje samotná existence člověka, kdy je bytí stále ohrožováno obludnou náhodou (Holan, Orten aj.). Tato problematizace, kterou rychlý pohyb i pád mnohých hodnot jen prohloubily, se stala východiskem řady děl, v nichž smrt, stále ohrožující bytí, je zkoumatelem pravdivosti i opravdovosti žití. Vedle psychologické analýzy, pátrající po zdrojích lidské lability i zrůdnosti (Řezáč, Hostovský aj.), se objevují obrazy člověka v neregulovatelném světě, člověka zbaveného organických vazeb, vydaného napospas noetické skepsi.

Tyto dvě obecné tendence se navzájem nevyklučovaly. Dřívější diferenciací mezi jednotlivými skupinami a literárními koncepcemi ustoupila do pozadí, nastává sblížení a vzájemná tolerance ve jménu hlavního společného cíle. V tomto rámci se také pohybovalo programové úsilí mladé generace. Prvním pokusem o formulování generačního pocitu i o určení pozitivních a negativních úkolů se staly články Kamila Bednáře.



Proti „sociálnímu chiliasmu“ a „materialismu“ je namířen požadavek, aby mladá generace objevila znovu člověka „neotřeseného“, nerozhodaného vnějšími vazbami, člověka „nahého“, jenž by se stal teprve východiskem k člověku společenskému. Brzy se však uvnitř mladé generace vyhranila odlišná orientace umělecká i ideová a dostává kriticko-programový výraz. Tvorba inklinující k abstraktnosti výrazu a k náboženskému pojetí skutečnosti byla odmítnuta ve jménu návratu ke každodennímu bytí, návratu do městského prostředí, k věcem, mezi nimiž člověk žije. Tento obrat uskutečnilo několik básníků (Ivan Blatný, Josef Kainar, Jiří Kolář, Jiřina Hauková), výtvarníků (Josef Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček), sochař Ladislav Zivř, fotograf Miloslav Hák a výtvarný kritik Jiří Kotalík v rámci Skupiny 42. Jejím teoretickým mluvčím se stal Jindřich Chaloupecký, který již v roce 1940 ve stati Svět, v němž žijeme, volal po návratu umění ke skutečnosti, k předmětnému zobrazení dramatu člověka. Vedle těchto dvou skupinových orientací mladé generace vznikala i další sdružení autorů, kteří neměli dostatek možností vystoupit na veřejnost jako např. neosurrealistická skupina Ra, soustřeďující rovněž básníky (Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc) a výtvarníky (Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal, Václav Zykmond aj.); vydala několik prací zejména sborník textů a grafik Roztrhané panenky, který vyšel ilegálně v roce 1942 antitativním rokem 1937.

Formování skupin mladých umělců se dalo většinou v druhém období okupace, za podmínek velmi obtížných (řada mladých autorů byla poslána do výrobních odvětví doma i v Německu, zostření cenzury atp.), v době, kdy fašismus prosazuje i v českých zemích svoji představu umělecké tvorby. Sami nacisté ji nikdy nespécifikovali natolik, aby mohli přenést do českého kontextu vypracovaný ideální, vzorový model. Nicméně vágní pojmy umění „zvrhlého“ (tj. široké škály moderního umění) a umění „lidového, národního“ (tj. eklektické směsice realistických a romantických tradic) byly východiskem pamfletického denuncování moderní české kultury i útočištěm zcela okrajových autorů. Psalo se o „nové dělnické kultuře“, o „srozumitelném, kolektivistickém a lidovém umění“, o „umění pozitivních hodnot“ a všechna tato programová označení byla namířena proti „individualistickému umění“, jehož vyvrcholení představuje „židovské zvrhlé umění s politickou tendencí bolševickou“. Eklektická směsice idealistických floskulí (umělec je služebníkem božím atp.) směřovala k vyznačení dvou rozdílných epoch: epochy roztržnění, úpadku, pesimismu, nerealismu a epochy jednoty, optimismu, heroismu a ideálního realismu, jejímiž představiteli jsou nacističtí umělci. Tato tendence znamenala odsouzení téměř celé moderní tvorby 20. století a vytváření kánonu různých prostředků a postupů charakteristických pro umění 19. století, kánonu, který se stal vzorem pro „umění současnosti“.

## KE KOŘENŮM

Kulturní, vědecká i umělecká tvorba se stala v letech fašistické okupace „nejvyšší formou národního života, která mu zbyla a kterou se může národ projevovat“ (B. Václavek). Osud české kultury vždy úzce souvisel se zápasem o národní a sociální svobodu a toto sepětí umožnilo aktualizovat a heroizovat minulost, uvádět ji v bezprostřední vztah k přítomnosti. Do popředí vystupovala představa národa jako věčné střídy generací, z jejichž činů vzniká slavná historie. Proti nacistické koncepci návratu Čechů do „říšské evropské jednoty“ a proti představě ukončení dočasného stavu (tj. samostatné Československé republiky) vytvářela se koncepce intermezza, přechodné doby, která bude v budoucnosti svědčit o odpovědnosti, hrdinství i zradě. Bylo zdůrazňováno, že nejvýznamnější činy národní historie vznikly jako protest proti vnějšímu tlaku, z vnitřní svobody člověka přesvědčeného o svém poslání. Znovu je objeven lid jako aktivní složka dějin, jako tvůrce uměleckých hodnot.

Všechny návraty k minulosti v podstatě ověřovaly zdroje duchovních sil, jimiž se národ bránil proti vnitřnímu i vnějšímu nebezpečí. „Nastalo skutečné ctění minulého času a místa, mrtvých velkých osobností,



ctění jednotlivých výrazných krajů a krajových duší, dějiny a země, vlast a národ staly se heslem doby.“ (A. Pražák.) K hledání souvislostí současnosti s dějinami, s rodem, s krajinami a domovem se sešli básníci i výtvarníci, vědci i kritici, historikové i hudebníci (Josef Čapek, Josef Hora, Bedřich Václavek, Emil Filla, E. F. Burian, Václav Špála, Albert Pražák, František Halas, Julius Fučík, Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert a mnoho dalších). Mnohé názory kritiků a umělců byly však zároveň polemicky namířeny proti zplanění této orientace v kvietismu a konzervativismu. Účastí širokých vrstev v této sféře zesílil totiž také tlak pokleslého vkusu, libujícího si v sentimentální, pseudolidové, kýčovitě produkci, v banalizaci folkloru, v nacionalistické idealizaci národní historie atp. Toto rozmělnění a diskreditování spontánní inklinace „ke kořenům“ národního bytí přestalo být fašismu nebezpečné.

Nacistická propaganda vytvářela jako protiváhu k soudobému úsilí o národní aktivizaci pomocí tradičních, historických hodnot své pojetí českých dějin, kultury a umění. V historii se fašisté uchýlovali zejména ke glorifikaci osobnosti svatého Václava, která byla násilně připodobňována politice národní zrady a kolaborace, již se tak dostávalo historické satisfakce. Také doba a osobnost Karla IV. měly podat důkaz, že rozkvět českého národa je možný jen v rámci říše, v rámci německého celku. Toto pojetí představovalo východisko celkové revize historie, zejména novodobé. Podobně i v oblasti kulturní byla popírána svěbytnost, a naopak zdůrazňována odvozenost a závislost české kultury na německé. Na základě falešné interpretace některých postav a děl 19. století nacisté zkonstruovali model konzervativní „české duše“, stavěné do protikladu ke „kosmopolitním“ duchovním proudům 20. století. Současně však oficiální tisk bojoval proti „neplodnému zahledění do minulosti“ a vyzýval k aktivní účasti na „přestavbě Evropy v duchu nového řádu“.

Kontradikční pojetí historických skutečností i kulturních hodnot bylo nejen výrazem zápasu mezi vládnoucí a protinacistickou ideologií, ale zároveň také součástí rozporného úsilí vymezit obsah i úkoly soudobé národní kultury. Zde se projevila široká škála různých představ i eklektických formulací, které svědčí o stále trvajících ideové diferenciaci české protifašistické kultury. Dále například trvá katolická orientace na barokní dědictví, u něhož jsou nyní zdůrazňovány zejména nacionální rysy, a zase naopak koncepce humanitní se pokouší rozvíjet duchovní odkaz Palackého i Masaryka. Levicově orientovaní kritikové a publicisté vyzvedávali opět lid jako nositele i uchovatele kulturních hodnot a zdůrazňovali revoluční tradice, prodloužené až do přítomnosti. Ačkoli tedy názorové rozpětí bylo značně široké, zdůrazňovaly se spíše prvky společné než nesmiřitelnost jednotlivých pojetí, snaha nalézt jednotící prvek různých tradic dominovala. Tento stav, kdy se rozpory v interpretacích historických skutečností spíše tlumily než zdůrazňovaly, se odrazil i v ediční politice nakladatelství, jejichž program — v době velké knižní konjunktury — byl plně ve shodě s obecnou ideou — „ke kořenům“.

Vydavatelství přinášela původní tvorbu i reedice starších prací v podstatě z několika okruhů: vedle děl o českých dějinách a edic staročeských památek byla pozornost soustředěna na klasickou literaturu 19. století a na díla reagující na soudobý kontext, ať již šlo o původní uměleckou produkci nebo naučně zaměřená pojednání. Z historiografie dochází k několika reedicím děl Palackého, zejména Dějin národu českého aj.; z nových prací odvážně odpovídaly na nejzávažnější dobovou problematiku zvláště knihy Kamila Krofity (knihy *Nesmrtelný národ*, 1940, je souvislým výkladem českých dějin od Bílé hory do doby Palackého; soubor studií *Z doby naší první republiky*, 1939, je pokusem o hodnocení historických událostí končících Mnichovem). Podobně závažným činem bylo vydání sborníku *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939, redigoval V. Mathesius), který byl koncipován jako „svědectví o nezmaré síle a hodnotě našeho národa“; kniha zachycuje v řadě studií předních vědců (Olaf Jansen — pseudonym R. Jakobsona, V. Chaloupecký, B. Havránek, R. Urbánek, V. Helfert a mnoho jiných) iniciativní účast Čechů v evropském kulturním vývoji od 9. století do přítomnosti. Značnému zájmu se těšila u dosti širokého okruhu čtenářů staročeská literatura, v níž byl spatřován důkaz o svěbytnosti české kultury; z tohoto údobí — počínaje 9. stoletím a konče barokem — byly vědecky přesně a zároveň čtenářsky přitažlivě připraveny edice památek, z nichž některé patřily mezi nejpopulárnější díla časů okupace (například soubor *Staročeská lyrika*, 1940, připravený J. Vilikovským).



S obsáhlým odborným komentářem byly vydány nejstarší české legendy (Na úsvitu křesťanství, 1941, uspořádal V. Chaloupecký aj.), raná česká tvorba básnická, dramatická i prozaická, díla Petra Chelčického, J. A. Komenského, památky z doby renesanční (Václavkův výbor Historie utěšené a kratochvilné..., 1941), lidová slovesnost (K. J. Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, 1939, F. Sušil, Moravské národní písně..., 1941) a hojně památek z doby barokní (vedle objevených Vašicových edic, jako jsou například kázání O. F. de Waldta Chválořeči, 1940, a vedle Bitnarova vydání Vánoční muziky Adama Michny z Otradovic, 1940, je významná zejména obsáhlá antologie barokních textů připravená Z. Kalistou České baroko, 1941, a soubor Zrození barokového básníka, 1940, uspořádaný V. Bitnarem).

Jestliže staročeské písemnictví našlo dostatek čtenářů, je pochopitelné, že díla autorů 19. století se stala znovu majetkem národního kolektivu. V nových souborech vycházela díla Němcové, Tyla, Nerudy, Světlé, Jiráska, Raise, Arbese, Zeyera, Svobodové aj., ale pozornost byla věnována i dílům a autorům méně významným (Jirátova a Očadlíkova edice básní a zpěvů doby obrození, prózy Pravdovy, Klostermannovy atp.). V nákladných edicích vycházela díla výtvarná — Alšův Špalíček a Listy milostné, několik knih věnovaných tvorbě Mánesově, Navrátilově aj. Snaha zevrubněji postihnout kulturní minulost, jednotlivé klíčové zjevy či dějinné souvislosti vedla k publikování řady sborníků, přinášejících vedle syntéz dosavadního zkoumání mnoho podnětů vědních. Na jedné straně se pořadatelé sborníků soustřeďovali k předním postavám české literatury (Věčný Mácha, 1940; Bezručův hlas, 1940; „památník básníka a myslitele Otokara Březiny“ Stavitel chrámu, 1941), na straně druhé shledávali typické rysy národní existence, demonstrovány na závažném tématu (památník české hymny Kde domov můj?, 1940; antologie svědectví cizinců o Praze Město vidím veliké, 1940; sborník Věčné Čechy, 1939, v uspořádání V. Schwarze aj.).

Nakladatelská konjunktura vedla i k vydávání děl podřadné úrovně, což bylo také způsobeno zostřujícím se cenzurním tlakem (tj. nedostatkem hodnotné původní tvorby) a malým počtem literatury překladové. Překlady z francouzské a anglické literatury byly až na malé výjimky (například výbor Františka Vrby z Chaucerových Canterburských povídek, 1941) zcela potlačeny, ze sovětské literatury vyšlo do roku 1941 jen několik málo knih (například S. Jesenin, Modravá Rus, 1940, v překladu J. Hory, M. Marčanové a B. Mathesia; stati V. B. Šklovského a V. V. Majakovského Jak dělat prózu a verše, 1940, v překladu B. Mathesia) a z literatury americké kromě Steinbeckových Hroznů hněvu (1941) ve vynikajícím překladu V. Procházky jen práce méně významné (L. Bromfield aj.). Hojně se překládalo ze severských literatur a samozřejmě z literatury německé. Přiznačné však je, že ze současných německých autorů bylo překládáno jen nepatrně (například H. Fallada), kdežto hlavní zájem se soustředil na německou literaturu 18. a 19. století, k spisům Lessingovým (Hamburská dramaturgie, 1941, přeložil J. Pospíšil; Mína z Barnhelmu, 1941), Schillerovým (Marie Stuartovna, 1944, a Valdštýn, 1944, v překladu V. Renče aj.), Kleistovým (veselohry v překladu M. Hlávky aj.) a Hebbelovým (Gygův prsten, 1942, a Dcera lazebníková, 1943, v překladu V. Renče aj.), k pracím filozofickým (J. G. Herder, Vývoj lidskosti, 1941, přeložil J. Patočka; výbor z Hegelova díla v překladu F. Fajfra, 1941 aj.). Objevem pro českou veřejnost byly překlady německých barokních básníků Růžeran (1941) v převodu E. A. Saudka (pseudonym Karel Brož); protiválečné zaměření veršů bolesti a utrpení člověka ve světě, „kde pravda umírá“, úzce korespondovalo s dobou, která je přijala jako své krédo. Z ostatní německé poezie zdomácněly v českém literárním životě jen další díla R. M. Rilka (překlady V. Holana — Sad, 1939, Několik dopisů, 1940; J. Tkadlece — Kniha hodinek, 1944; M. Kareše — Můj domov, 1941; V. Renče — Sonety Orfeovi, 1941). Pozornost čtenářstva soustředila také antická literatura, která se v okupačních letech překládala systematicky (Homér v novém překladu V. Šrámka; Sapfó, Aristofanés, Hérodotos, Aischylos, Euripidés aj. v překladech F. Stiebitze; Plutarchos, Seneca v překladech J. Popelové aj.).

V době, kdy se kniha stala jedním z nejdůležitějších šířitelů víry ve vítězství svobody lidského ducha, plnila tedy nakladatelství svůj kulturní úkol s velikým úsilím. Omezována a perzekvována nacistickými úřady udržela si většina vydavatelství svůj program téměř po celou dobu okupace. V některých případech — bývalé



komunistické nakladatelství *K. Borecký* nebo *Fromkův Odeon* — se podařilo vydat jen několik knih, jindy se udržela činnost o něco déle: do roku 1943 pokračovala edice *Lidová knihovna* (po zatčení *Pavla Prokopa* vedla nakladatelství jeho žena) a přinášela opomíjené práce domácí (K. Sabina, Č. Paclt, M. Kopecký aj.) a zejména citlivě vybírané a komentované překlady (Lessing, Diderot, Eckermann aj.). Příchodem Josefa Trágra do vedení nakladatelství *Melantrich* (od počátku roku 1939) se toto velké vydavatelství, podobně jako nakladatelství *František Borový*, Čin aj., stalo iniciativním i ochranným střediskem části spisovatelské obce. Dále se pokračovalo ve vydávání českých prozaiků (Glazarová, Klička, Konrád, Neff, Durych, Kopta aj.), tiskla se také díla dramatická, kritická a vědecká (spisy J. Vodáka, Kapitoly z české poetiky J. Mukařovského aj.); současně byly založeny nové edice: pro staročeské památky byla vytvořena řada *Odkaz minulosti české* (redigovali A. Novák a Z. Kalista), pro překlady ze staré řecké a římské literatury *Antická knihovna* (redigovala J. Popelová), pro filozoficko-politická díla *Knihovna politických klasiků* (redigoval J. Mertl), pro tvorbu určenou mládeži *Zlatý šíp* (vyšla zde díla M. Majerové, J. Johna, J. Kopty aj.). V edici *Poezie* (redigoval A. M. Piša) bylo uveřejněno několik významných novinek autorů různých generací (statečným činem bylo například vydání sbírky *Laca Novomeského Svátý za dedinou*, 1939, a *Ohnice Jiřího Jakuba-Ortena*, 1941). *Melantrich*, podobně jako nakladatelství Čin, spolupracoval i se spisovateli, kteří byli nuceni žít v ilegality (B. Václavek, J. Fučík). Čin se orientoval k popularizačním pracím (edice *Živá voda*) a k vydávání obsáhlých národně burcujičích sborníků. Nakladatelství *F. Borový*, kde ediční činnost řídil Bohumil Novák, si podrželo své dřívější zaměření k hodnotné původní tvorbě domácí v edicích *České básně* (tvorba F. Halase, V. Holana, J. Seiferta, J. Kolmana Cassia, J. Hory, J. Palivce aj.), v *Knihovně Lidových novin* a v *Žatvě* (práce E. Basse, M. Pujmanové, J. Drdy, V. Řezáče, A. M. Tilschové aj.). Významným činem bylo také vydání některých dřívějších edic (Goethův *Faust* v překladu O. Fischera). Úsilí o hodnotný program je charakteristické i pro *Družstevní práci* (v ediční radě pracovali V. Vančura, J. Seifert, K. Nový, J. Šnobr aj.), která se vedle překladů zaměřila k edicím klasiků (Neruda, Hálek aj.) a k prozaickým pracím původním (V. Vančura, J. Š. Kubín, J. Mařánek, V. Neff). *Evropský literární klub*, opírající se o Umělecký poradní sbor (J. B. Foerster, J. Horák, J. Kopal, A. Pražák), soustředil organizovaným nábořem hojně čtenářstva, které odebíralo jednotlivé řady: knižnici *Svět*, věnovanou prózám cizím i domácím, knihovnu *Domov* — Národní klenotnice, kde vycházely pečlivě připravené staročeské památky a literatura 19. století, bibliofilské tisky *Ráj* knihomilů a obsáhlé knižní soubory *Slavín*. U *Václava Petra* publikovali zejména mladí autoři (sbírka malých próz *Setba*, První knížky, redigované F. Halasem, edice básní *Erb*); záslužnou edici tvořily drobné *Svazky úvah* a studií, redigované Františkem Kovárnou, které přinášely aktuální eseje a kulturněpolitické rozpravy V. Černého, J. Frejky, J. Patočky, B. Václavka, V. Jiráta, J. Průška, A. M. Piši, A. Pražáka aj. Nakladatelství *Jana Laichtra* pokračovalo ve velmi náročném edičním plánu i za ztížených podmínek; literárněhistorická, dějepisná a filozofická díla, která Laichter vydával, byla okupačním kontextem nově aktualizována (Platón, Komenský, Herder, Hegel, Kant, Chudobův Shakespeare, práce *Kroftovy* aj.). Nakladatelství *J. R. Vilímek*, které vydávalo ilustrovanou Národní knihovnu českých klasiků, byla omlazena příchodem Bedřicha Fučíka, jehož zásluhou vznikla knižnice básní *Tvar*, redigovaná jím a V. Zavadou (vyšly zde práce *Zahradníčkovy*, *Hrubínovy* aj.), a Barokní knihovna, redigovaná J. Vašicou a Z. Kalistou. Ostatní nakladatelství (*František Topič*, *Leopold Mazáč*, *Vyšehrad*, *Novina*, *Kvasnička* a *Hapl*) příliš nezměnili svůj dřívější profil, jen přizpůsobila svůj program dobovým možnostem a potřebám.

Politická část denních listů nabyla již od počátku okupace zcela konformní, profašistický ráz. Těžisko obrany národních hodnot se přesunulo v denících z oblasti politické do kulturních rubrik, jejichž rozsah se rozšířil. Tak vznikala propast mezi částí přímo řízenou nacisty a mezi kulturní částí novin, která se stala legální platformou dorozumění národních sil. Kritika a kulturní publicistika suplovala — akcentováním dobové aktuálního významu umělecké, vědecké a filozofické tvorby — zakázanou oblast tvořivé a svobodné politiky. Ve všech významných denících působili v kulturních rubrikách přední kritici, jejichž promyšlené koncepc



soudobého umění a kulturního usilování byly namířeny jak proti usměrňujícím tendencím nacistů, tak proti konjunkturálnímu historismu a eklektismu. V *Lidových novinách*, které se staly — podobně jako většina ostatních deníků — listem Národního souručenství, publikovali B. Václavek, B. Jedlička, B. Polan, J. Š. Kvapil, J. Chalupický, B. Novák aj. V Národní práci, ústředním deníku Národní odborové ústředny zaměstnanecké, sledoval literární a divadelní produkci A. M. Piša spolu s K. Polákem aj. V *Českém slově* a v *A-Zetu* působili Josef Hora a Josef Träger, dále Fedor Soldan aj. Charakter kulturní rubriky *Národních listů*, které však byly roku 1941 zastaveny, se příchodem F. Götze, J. Janů a K. Sezimy značně změnil, i když základní zaměření udával i nadále M. Rutte. Ostatní deníky (*Venkov*, *Národní politika*) neovlivňovaly kulturní vývoj tak iniciativně. Od konce roku 1941 ztrácejí kulturní rubriky svůj dřívější význam, jsou dokonce na jistou dobu zakazovány, někteří kritici přestávají publikovat a místo rozsáhlejších úvah a pojednání převažují pouhé zprávy.

Také počet a rozsah literárních revuí a časopisů byl značně snížen. Dřívější směrová a skupinová rozvrstvení přestala existovat a hledaly se širší koncepce. Například konzervativní *Lumír* v posledním svém ročníku (jeho vydávání bylo roku 1940 zastaveno) tiskl práce literátů levicových i umělců nejmladší generace (Hora, Halas, Orten aj.). Nejvýznamnější revuí v době okupace byl *Kritický měsíčník*, redigovaný Václavem Černým, v němž se soustředilo široké seskupení literárních kritiků a historiků, umělců a filozofů různých orientací (P. Eisner, K. Bednář, I. Blatný, L. Čivrný, F. Halas, J. Hora, J. Orten, J. Janů, V. Jirá, J. Kopecký, F. Kovárna, B. Mathesius, V. Navrátil, J. Patočka, K. Polák, B. Polan, M. Pujmanová, B. Václavek aj.). Snaha vytvářet a udržovat — navzdory okupačnímu kontextu — povědomí o hodnotách duchovní tvorby, stát se neúplatným „svědomím doby“ byla pojitkem mezi různorodými osobnostmi, sjednocovanými společným odporem proti duchovní nesvobodě a útlaku. Laichtrova *Naše doba*, redigovaná Josefem Mackem, se zabývala spíše kulturněpolitickou problematikou (stati o literatuře psali zejména A. Pražák a J. B. Čapek), a tak byl *Kritický měsíčník* vlastně jedinou důsledně demokratickou revuí věnovanou pouze literární problematice. Velký význam pro celou oblast umění si podržely výtvarné časopisy *Volné směry* a *Život*.

Okruh literárních časopisů se zúžil na nakladatelské listy: čtrnáctideník *Čtete*, zprávy o nových knihách (1938–1943), redigovaný J. Ježkem, přinášel vedle informací kritické stati F. Götze, K. Sezimy, L. Čivrného aj.; měsíčník *Panoráma* vydávala za redakce Karla Nového a později Jaroslava Seiferta Družstevní práce, o jejichž knihách bylo zde také psáno (významné příspěvky V. Vančury, V. Procházky, J. Seiferta, F. Halase aj.), podobně jako v *Literárních novinách*, řízených J. J. Paulíkem, bylo ponejvíce pojednáváno o knihách ELKu. Širokým okruhem umělecké problematiky se zabýval *Program D* (1936–1941), který se stal za redakce Vladimíra Holana listem soustřeďujícím moderní tvorbu domácí i přeloženou. Ostatní literární časopisy (*Zvon*, *Kolo*) nezměnily své dřívější eklektické a esteticky konzervativní zaměření.

Nejvíce časopiseckých orgánů měli v době okupace katolicky orientovaní autoři. V *Obnově* (v l. 1938–1940 jako Národní obnova), redigované Františkem Lazeckým, byli sice dřívější hlavní pisatelé politických pamfletů vystřídáni mladšími literáty, ale útočné politické zaměření listu se tím nezměnilo. Měsíčník *Akord*, řízený od r. 1939 Janem Zahradníčkem, byl soustředěn na původní tvorbu básnickou a kritickou (A. Vyskočil, M. Dvořák, R. Černý, J. Vašica, B. Fučík, J. Čep, F. Hrubín, V. Závada aj.) podobně jako revue *Řád*, řízená F. Lazeckým (mezi její autory patřili T. Vodička, J. Vilikovský, O. Králík, J. Vašica, J. Červinka, J. Zahradníček, V. Renč, F. Hrubín a F. Křelina). Oba časopisy se v době okupace vyhýbaly politickým invektivám; *Řád* opouští svou linii fašizující stavovské teorie a stal se posléze měsíčníkem, kde publikovali i autoři nejmladší generace (J. Grossman, J. Šotola, J. Morák aj.). Novou revuí byly *Výhledy*, vydávané Dominikánskou edicí Krystal v Olomouci (literárněkritické a historické práce O. Králíka). Také skupina Aktivistů, ačkoli tvorba jejich autorů byla nevýznamná (Vojtěch Rozner, Josef Kadlec aj.), si udržela svůj časopis až do roku 1944 (1936–1942 vycházely *Uboj* a *Aktivisté*, 1942–1944 *Živá tvorba*).

Přímé propagaci nacistické ideologie sloužil od roku 1943 týdeník *Přítomnost* (1942–1945). Stejnomený časopis Ferdinanda Peroutky byl zastaven již na podzim roku 1939 (do týdeníku psali protifašistické články



zejména Milena Jesenská a Závěš Kalandra), ale protektorátní ministr Moravec usiloval obnovit Přítomnost, neboť prý za liberalistické „hříchy je třeba se kát“. Kolem Přítomnosti se snažil šéfredaktor Emanuel Vajtauer seskupit širší okruh české inteligence, zejména spisovatelů a kritiků. Podařilo se mu však získat k spolupráci jen bezvýznamné publicisty a vynutit si několik příspěvků významnějších spisovatelů, kteří — až na výjimky — se ani nyní oficiálnímu kursu nepřizpůsobili. S menšími ambicemi byl založen roku 1944 lidovýchvňný měsíčník *Osvěta* (redigoval Jan Zavřel), řízený přímo Moravcovým ministerstvem lidové osvěty.

## LITERÁRNÍ HISTORIE A KRITIKA

Noviny, literární časopisy a revue hlídáné cenzurou nedávaly příliš možností pro rozvoj a vzájemnou konfrontaci kritického myšlení. Literární kritika se však musela vyrovnat s prudce aktualizovaným souborem hodnot a pokusit se o vymezení souvislostí vznikající tvorby s dřívějším vývojem. Tato orientace je ještě posilována poznáním, že další vývoj bude nutně — díky vnějšímu tlaku — diskontinuitní; násilné přerušení usilovala kritika nahradit soustavným zdůrazňováním historické kontinuity literatury. Zvýšená pozornost byla proto obrácena k literární historii. Česká literatura byla intenzivně zkoumána v celé své rozloze; staro-českým písemnictvím se zabývali JAN VILIKOVSKÝ (1904–1946), jehož vynalézavé interpretace vycházely z důsledné historické rekonstrukce díla a dobového kontextu (posmrtný výbor z jeho studií *Písemnictví českého středověku* vyšel 1948), JOSEF HRABÁK (1912–1987), aplikující strukturalistická stanoviska (*Smilova škola*, 1941), sociologicky orientovaný KAREL KREJČÍ (1904–1979), JAN BLAHOŠLAV ČAPEK, soustřeďující se jak k pracím ze starší literatury (Komenský aj.), v nichž akcentuje životnost humanistické tradice, tak i k literatuře novější (část těchto studií obsahuje soubor *Záření ducha a slova*, 1948), JOSEF VAŠICA, ZDENĚK KALISTA a VILÉM BITNAR, kteří pokračovali v badatelských výzkumech děl českého baroka. Velká pozornost byla věnována literatuře 19. století, zejména dílu Máchovu (práce K. Janského, V. Jiráta, F. Vodičky), Boženy Němcové (studie J. Fučíka, V. Černého aj.), Jana Nerudy (Karel Polák, *Národní myšlení Nerudovo*, 1940, a *O umění Jana Nerudy*, 1942), Jaroslava Vrchlického (F. Halas), O. Březiny (studie O. Králíka, M. Dvořáka, E. Chalupného) aj.

Nově se také interpretovalo dílo jednotlivých literárních historiků, neboť v nových podmínkách se určitý ideový postoj aktualizoval odlišně od svého původního určení. Je to například patrné na pracích ARNE NOVÁKA, jehož tradicionalismus byl — zejména po kritikově smrti (listopad 1939) — konfrontován s novým kontextem. Novákovo zdůrazňování národní duchovní kontinuity, jeho víra v etický svazek člověka s rodnou zemí, nacionální pojetí historismu se stalo živým dědictvím, podnětem řady rozprav a souhrnných pojednání (o Novákově osobnosti a díle vydali roku 1940 publikace J. Heidenreich-Dolanský a A. Pražák) i sborníků, kde se nad jeho dílem sešli literární historikové nejrůznějšího zaměření (In memoriam A. Nováka, 1940, *Strážce tradice*, 1940, *Morava A. Novákovi*, 1941 aj.). Také metodologické zaměření MILOSLAVA HÝSKA se v tomto období nijak nezměnilo, ale sbírka novinových článků a příležitostných prací popularizačních — *Literární besedy* (1940) — došla daleko většího ohlasu, než tomu bylo v době, kdy tyto studie o literatuře 19. století byly publikovány (v letech dvacátých a třicátých v denících *Venkov* a *Národní listy*). Objevnost látková, bystrá kombinace přesně zjištěných faktů, provázená nezahalenými intencemi kulturněvýchovnými, umožnila, aby Hýskovy články splnily svůj národně povzbudivý úkol.

Nejvýraznějším zjevem ze starších literárních historiků byl v letech okupačních ALBERT PRAŽÁK. Významně se podílel na pokusech zformulovat maximálně účinný program soudobé české kultury v omezeném rámci okupačního systému, program, jehož cílem bylo udržet kontinuitu s minulostí a vytvářet předpoklady pro budoucí svobodnou tvorbu. V centru jeho zájmu stála problematika duchovní aktivity národního písemnictví, obranné a ochranné tendence literatury, stálost a proměnlivost sepětí kultury s osudem národa. Ve studií



*Vlast a národ v českém písemnictví* (1941) shledával, jak se uplatnila slovesnost jako kontinuální činitel v dějinách malého národa, který také její pomocí bojoval o svou existenci. Soubor článků a studií z let dvacátých a třicátých, *Míza stromu* (1940), přinášející i historii obran českého jazyka a literatury (edici těchto obran protektorátní cenzura zakázala a Pražák využil rozsáhlého materiálu v práci *Národ se bránil*, která mohla vyjít až v roce 1945), dokládá, že literární historie je Pražákovi vědou ideografickou, jež kombinuje zřetel sociologické a psychologické. Pražák často pozitivisticky hromadí citáty, parafráze a výčty, zdůrazňuje však zároveň svůj osobní prožitek a citový vztah k látce.

Literárněhistorické dílo VOJTĚCHA JIRÁTA je svědectvím, jak v období okupace působila aktivizace široké čtenářské obce i na vědecké zkoumání. Jiráta, libující si v metodologické mikrologii, se odklání od vědeckého stylu k esejí, aniž ovšem opouští od detailní charakteristiky zjevu i díla a jemné analýzy filologicko-estetické (s K. Janským *Tajemství Křivokladu a jiné máchovské studie*, 1941; posmrtně vyšlo *O smyslu formy*, 1946, *Uprostřed století*, 1948).

K proměně došlo i v díle PAVLA EISNERA, který v „dvanácti zastaveních máchovských“ *Na skále* (1945) podle vlastního svědectví opustil esejistiku nemetodickou ve prospěch esejistiky fundované vědně. Eisnerovy podněty pramení často z komparativistického přístupu k máchovské problematice. Během okupace, kdy nemohl pod svým jménem publikovat (používal různých pseudonymů, například Jan Ort), věnoval se zejména studiu češtiny („traktát o češtině“ *Bohyně čeká*, 1945; rozsáhlý soubor esejů a úvah *Chrám i tvrz*, 1946).

Značného rozsahu nabyly literárněhistorické práce BEDŘICHA VÁCLAVKA, který pokračoval ve vydávání antologií, kritických edic a psal studie dotýkající se jak písemnictví staročeského, tak i literatury 20. století. Studie připojená k výboru z české krásné prózy 16. a 17. století (*Historie utěšené a kratochvilné*, 1941; vydání kryl svým jménem Lumír Čivrný) je prvním syntetickým pohledem na málo prozkoumanou oblast takzvaného lidového čtení. Pozornost k přehlíženým literárním žánrům vedla Václavka již dříve ke studiu písní české společnosti 19. století, jejichž antologii spolu s cenným soupisem společenských zpěvníků připravil ve spolupráci s hudebním historikem Robertem Smetanou (*Český národní zpěvník*, 1940). Václavkovo sledování procesu zlidovění umělých písní, analýza proměn a stabilizace repertoáru vyústily do teoretických problémů historické konkretizace díla, vztahů mezi „vysokou“ a „nízkou“ literaturou, estetických a mimoestetických hodnot atp. Problém relací lidové slovesnosti a umělé tvorby Václavek řešil v samostatně vydané studii *Písemnictví a lidová tradice* (1940). Václavek dokládá velký význam lidové poezie i v soudobé kultuře, ale zdůrazňuje, že „umění musí žít přítomností“. Literární práci Václavek nepřerušil ani v době, kdy žil v ilegalitě. Pro knižnici určenou mládeži napsal knížku o chlapečích, kteří se na prázdninovém táboře seznamují s českými moderními autory *Deset týdnů* (vydáno až roku 1946).

Na rozdíl od Václavka se JULIUS FUČÍK (mimo publicistiku v ilegálním tisku a románové torzo Pokolení před Petrem) zaměřil jen k literární historii. Výsledkem pramenného studia je nedokončená materiálová stať *Paměti Světozoru* (Světozor 1941). Nejzávažnějšími pracemi jsou však tři studie věnované osudu a dílu Boženy Němcové, Karla Sabiny a Julia Zeyera. V esejí *Božena Němcová bojující* (1940) vychází Fučík z konfrontace dvou typů — Magdalény Dobromily Rettigové jako reprezentantky českého biedermeieru, v němž autor spatřuje kodifikaci šosáckého vkusu, a revoltující básnířky, která se svým buřičstvím stává „první vpravdě moderní ženou českou“. Kapitola ze studie o Karlu Sabinovi *O Sabinově zradě*, připojená k edici Počátků českého divadla (1940), je soustředěna k otázce lidské statečnosti a revoluční odpovědnosti. V esejí *Chůva* (tištěno až ve Třech studiích, 1947) usiloval Fučík o postižení osobnosti a díla prostřednictvím významného motivu, vyrůstajícího z intenzivní zkušenosti dětství. Základ Fučíkovy esejistiky tvoří kombinace citové i racionální interpretace.

K marxistickému sociologismu se hlásil FEDOR SOLDAN, který v letech válečných dál horlivě propagoval takzvaný nový realismus jako určující směr soudobého literárního vývoje (sborník *Nový realismus*, 1940). Jeho pojetí kritika jako spoluautora „ideologie své doby“ vedlo v praxi k normativním a moralistickým



postulátům. Nedostatek vědecké analýzy je u Soldana nahrazován politickou a ideologickou pamfletičností (například proti Karlu Čapkovi v esejích *Tři generace*, 1940), verbalismem a deklarativností (esej *Spisovatel a doba*, 1940, *O literárním braku*, 1941). Z jeho prací si podržuje trvalejší význam esej *Jiří Karásek ze Lvovic* (1941).

Literárněhistorická pojednání vytvářela také základnu k úvahám o soudobých vývojových tendencích, o stavu a perspektivách národní literatury. Těžisko literární kritiky se přesunulo z dílčích analýz, dotýkajících se jednoho díla, k syntetickým pojednáním. I v recenzích se projevovala tendence k zobecňování, k vyznačení obecných souvislostí či relací uvnitř vývoje žánru. Impresionistický, dojemový přístup k dílu byl opouštěn ve prospěch sociologického, ideografického či filozofického pojetí díla. Historické okolnosti způsobily, že literární kritika stála před dilematem: buď vykládat a hodnotit díla deformovaného literárního procesu, aniž by převážila kritéria vyrůstající pouze z tohoto stavu, nebo uplatňovat kritéria charakteristická pro plně rozvinutou národní literaturu. Koncepce, která by vycházela jen ze soudobé produkce, by byla falešná stejně jako koncepce, která by vyrůstala z apriorních, normativních představ. Významní literární kritici se neustále vraceli k tomuto problému a snažili se postihnout i tuto specifickou soudobého literárního vývoje.

Integrační zaměření básnického díla JOSEFA HORY mělo pandán v jeho kritické tvorbě. Pokusy vymezit společný úkol básníků, jejich odpovědnost za národní osud, se uskutečnily jak v rovině literárněhistorické (studie o Nerudovi, Němcové aj.), tak i v kritikách soudobé tvorby, v níž Hora shledával „cílení ke kladu“; sledoval hlavně autorovo hledání „víry v časech nevíry“, krystalizaci celistvého pojetí reality, uskutečňování sepeřtí „vědomého úsilí o jedinečný výraz“ „s láskou a úzkostí rodovou“. Horova kritická činnost končila rokem 1941.

Systematicky se původní produkcí v recenzích a referátech zabýval A. M. PÍŠA. I nyní směřoval k souhrnné charakteristice díla, ale více si všímal obecných souvislostí kulturních a nadindividuálních tendencí. Pojetí kultury jako hodnot duchovně mravních vedlo ho k zetizování kritiky, k vyjádření odporu proti konjunkturalismu i proti labilitě kritérií. Snaha o historickou hierarchizaci hodnot je patrna na esej *Poezie své doby* (1940), který je vlastně syntézou prací, jimiž autor komentoval básnickou tvorbu let 1918–1938. V hutném, zkratkovitém esejí přehlíží tento indukivní kritik, kterému bylo dříve dosti vzdáleno konstruování vývojových závislostí a široce rozvětvených souvislostí, vývoj české moderní lyriky své generace, hledá smysl a organičnost individuálních i kolektivních směrování. Zřetel obsahový a myšlenkový sice u Píši převládá, ale pozornost byla soustředěna také k pohybu básnické struktury.

FRANTIŠKU GÖTZOVI představovala kritika spolutvůrce básnickovy cesty, měla za úkol zjišťovat i vymezit hodnoty estetické i mimoestetické (etické, sociální a národní). Současně však u Götze ustupoval ideologický zřetel ve prospěch zřetelů filozofických. Z Heideggera a Kierkegaarda si vzal jako východisko kritické práce zjištění o lidské touze po úplnosti, po níž se ptal i nad konkrétním dílem. Vůli po celosti života chápal jako součást rozvoje života, který rovněž směřuje ve své úhrnnosti k naplnění. Zde spočíval také zdroj Götzových sudidel, jako je například pravdivost životního obsahu (tj. směřování k „plně pravdě života“), symbolický obsah díla, jednota a intenzita projevu atp.; obsah těchto kritérií je sice často vágní, nicméně Götzovi tato sudidla umožňovala vyzvednout umění jako přetvářející aktivitu, dobírající se dialektikou negace i kladných prvků nové jednoty člověka a světa.

Nejuceleněji vyložil své pojetí umělecké osobnosti, díla i kritikova soudu VÁCLAV ČERNÝ. V souboru osmi esejů *Osobnost, tvorba a boj* (kniha byla roku 1942 cenzurou zakázána a vyšla až o pět let později), který autor pokládá za projev „souboje jedince s dobou“, je specifikován personalistický výklad smyslu tvorby a tvořivého života vůbec. Drama tvořivého člověka je podle Černého dáno rozporem mezi osobnostním úsilím a uniformizující tendencí: člověk usiluje se individualizovat, uskutečnit svou jedinečnost, chce nalézt smysl svého života v sobě, ale je současně donucován být orgánem společnosti; i když potřebuje žít společensky, není přece tato potřeba jeho údělem. Mravní individualismus není u Černého identický se subjektivismem:



v boji o sebe, v nalezení vnitřní pravdy spatřoval zosobnění objektivitu. Individualita, osobnost, vysvětlována a hodnocena jen jí samou, má v podání Černého vysokou mravní odpovědnost vůči sobě; tvůrce představoval autorovi jednotu vědomí a svědomí, dokonce i jeho dílo je měřeno osobností. Odtud rostl požadavek, aby dějiny ducha byly zkoumány jako dějiny duchů. Černého stati byly v letech okupačních čteny jako projevy nekompromisního odporu k nacistické a kolaborantské ideologii (zejména studie *Kultura a charakter*, 1940, nebo *Paradox o umělcově upřímnosti*, 1939). Obdobná východiska jsou patrna také ve dvou samostatně vydaných esejích — *Meditace o romantickém neklidu* (Na paměť M. J. Lermontova, 1941) a *Políbek na usměvavá ústa* (Dantovská studie, 1943). V Lermontovovi Černý sledoval proces sebehledání, svár básníkův s bohem o vlastní individualizaci, uskutečnění, negaci dané formy lidství. Podobně i z dantovského zážitku a motivu vykládá význam lásky jako uskutečňovatelky tvůrčího já, domnívá se, že koncepce života je vlastně transsubstanciací vnitřní zkušenosti, nabyté zápasem o sebe sama. Kritéria, jichž Černý užívá, směřují k vyznačení étosu osobnosti a díla, jež má být předobrazem naplnění života.

Katolicky orientovaná kritika usilovala o nové vypracování základů metodologie literární historie a kritiky. Své studie literárněhistorické (obrana baroka, boj proti pozitivismu) opřel ALBERT VYSKOČIL o teoretická východiska pokládající podstatu uměleckého díla za iracionální, umění samo za družku teologie (studie z let 1937–1942 *Znamení u cest*, 1947). Propracovanější koncepci si zformuloval — na základě scholastického — TIMOTHEUS VODIČKA, jehož postuláty, namířené proti subjektivismu a anarchismu kritérií, vycházejí z pojetí díla jako znaku, který ukazuje k věčnému, absolutnímu řádu, a jako podobenství, v němž je časová existence včleňována do metafyzického řádu (studie z let 1936 — 1946 *Stavitelé věží*, 1947). Ostatní kritici — MILOŠ DVOŘÁK, BEDŘICH FUČÍK — se k souhrnným pojednáním uchýlovali jen zřídka (B. Fučík, *O knihu pro mládež*, 1941). Katolicky interpretovaný existencialismus poskytl základní kritickou výzbroj mladému kritikovi JAROSLAVU ČERVINKOVI (nar. 1918), který byl soustředěn zejména na zkoumání uměleckých projevů mladé generace (*O nejmladší generaci básnické*, 1941).

Vliv strukturalismu v odborné i literární oblasti byl upevněn novými významnými vědeckými výsledky. Rozšířil se okruh badatelů, pro něž se stal směrnicí či podnětem v jejich vědecké činnosti (v Pražském lingvistickém kroužku přednášeli a v Slovu a slovesnosti publikovali J. Mukařovský, P. Bogatyřev, B. Havránek, J. Honzl, K. Teige, J. Průšek, J. Heidenreich, z mladších badatelů F. Vodička, J. Hrabák, J. Veltruský, V. Lišková aj.). Základní význam pro českou estetiku i literární vědu mělo souborné vydání studií JANA MUKAŘOVSKÉHO z let 1925–1940 *Kapitoly z české poetiky* (svazek I. *Obecné věci básnické*, svazek II. *K vývoji české poezie a prózy*, 1941), dokumentující logiku a organičnost autorova vědeckého vývoje i neustálé obohacování a dynamické proměňování vědeckého systému. Ze souboru bylo také patrné, že „tlak vědecké praxe“ si vynucoval kladení nových otázek, závažných nejen z hlediska vědy, ale i z hlediska soudobého literárního procesu. Mukařovský se na počátku okupace soustředil na otázky významové výstavby díla, vztahu mezi strukturou literární a strukturou básnické osobnosti a na vytvoření teoretických základů ke studiu české prózy (práce o Karlu Čapkovi, studie *Estetika jazyka, O jazyku básnickém, Dialog a monolog*).

Vzrůst zájmu o vědeckou literaturu způsobil, že strukturalisté se obraceli s výsledky své práce i k širšímu publiku. Svazek *Čtení o jazyce a poezii* (první z proponované řady vyšel roku 1942 za redakce B. Havránka a J. Mukařovského) soustředil pojednání lingvistická i pojednání literárněteoretická (V. Mathesius, F. Trávníček, J. Vachek, F. Vodička a J. Veltruský), jejichž hlavní zaměření bylo exaktně vědecké, i když současně směřovalo — výběrem problémů i jejich zpracováním — k literární praxi.

V okupačním mezidobí, kdy byl vývoj divadelního projevu retardován a posléze zastaven, se vytvořila situace příhodná pro teoretické zobecnění divadelní tvorby, zejména objevů avantgardních, moderních režisérů.

Základní směrnice strukturalistického bádání určil JAN MUKAŘOVSKÝ v několika klíčových studiích o jevištní řeči, o monologu a dialogu, a v práci analyzující stav teorie divadla a její další úkoly. Pojetí divadla



jako dynamického útvaru, měnícího se souboru znaků a významů, jako struktury velmi diferencovaných složek, jež se osvobodily od vzájemných podřízeností a nadřízeností, navazuje v mnohém na zkoumání Otokara Zicha, vyložené v díle *Estetika dramatického umění*, ale akcentuje více dialektický a historický přístup.

Teorie sémantického gesta, básnického jazyka a analýzy divadelní promluvy se staly JIŘÍMU VELTRUSKÉMU (1919–1994; studie *Drama jako básnické dílo* ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii*, 1942) východiskem v bádání o znakové povaze divadla, o potenciální možnosti proměny subjektu a objektu na divadle, o dramatickém textu jako součásti divadla a o dramatu jako básnickém druhu. Podrobná analýza dramatického textu jako integrálního básnického díla vedla Veltruského k vymezení základní problematiky strukturálního zkoumání básnických druhů.

Strukturální analýzu divadelního projevu uskutečnil PETR BOGATYRJEV (1893–1971) v knize *Lidové divadlo české a slovenské* (1940), v níž detailně rekonstruoval představení v lidovém vesnickém divadle. Bogatyryjev dokázal, že vesnické obecnstvo měnilo funkci i formu dramatu, že umělé drama se na vesnici stávalo součástí jiné struktury, struktury folklorní, a sledoval tento proces v řadě rozborů vztahů jeviště a hlediště, herců a publika, funkcí mimoestetických a estetické, rozborů funkce jevištního a divadelního prostoru, divadelního kostýmu, divadelního pohybu a přednesu, máje na mysli celistvost divadelního projevu.

Mukařovského úvahy působily podnětně nejen na badatele strukturalisty, ale i na divadelníky, režiséra Honzla a jeho žáky, scénického výtvarníka a teoretika M. Kouřila aj.

K rozpracování strukturalistického pojetí divadla značně přispěly teoretické práce režiséra JINDŘICHA HONZLA. Vedle teoretických studií o struktuře herecké postavy, o hierarchii divadelních prostředků a o pohybu divadelního znaku zkoumal Honzl základní problematiku divadla na rozsáhlém historickém materiálu (obřad a divadlo, studie o symbolismu rituálním a divadelním).

Před teoretiky i praktiky se objevila nutnost rozboru jednotlivých složek divadelní struktury a rozboru proměnlivosti jejich vzájemného vztahu. MIROSLAV KOUŘIL (1911–1984) se pokusil v přednášce *Divadelní prostor* (1945) o rozpracování funkčního a teleologického pojetí prostoru hlediště a jeviště; v téže publikaci byly otištěny práce JAROSLAVA POKORNÉHO (1920–1983) *O dramatu* a *O kritice* a ANTONÍNA DVOŘÁKA (nar. 1920) *O režii* a *O dramatické postavě*, aplikující strukturální rozbor na jednotlivé úseky divadelnictví. Vnější podnět — zkoumání problému autorství v divadle — soustředil k těmto divadelníkům ještě další kritiky a praktiky k souhrnné odpovědi na otázku *Kdo vytváří divadlo?* (1944). Také tento sborník statí — podobně jako tehdy psané, ale teprve později vydané studie JAROSLAVA POKORNÉHO *Složky divadelního výrazu* (1946) — se opíral o strukturalistická východiska, jež umožnila mladým pracovníkům bezprostředně reagovat na tehdejší divadelní krizi.

Spolu s Jindřichem Honzlem se uchýlili k obšírnějším úvahám o divadle také další avantgardní režiséři — E. F. Burian a Jiří Frejka. Tyto úvahy režisérů vznikly z potřeby ujasnit si aktuální postavení divadelní tvorby, zvláštnost soudobého stavu divadla, který byl chápán jako specifické mezidobí mezi dvěma vývojovými úseky. Přednášky a statí E. F. BURIANA osvětlují koncepci divadla D i koncepci režisérské a dramaturgické práce (*Pojďte, lidé, na divadla s železnými kladivama*, 1940). Burian chápal divadlo jako syntézu poezie, malířství, hereckého umění, hudby, tance a technické práce, dramatický text je podle něho jistým druhem libreta, sloužícího režisérovi jako podklad k realizaci jevištního tvaru.

Již na počátku okupace formuloval JIŘÍ FREJKA v práci *O divadlo vskutku národní* (1939) své aktuální pojetí českého divadla jako „nejbystrostnější tribuny naší pospolitosti, která ... má význam mravní“. Frejkův odpor proti konzervativnímu tradicionalismu i jeho základní teze o divadle mravních, politických idejí a „nového divadelního patosu“ byly výrazem režisérova úsilí anticipovat budoucí sociální i umělecký vývoj (kniha přednášek *Železná doba divadla*, 1945).

Před obtížný úkol byla v době okupace postavena divadelní kritika, která musela rozpoznávat, kdy dobová konjunktura působí na práci divadla negativně, kdy je divadlo v zajetí pohodlných konvencí, ale také



kdy cenzurní tlak znemožnil dotvořit tvůrčí záměr nebo kdy navzdory své průměrnosti splňuje inscenace svůj národně uvědomující úkol. Z kritiků dovedl zejména A. M. PÍŠA postihnout dobový význam dramatického textu, jeho etickou i estetickou hodnotu, jež byla silně relativizována okupačním kontextem. FRANTIŠEK GÖTZ formuloval jako kritik a snažil se uskutečnit jako dramaturg Národního divadla novou představu soudobého dramatu: domníval se, že psychologické drama ustupuje ve prospěch her, jež přinášejí „filozofii lidského osudu“, že proti rozkladnosti, analytičnosti předválečného divadla musí scény usilovat o aktivistická díla, aby se „začleněním člověka do národního organismu dosáhlo... zfunkčnění lidské duše a jejího sjednocení“. Z mladých divadelních kritiků se projevil nejsamostatněji JAN KOPECKÝ (1919–1992), který shrnul své referáty, poznámky a studie do knihy *Divákovy zápisky* (1944).

Velký význam pro rozbor soudobé situace českého divadelnictví měly divadelní referáty, přednášky a organizační činnost JOSEFA TRÄGRA, který dokázal citlivě zaznamenat proměnu, jež se na okupačních scénách a ve vývoji dramatu udála. Knižně vydané *Dvě přednášky z války o divadle* (1945, projevy z října 1943 a z dubna 1944) byly prvním komplexnějším pohledem na okupační divadlo, pohledem zaměřeným zejména na vysledování zrodu divadelní konvence, na analýzu stavu dramaturgie i původního dramatu a na vytyčení perspektiv v mnohém shodných s prognózami Frejkovými.

Träger stál v čele Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, které vydávalo knižnici *Divadelní perspektivy*, v níž byly publikovány jednotlivé přednášky (Jiří Frejka, Jevištní řeč a verš tragédie, 1944; Zdeněk Kalista, Barokní tradice v našem divadle novodobém, 1944; Jan Kopecký, O divadelní kritice, 1945 aj.). Nejagilnějším představitelem Dramatického svazu byl MIROSLAV RUTTE. V souboru novinářských causerií, kritik a úvah *20 kázání o divadle* (1940) formuloval Rutte proti „formalistické samotáččnosti“ režisérismu Mejercholda, Tairova, Honzla aj. program „nového realismu“; z moderních divadelních tradic autor obhajoval — v polemice s Václavem Vydrou — Hilarův klíčový význam v českém divadle. V literárních a divadelních portrétech, shrnutých do knihy *Mohyly s vavřínem* (1939), se Rutte ptal po „obsahu soudobého češství“, tak jak vykrytalizoval v umělecké tvorbě 19. a 20. století.

Vedle dílčích studií byly v době okupace publikovány i práce souhrnné, z nichž nejreprezentativnější je dvoudílné *České umění dramatické — I. Činohra* (1941, redigovali F. Götz a F. Tetauer) a *II. Zpěvohra* (1941, redigovali Josef Hutter a Zdeněk Chalabala). Základ práce tvoří stručné portréty českých dramatiků od doby obrozenské do přítomnosti a obsáhlejší rozbory jednotlivých dramát od divadelních kritiků starší i nejmladší generace (K. Engellmüller, Ant. Veselý, E. Konrád, J. Sajíc, M. Rutte, J. Kopecký aj.). V populárním kompendiu *Drama a jeho svět* (1942) chápal FRANK TETAUER drama jako nejdůležitější složku divadla.

Zájem o divadelní umění umožnil také vydávání několika knižnic původních i přeložených her a kritických i teoretických prací o divadle. V redakci J. Trägra začalo vycházet kritické dílo JINDŘICHA VODÁKA (*Kapitoly o dramatech*, 1941, *Eduard Vojan*, 1943), posmrtně byly publikovány eseje klasické filoložky a anglistky KLÁRY PRAŽÁKOVÉ (*Od věrejška k zítřku*, 1940), M. Rutte a J. Sajíc redigovali výbor z projevů a dramatické práce JAROSLAVA HILBERTA (*Duch dramatiky*, 1941) aj. Z původních prací se dočkala vydání monumentální monografie FRANTIŠKA CHUDOBY (1878–1941) *Kniha o Shakespearovi* (I. *Prostředí a život*, 1941, a II. *Dílo*, 1943, v uspořádání Bohdana Chudoby). Tato díla měla velký význam v procesu formování divadelní vědy, která si ověřovala metodologické principy v konfrontaci s pracemi předchůdců a hodnocením minulosti českého a světového divadla.

## UMĚNÍ BOJUJE PROTI FAŠISMU

Česká kultura si již od počátku zřízení protektorátu hledala i nelegální formy projevu. Bylo zřejmé, že situace, kdy ještě vycházejí díla, která vyjadřují odpor proti degradaci lidství a nacionálnímu násilí, je



dočasná a že je třeba pátrat po jiných možnostech. Již v roce 1939 vznikla například řada básní, které kolovaly v opisech (jednu z nich — Hrob neznámého vojína — otiskly v červnu 1939 pařížské listy Česko-slovenský boj), jiné byly přímo psány pro zahraniční publikování. Josef Palivec ve spolupráci s Františkem Halasem uspořádal soubor těchto bojových protifašistických veršů, nazvaný na Halasův návrh *Křik koruny české*; příspěvky F. Halase, K. Tomana, J. Seiferta, V. Holana, J. Hory a R. Medka byly propašovány do Francie, kde vyšly — těsně před německým vítězstvím roku 1940 — s titulem *Hlasy domova* (ilustrace F. Kupky, R. Kundery, F. Z. Eberla, O. Coubina, obálka Adolfa Hoffmeistra, úprava F. Matouška); dva roky později bylo v Chicagu publikováno druhé vydání; teprve po válce vyšla publikace v Praze pod původním titulem *Křik koruny české*. Domácím čtenářům byl zase určen sborníček protifašistických parafrází *Národních písní*, 1940, který zredigoval B. Václavek.

Nešlo ovšem jen o uměleckou tvorbu, ale o možnost přímo se účastnit politického boje proti fašismu. Hned po příchodu nacistů vznikla široká škála ilegálních organizací (od nacionalistických až po komunistickou stranu), které obrážely počáteční stav, v němž teprve krystalizovaly obsah i cíle odbojové činnosti. V těchto organizacích a zejména v ilegálním tisku aktivně spolupracovali publicisté i umělci. Hlavní náplň časopisů a novin tvořily ovšem politické zprávy, ale byly otiskovány také verše, často satirického či pamfletického zaměření. Tak tomu bylo například v značně rozšířeném časopise *V boj* (vydáváném od počátku okupace Josefem Škaldou), kde vedle citací a parafrází veršů Halasových, Seifertových a Neumannových je řada anonymních básní (některé z nich psal F. Halas a J. Hora). V komunistickém tisku, řízeném postupně čtyřmi ilegálními ústředními výbory i jednotlivými skupinami, pracovali Eduard Urx, Jan Krejčí, Kurt Konrad, Julius Fučík, který v ilegality napsal Otevřený list ministru dr. Goebbelsovi (Odpověď české inteligence, 1940), brožuru Průvodce po výstavě Sovětský ráj a po sovětské skutečnosti (1942) a řadu článků. Rudému právu určil své programové verše 1. máj 1943 František Halas, jenž se již dříve aktivně účastnil ilegální politické práce. Spolupracoval s Ústředním vedením odboje domácího (UVOD), založeným počátkem roku 1940, jehož program Za svobodu anticipoval v mnohých rysech zásady národně demokratické revoluce. V době, kdy ÚVOD se pokoušel vytvořit společné vedení sjednoceného odboje — Ústřední národní revoluční výbor (ÚNRV), vznikl *Národní revoluční výbor spisovatelů* (František Halas, Václav Černý, Bedřich Václavek a Vladislav Vančura). S revolučním výborem, který si kladl za cíl organizovat odbojovou činnost spisovatelů, spolupracovat s ilegálním tiskem a připravit program kulturního života po válce, spolupracovala skupina umělců a kritiků (Lubomír Linhart, Pavel Kropáček aj.). Podle Václavkova konceptu vznikl dokument *Spisovatelé a hnutí národně revoluční*, který patří mezi nejvýznamnější doklady revoluční orientace předních českých spisovatelů v období druhé světové války. Jménem spisovatelé obce se Národní revoluční výbor přihlásil k protinacistickému hnutí; rozhodl se usilovat o to, aby spisovatelé „byli vnitřně připraveni působit jako občané“ i jako tvůrčí pracovníci v boji za národní svobodu, „aby již dnes sloužili národně osvobozovacímu boji“, aby přistoupili od morální podpory k činům. Autoři provolání předpokládali, že z boje vznikne jádro spisovatelé obce, která si i po vítězství udrží kulturní iniciativu a bude dbát, aby se „dostalo úplné svobody... myšlení, práci a uměleckému či vědeckému projevu“, aby byla řešena otázka sociálního postavení spisovatele a udržena dynamika kulturní politiky, aby vznikla nová forma organizace vydavatelství a řízení divadla, filmu, tisku, rozhlasu a školství aby bylo postaveno na demokratický základ. Práce revolučního výboru byla zatčením Vančury a Václavka ochromena, ale dochází k novým pokusům o ilegální seskupení (V. Černý, J. Palivec, J. Kratochvíl aj.), jejichž plodem jsou další koncepty určené pro ústřední ilegální hnutí (1943–1944).

Spisovatelům, kteří byli nuceni žít v ilegality, se podařilo jen ve výjimečných případech (například Jiřímu Weilovi) okupaci přežít. Nacistická perzekuce se však neomezila jen na pracovníky ilegálního hnutí a autory židovské národnosti. Značný počet spisovatelů, počínaje představitelem spisovatelé obce v první světové válce Jaroslavem Kvapilem a konče mladými začínajícími autory studenty, byl poslán do vězení a koncentra-



ních táborů (E. F. Burian, Z. Kalandra, K. J. Beneš, K. Dvořáček, N. Frýd, I. Bart, M. Jirko, V. Černý aj.), kde byli mnozí z nich buď popraveni nebo v nelidských podmínkách zahynuli (J. Čapek, K. Poláček, J. Kratochvíl, B. Václavek, J. Fučík, E. Urx, Kurt Konrad, J. Krejčí, J. J. Paulík, K. Vokáč, H. Bonn, M. Jesenská, I. Javor a mnoho dalších). Zavraždění Vladislava Vančury v roce 1942 se stalo veřejnou záležitostí jen proto, aby byla demonstrována všemocnost nacistické zvěle. „V osobě velikého básníka měla být symbolicky popravena kultura národa, který celé své existenční oprávnění v minulosti a celou svou obranu v přítomnosti založil na hodnotách kulturních“ (Mukařovský).

Ani ve věznicích, v terezínském ghettu a v koncentračních táborech nežili lidé bez umění, dokonce i zde vznikala původní umělecká tvorba (básně Josefa Čapka aj.). Na Pankráci psal Julius Fučík roku 1943 po jednotlivých lístcích Reportáž psanou na oprátce; v Terezíně vznikaly verše dětí i dospělých, kteří se mnohdy poprvé pokusili o vlastní tvorbu, hrály se původní texty i známé hry v kabaretu a divadle; v koncentračních táborech si vytvořili studenti vedle básnických parafrází a improvizací „čítanky poezie“, kam z paměti zaznamenávali tvorbu českých spisovatelů. Mezi významná díla patří autentické projevy vězňů (například dopisy z vězení), i když pisatelé vůbec nepomýšleli na uměleckou stylizaci textu (například listy Marie Kudeřikové, psané před popravou).

Vedle legálně vydávaných prací a vedle děl, která nemohla být veřejně publikována, existoval ještě třetí okruh české a slovenské tvorby — literatura psaná v emigraci. Umělci prchající před fašismem byli úzce spjati s politickou emigrací a považovali ve shodě s ní svůj pobyt v cizině za intermezzo svého života. Toto vědomí přechodnosti způsobilo, že všechny síly byly spíše ve službách národních, kulturních i politických úkolů, než aby se soustřeďovaly k vlastní umělecké práci. Bylo zřejmé, že těžiště zápasu — i v umělecké oblasti — je doma, že je nutno udržovat maximální kontakt se změnami, jimiž národ ve svém celku procházel, udržovat sepětí s domácí kulturou a literaturou, a že v svobodném světě mají být zachováány hlavně ty tradice, které fašismus usiloval zničit.

První projevy spisovatelů emigrantů byly publikovány v Paříži, kde byl již v dubnu 1939 založen „ústřední list zahraničních Čechů a Slováků“ *Česko-slovenský boj*, jehož politicky eklektická náplň nemohla nic změnit na skutečnosti, že šlo o jediný legálně vycházející list nekontrolovaný nacisty. Zde se také objevovaly práce F. Langra, V. Kripnera (básně a epigramy), J. Muchy a E. Hostovského, který tu začal tisknout *Dopisy a Listy z vyhnanství*. V Paříži vyšly také první knižní zahraniční publikace — básně *Hlasy domova*, epigramy *Hákový kříž* (1939, pseudonym Kver) a soubor grafik francouzských malířů (Picasso, Chagall aj.) vztahující se k československé tragédii (*Pour la Tchecoslovaquie*, uspořádal F. Matoušek s úvodem F. Langra, 1939).

Hlavní kulturní a umělecká činnost československé emigrace se vyvíjela v Anglii, USA a v Sovětském svazu. Část emigrace žijící v Anglii byla zorganizována kolem různých sdružení a časopisů. Jakýmsi polooficiálním časopisem vládní skupiny prezidenta Edvarda Beneše se stal „nezávislý týdeník“ *Čechoslovák*, kam psali spisovatelé a publicisté různé politické orientace (J. Mucha, V. Fischl, V. Kripner, V. Clementis, E. Hostovský zde roku 1942 otiskoval román *Sedmkrát v hlavní úloze*, aj.). Ve vydavatelství tohoto týdeníku vycházela Politická knihovna, původní tvorba emigrační (například V. Fischl, *Evropské žalmy*, 1940; J. Mucha, *Ugie a cesta na konec světa*, 1941; F. Langer, *Děti a dýka*, 1943) i přetisky starších knih českých. *Čechoslovák* také vydával literární a umělecký měsíčník *Obzor*, kam psal F. Langer, J. Kodíček, J. Mucha aj. Vedle *Obzoru* vycházela v Anglii ještě sociálně demokratická *Nová svoboda* a cyklostylovaný orgán mladých autorů *Kulturní zápisník*. Komunisticky orientovaná organizace *Mladé Československo* vydávala stejnojmenný časopis (vycházel od roku 1940 nejprve jako cyklostylovaný čtrnáctideník za redakce Oty Ornesta, roku 1941 se přejmenoval na *Nové Československo* a vycházel — za řízení Viléma Nového — týdně), kolem něhož byli seskupeni levicoví kulturní a političtí pracovníci (K. Kreibich, E. Goldstücker, V. Nosek, B. Lašfovička, V. Clementis, G. Spurný, P. Reiman aj.). V samostatné edici tohoto časopisu vyšla cenná antologie básní a próz (*Ústí domova*, 1941) a knihy českých spisovatelů (Olbrachta, Hory aj.). V Anglii



---

uspořádali členové naší emigrace velké množství přednášek, propagačních akcí; část spisovatelů spolupracovala s vysíláním BBC a věnovala se práci v PEN klubu (V. Fischl, Fr. Langer, aj.).

Emigrace rozptýlená v Americe neměla tolik možností soustředění kolem českých organizací a časopisů, jako tomu bylo v Anglii. Spolupráce s různými krajanskými listy byla spíše záležitostí jednotlivců, a nikoli celé skupiny lidí. Tím významnější byl pokus Otakara Odložilíka o vytvoření sborníku prací československých spisovatelů za hranicemi, který s názvem *Zitřek* vyšel roku 1942, 1943 a 1944. Pořadatel soustředil do těchto tří svazků ukázky z prací českých umělců žijících v Americe (A. Hoffmeistra, Voskovce a Wericha, E. Hostovského, B. Martinů) i odborné úvahy (J. L. Hromádky, V. Clementise). Vědecká, umělecká i publicistická činnost americké emigrace byla velmi plodná (protifašistické karikatury A. Hoffmeistra a A. Pelce, vědecká práce R. Jakobsona, autora aktuálního historického díla *Moudrost starých Čechů*, Voskovcova a Werichova spolupráce s rozhlasem, Hostovského prózy aj.).

Část emigrace působila v Sovětském svazu. Od počátku války pracoval na historické fakultě moskevské university jako profesor českých a slovenských dějin Zdeněk Nejedlý. Byl jedním z iniciátorů prvního všeslovanského kongresu v Moskvě (srpen 1941), místopředsedou Všeslovanského výboru a aktivním spolupracovníkem všech významných akcí moskevské emigrace. Jednou z nich bylo *Provolání* dvaceti osmi kulturních a politických pracovníků žijících v Moskvě, které — dvacet pět let po manifestu českých spisovatelů — se obracelo k českému lidu s výzvou k všestrannému aktivnímu boji. Časopiseckým orgánem Čechoslováků v SSSR se staly *Československé listy* (vycházely od září 1943 za redakce Vlasty Borka), v jejichž redakční radě pracovali V. Kopecký, Z. Nejedlý, J. Šverma, B. Vrbenský aj. S Československými listy úzce spolupracovali básníci Jiří Taufer a Óndra Lysohorsky, dále F. Nečásek, G. Bareš, V. Prokúpek, Vít Nejedlý aj. Časopis vydával také *Knížnici*, v níž mimo jiné byly publikovány epigramy V. Kopeckého O nich a do nich (1944; pseudonym Matýsek), Barešova aktualizovaná parafráze *Dobry voják Švejk* po dvaceti letech (1944) a reportáž *Jana Mareše Morová stopa* (1943, pseudonym Jiří Darin).

Kulturní a umělecká aktivita emigrace byla významná již tím, že v průběhu světových proměn svobodně vytvářela novou představu kultury. Pražským povstáním, řízeným Českou národní radou, v jejímž čele stál profesor Albert Pražák, se uzavřel boj za národní svobodu, boj, v němž kultura a umění doma i za hranicemi sehrály neobyčejně významnou roli.



# POEZIE

## BILANCE A SYNTÉZY

Básnická díla vydaná na počátku okupačního období se úzce přimykají k poezii z tragického podzimu osmatřicátého roku. Události umožnily autorům spatřit historické jevy „na kraji pohrom“ jako výraz všeobecné krize člověka, již dobové skutečnosti odhalily v dramatických souvislostech a podobách. Význam této tvorby nespočívá tedy jen v aktuálně vyhocených motivech (například motiv návratu k domovu, evokace slavných historických lokalit a dějů, mytizace národních dějin) a symbolech, v alegoriích a jinotajích, které byly interpretovány jako projev odporu a nenávisti nebo věrnosti a víry, ale stejnou měrou i v rozvinutí problematiky lidské existence v čase totálního ničení hodnot. Cyklické útvary, rozsáhlé skladby s epickými prvky, představující do značné míry uměleckou i myšlenkovou syntézu, sumu životních i tvůrčích zkušeností, jsou soustředěny k celistvému pojetí lidského bytí, k obsáhle rozvinutému zkoumání možností nové integrity člověka a světa. Je příznačné, že se k těmto bilancím uchylují zejména příslušníci generace let dvacátých: ideologizující Nezval s koncepcí perspektivismu, Hora, rozvíjející představu lidství, jež se dotváří a dovršuje činem, prací a duchovní tvorbou, Seifert, který mytizací reality dociluje prolnutí konkrétní jedinečné existence s nadosobním, kolektivním posláním, Halas, pokoušející se o dramaticky vyhocenou heroizaci osobnosti — symbolu jednoty národního a sociálního údělu, Holan s vizí světa, který ztratil dostředivost a tím i řád, Palivec, konstruující osudová podobenství, a Kolman Cassius, jenž proti proudu času hledá smysl lidského bloudění.

VÍTĚZSLAV NEZVAL v cyklické skladbě *Historický obraz* (1939) transponoval historickou skutečnost zářijových událostí do časově i místně blíže neurčených scenerií, romantických dějství a motivů, jež sugerují pocity napjatého očekávání, kolektivní úzkosti, zklamání, zoufalství i hrůzy z apokalyptických katastrof. Vyústění z této tragédie nalézá v nositeli naděje — času. Artistní útvar (dvanáct částí je složeno vždy ze sedmi tercín, spjatých jedním rýmem) umožnil akcentovat monotónnost dějů, baladickou atmosféru a přízračnost nočních vizí. Bohatou eufonickou instrumentací, opakováním stejných slov a častým užitím anafor, bizarní obrazností a středověkými motivy připomíná Nezvalův cyklus symbolistickou lyriku Karla Hlaváčka.

*Historický obraz* autor začlenil do knihy *Pět minut za městem* (1939), která vedle tří oddílů drobné lyriky obsahuje osm rozsáhlejších básní a cyklů, v nichž spočívá dobový význam sbírky. V knize pokračuje proměna Nezvalova životního pocitu i vztahu k realitě: „strašný věk“ způsobil prudkou bolest, chorobu melancholie, jež „štve a drtí“. Dokončuje se přesun od hédonismu a smyslového postoje k citové interpretaci skutečnosti a k tvorbě lyrických symbolů osobního i národního údělu. Nezvalovy „návraty“ nesměřují — jako tomu bylo u něho dříve — k evokaci intenzity okamžiku, ale jsou výrazem hledání vnitřní jednoty individua v citové horoucí vazbě s vlastní minulostí, s láskou, s domovem a s kolektivem. Stylizaci individuálního osudu („marnotratný syn štvaného národa“) směřuje autor k objektivaci svého postoje, k mytizaci reality, k vytváření podobenství a alegorií, v nichž mnohdy běží o zašifrování aktuálních jevů (do okruhu této tvorby patří také satirická báseň *Švábi*, která byla z knihy cenzurou vyřazena a vyšla samostatně až v roce 1945). Právě



v rozsáhlejších básních se však silně projevil Nezvalův voluntaristický přístup k tématu, disproporce mezi myšlenkou, vyjadřovanou často deklarativně, a metaforickým kontextem; snaha o ideologizaci projevu vyúsťuje ve verbální klišé vlastenecké poezie 19. století (*Óda na návrat K. H. Máchy, Veliká pouť*).

S cyklickými útvary souvisejí pokusy o moderní, silně reflexivní básnickou epiku, zobrazující osud člověka v dramatických dějinných událostech. Pro básnickou povídku JOSEFA HORY *Jan houslista* (1939) je příznačné napětí mezi konkrétním osudem (syžet skladby zachycuje jen klíčové okamžiky) a mnohoznačným symbolem návratu k ohroženému domovu, symbolem, jehož je hrdina nositelem; autor se spokojuje s nejnútnejší charakteristikou a lokalizací, zdůrazňuje hlavně etický obsah lidského údělu, velikost a naději lidské existence, která má schopnost „brát život do svých rukou...“, z ničeho kout štít, jít k novému dni stvoření“. Hora vklíní subjektivitu do společenství mrtvých i živých, zobrazuje vzájemné přeskupování mezi existujícím a myšleným, snem a skutečností. Sféra lidského bytí je tak obohacena o jemně odstředěnou škálu vědomí, dotvářejícího bohatou integritu člověka snů a činů. Pocit závratí a úžasu z životních dějů je zde zintenzivněn vědomím, že jsou ohroženy samotné základy tvořivého bytí. I v Janu houslistovi se Hora představil jako básník harmonizátor, toužící po naplnění údělu člověka, po vnitřním klidu, po vyrovnání kolizí, a reflexivní složka jeho skladby vlastně neustále obměňuje tuto problematiku. Dvanáctiveršové strofy obsahují uzavřený okruh děje nebo relativně celistvé meditační partie, takže vynalézavě komponovaná povídka (střídají se scény, úvahy, apostrofy, dialogy a vnitřní monology) je vytvářena sledem osamostatněných částí, korespondujících navzájem dějovou linií i postupným rozvinutím reflexivních motivů.

Cyklus *Requiem* (1940) se k Janu houslistovi hlásí nejen obdobnou strofickou, metrickou a rýmovou stavbou, ale i tím, že rozvíjí některé jeho typické motivy, tentokrát už bez příběhu, jen v meditacích. Již zde nazývá Hora svůj cyklus „zápisníkem“, naznačuje tím zvláštní typ svých glos — reflexí o lidském údělu uprostřed neustálého míjení, v němž ani smrt není ukončením, ale součástí věčného plynutí. Prolínání dvou krajních pólů — nicoty a života — vede k představě celistvosti bytí, jehož pochopení je předpokladem plné realizace individuální existence. Hrůza a nelítostnost smrti je pouze jednou stranou její přítomnosti, neboť současně je také „sestrou milosrdenství“; Hora vzpomíná mrtvých přátel Wolkra a Šaldy, aby právě u nich našel odpověď na své otázky po časnosti a věčnosti: tvorbou, činy, prací, stavbou duchovního světa se člověk uskutečňuje v dimenzích jsoucnosti i v rozpětí, jež daleko přesahuje jeho bytost. Requiem autor zanedlouho přičlenil k cyklu básní *Popelka přebírá hrách* a knize dal titul *Zahrada Popelčína* (1940). Pohádkově interpretovaný motiv pokory a tvořivé práce je vůdčím motivem kontemplativní lyriky, v níž se autor chce tvořivým aktem dobrat jednoty světa, vyšší harmonie jeho protikladů. V polaritě hrůzy a naděje života, nicoty a úžasu nad snem i skutečností nalézá krajní rozpětí lidské existence, která je provázána úzkostí ze samoty ve vesmírném světě. Jen touha po družnosti, po začlenění může vést k dovršení individuálního bytí, neboť naplnění a sjednocení jedince v pluralitě žití a smrti mění tragiku zániku v součást nového dění. Návratnost motivů i jednotlivých slov svědčí o monotematicnosti Horovy lyriky, která neustále konkretizuje a ozvláštňuje konstanty, jež jsou součástí lidského života (domov, tvorba, smrt, družnost atp.). Hora nepřináší programový perspektivismus, ale pokouší se skládat rozbitého člověka v složitou strukturu s pevným názorovým středem a s vnitřní rovnováhou.

„Víc než být — je milovat...“ — tato slova JAROSLAVA SEIFERTA postihují základní zaměření jeho válečných cyklů. Realita je vnímána jen v krajních stavech, v kontrastních polohách citového zaujetí: střídá se úžas i strach, bolest i štěstí, milostná horoucnost i snová ireálnost. Citová intenzita zážitku sugeruje představy univerzální jednoty člověka a světa, prolínají se jevy vnitřní a vnější, procesy individuální i nadosobní, minulost a přítomnost, realita a mýtus. V skladbě *Světlem oděná* (1940), sestávající ze tří stejně velkých celků (vždy sedm osmiveršových strof), autor evokuje uplynulý čas dětství a mládí, žitého v pražských sceneriích. Přesně lokalizované prostředí symbolů národních dějin (katedrála sv. Víta, Pražský hrad, letohrádek Belveder, Karlův most, Vltava) je transponováno do různých časových rovin, sen a realita se mísí



stejně jako vzpomínka a bezprostřední prožitek. Přeludnost dění je základem mytické vize, jež je však stále zcivilňována humorným glosátorstvím a hovorovými obraty. Seifert nepracuje s alegorií a reflexí, projev stylizuje jako bezprostřední osobní zpověď. Rovnováhy konkrétního života a nadosobního smyslu individuálního bytí dociluje zintimněním všech jevů a deheroizací symbolů ohroženého češství, anebo naopak přičleňováním všedního detailu do obrazů národního mýtu. Typické znaky svého projevu — prostotu vyprávění, nehledanost výrazu, splývavost představ, bohatost konkrétních reálií, naivitu pohledu a rafinovanou instrumentaci motivickou — si Seifert udržuje i v cyklu tří meditací, orámovaných předzpěvem a dozpěvem a nazvaných *Vějíř Boženy Němcové* (1940). Také zjev velké básničky je viděn spektrem detailu (vetchý vějíř), nad nímž autor křísí čas mládí i stáří osobnosti. Od původního motivického východiska se vzdaluje k širším perspektivám a postava Němcové mu vyrůstá v mnohovýznamný symbol matky, ženy, strážkyně národa, domova, nositelky krásy a dobroty. Seifert se plně ztotožňuje s objektem, vytváří plynulou hranici mezi reálným zjevem a snovou vidinou, což mu umožňuje kontemplaci nad „dobou smrti“ a žalu, nad dobou, která hledá oporu v hrobech předků, v rodné zemi a v lidu. Tyto jinotajné pasáže úzce navazují na obdobné partie lyrického pásma Světlem oděná.

Z obdobího příležitostného popudu — 120. výročí narození autorky Babičky — vznikl také cyklus FRANTIŠKA HALASE *Naše paní Božena Němcová* (1940). Řadou podob lidské i legendární tváře, scén a faktů ze života směřuje Halas od konkrétního zjevu k mravní velikosti osobnosti a díla v širší časové perspektivě. Na jedné straně zpředmětňuje jedinečný osud, ale současně jej projektuje do nadčasové platnosti, postihuje v něm jednotu osudu národního a sociálního. Kniha se skutečně stala — jak chtěl autor — „nejen holdem, ale také demonstrací“, neboť dramatické vyhocení tragické vzpoury je obžalobou zbabělosti i oslavou věčného buřičství: „Zpívám křičím věčnou chválu / každému kdo nepoddá se“. Život básniččin začíná obrazem jejích dívčích let a končí apoteózou a hyperbolickou glorifikací národního typu, který prošel „časem zlým“ a sám se stal nositelem víry. Ze zdrojů lidové slovesnosti čerpá Halas epigramatickou zkratkovitost říkadél, obraznost i motivy báchorek a zároveň nově využívá postupů litanie i dramatizující metafory z Torza naděje. Naléhavost básni je zesílena hojným užitím apostrof, přímým komentováním děje i expresivním pojmenováním. Zcela ve shodě se svým úsilím nalézá Halas u Němcové příklad tvůrčí práce se slovem, adoruje její slovesnou práci jako symbol národního ducha.

K dvěma cyklům VLADIMÍRA HOLANA — Září 1938 a Odpověď Francii — přibýly v roce 1939 další dva — *Zpěv tříkrálový* (psáno 1938–1939, vydáno 1946) a *Sen* (1939). Tentokrát však autor nepřifazoval k sobě básně tematicky příbuzné, ale vytvořil lyrická pásma s epickými prvky, skladby komponované jako široce rozvětvený obraz soudobého věku. Národní tragédie představuje básníkovi součást světového dramatu, jedno dějství epochy krizí a válek, nejen deformující, ale také formující nového člověka. Do této politické poezie s pamfletickými rysy je organicky integrován celý komplex otázek noetických, neboť „stvoření člověka“ brání nejen vnější síly, ale překážkou je i neproniknutelné tajemství vztahů a jevů obklopujících lidskou existenci. Holan sice rozklenul představu světa konturovitě do protikladu chaotického „mumraje“ doby a budoucího řádu, který teprve bude vytvořen, ale přílišnou redukci uniká stálým problematizováním a odstiňováním obou základních protiv. Apokalyptická vize hroučících se hodnot je nesena patosem starozákonního proroka, zoufalého ve své lásce, neúprosného ve svém soudu. Základní scenerií Holanových cyklů je noc, v níž svět fantomů a reálných skutečností se neustále přeskupuje a prostupuje, v níž se v bizarní obludnosti vyjevuje dehumanizované společenství. Holanovy básně jsou vlastně sledem a konfrontací více či méně rozvinutých dějství, jež jsou někdy stylizována jako autentická svědectví přímého účastníka, jindy na sebe berou fantasmagorickou podobu symbolu nebo mýtu. Napětí díla je vytvářeno tím, že na sebe neustále narážejí úryvkovité nebo plně rozvinuté partie epické a meditativní. Tyto miniaturní příběhy či dramatické zkratky jsou charakteristické i pro Holanovu metaforiku, zakládající se na několika představových okruzích a jejich vzájemných korespondencích. Holanova metafora je významově neobyčejně diferencovaná: autor



přirazuje k sobě abstrakta a konkréta, slova z technických vědních oborů a tradiční poetizační pojmenování, užívá složitých vazeb větných, kříží různé významy slov, slovník radikálně rozšiřuje o barbarismy, vulgarismy a novotvary. Přitom však tato „experimentátorská poezie“ byla ve válečné době srozumitelná, její „temná místa“ byla tehdy chápána v jinotajném, symbolickém významu.

Ze *Zpěvu tříkrálového*, který je věnován „památku mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“, byly širší čtenářské veřejnosti známy jen verše otištěné časopisecky, protože cenzura knižní vydání zakázala. Sedm nestejně rozsáhlých částí, sestávajících z pravidelných rýmovaných strof, je kompozičně přesně rozvrženo. V prvních třech je katastrofismus věku bezpráví zobrazen v listopadové a prosincové atmosféře osmatřicátého roku; tyto pamfletické pasáže předcházejí setkání s třemi „rozbíječi věčných klecí“, s „bosáky Naděje“, s třemi Mágy, nesoucími v noci fantomů na svých bedrech — rozsudek. Další tři části jsou třemi monology: Afričana z Etiopie napadené Evropany, bojovníka ze španělské fronty a čínského havíře, rolníka, kulihy; ti všichni soudí věk „rozhoupaných vah a měř“, umělost křečovitě civilizace, fetišismus světa zločinů, společnost, která pozbyla vnitřního smyslu a lidského určení, neboť mít, vlastnit, je zde nadřazeno bytí. Holan stylizuje výpovědi tři mytizovaných postav (antiutilitárnost přírodního člověka, intelektuální analýza moderní společnosti a zoufalství lidových mas) nejen jako příkrý soud, ale jako trojí hledání nového lidství.

Patos vizionáře a zvěstovatele apokalypsy se ještě stupňuje ve *Snu*, věnovaném „památku Velemira Chlebnikova“, k němuž se Holan svým experimentem hlásí. Pocit ohroženosti bytí, nebezpečí zkázy duchovních hodnot, jsou předznamenány ústřední noční scenerií, kdy zem — ohromná rakev nese všechny vstříc hrůzám. Do všedních dní, naplněných prostými úkony a mžitkovým opojením, do tohoto „mrtvých umírání“ Holan prudce promítá přízračnost světa, který zešlel; rovina útržků banálních hovorů je propojena do personifikovaného dramatu národů i dramatu vesmírných. Proti torzovitosti soudobého světa je akcentován stavebný řád básnického díla, svobodného v nesvobodném zborceném žití.

Tendence k cykličnosti je patrna i v Holanově lyrické sbírce *Záhřmotí* (1940). Dvojverším „O trochu více současnosti ještě / a nebudeme již vůbec“ uvádí autor tuto lyriku ve vztah k své ostatní tvorbě. Představy dětství, hudby, unikající času a prostoru (cyklus *Mozartiana*), a lásky (cyklus *Jen pro dva*) souvisí u Holana s touhou po absolutnu, po ztracené celistvosti a harmonii. Osobní prožitek, ať již vzpomínka nebo přírodní imprese, není autorovi podnětem, ale předmětem tvorby, konstruující ze složitých slovních vazeb svébytný básnický svět.

Holanovo experimentátorství se slovem bylo v mnohém inspirativní pro autora *Pečetního prstenu* (1941) JOSEFA PALIVCE (1886–1975). Vynikající překladatel Paula Valéryho (*Kouzla*, 1934, *Mladá Parka*, 1937) je nejvíce poplacen Mladé Parce, i když se v podstatných rysech své skladby od francouzského vzoru odlišuje. Na jedné straně se vztah člověka (symbolizovaného mladou dívkou) k zemi a ke kosmu na nejvyšší míru abstraktňuje, na straně druhé je konkretizován detaily jako palčivě časový a aktuální. Tato projekce duše, dramatu jejího bytí do různých časových a prostorových dimenzí, představuje dramatické hledání a nalezení jistot přes zkoušky kladené vnitřními i vnějšími silami. V noční scenerii je hrdinka — „dřív živa ze světla“ — zavalena tmou, uvržena v hoře a nicotu, která ji však nutí shledávat protílátky (odtud plyne „ourodnost“ této tmy): dávná paměť jí vrací sílu životního začlenění, ohrožení jí umožňuje rozpoznat neplodnost narcisismu a shledat naplnění v složitě škále relací prostého života a vesmírných souvislostí. Jde tedy o osvobození, vyjádřené závěrečným dithyrambickým hymnem, kdy hrdinka sjednocuje svou „účastí“ lidské i národní hodnoty. Intelektuální zvládnutí symbolického obrazu duchovního zápasu o celistvost, o víru a tvořivou vůli jde ruku v ruce s technickou virtuozitou projevu, jehož základem jsou monologické zpěvy nestejné délky, provázené dialogy a písňovými partiemi. Komplikovaná struktura symbolů a podobenství, které se někdy blíží alegorii, je vyjádřena silně deformovaným jazykovým materiálem: Palivec hojně užívá konkretizace abstrakt, neologismů, archaismů, lidové výrazy kříží s knižními, vytváří nová kompozita, a to často proto, aby docílil složitě eufonické organizace veršů.



Tuto charakteristiku lze vztáhnout i na verše *Naslouchání* (1942), v nichž Palivec využil parafráze národní hymny pro kontemplaci člověka, hledajícího cesty k elementárním hodnotám lidského bytí. Vztah člověka a „řeholní“ země, „přešťastné ve svém souhrnu“, vede opět k záchraně individuální existence v nadosobním začlenění. *Naslouchání* (s titulem *Tesknění*) a *Pečetní prsten* byly spolu s introvertní básní *Spáč* shrnuty autorem do knihy nazvané *Síta* (1943).

Také sbírka JAROSLAVA KOLMANA CASSIA *Prsten* (1941) rozvíjí a obměňuje několik základních symbolů. V prvním cyklu je to symbol hroznu, v druhém symbol prstenu, a ty jsou také východiskem i vyústěním elegické meditace stárnoucího básníka, hledajícího v krajině dětství a v dávno opuštěném domově smysl životního bloudění. Mužná, předmětná lyrika, v níž básník chce přemoci nemilosrdnost času, má těžiško v diskurzivní kontemplaci, která je členěna opakujícími se motivy. Pocit cizinectví ve světě, vědomí nenaplněného údělu a prohraného osudu není návratem harmonizován, ale naopak osamocení se prohlubuje konfrontací s minulým časem, s pevným řádem rodu a mnohotvárností dřívějšího prožívání. Stoickým klidem nazírá Kolman plynulost dění, jím také překonává úzkost z nebytí, jež se mu ve vztazích k mrtvým předkům proměňuje v „opojení smrtí“.

## POEZIE ŽIVOTNÍCH A NÁRODNÍCH HODNOT A JISTOT

Duchovní otřesy a krize, charakteristické pro dobu překvapujících válečných událostí, nově konkretizovaly i tu část lyriky, jež hledá v nové aktualizaci tradičních hodnot cestu k znovunabytí životní rovnováhy a vnitřních jistot. Široký okruh básníků usilujících o obraz celistvého, nerozpolceného lidství, je ovšem značně diferencován. Značný vliv a význam měla lyrika rehabilitující krásu prostého, všedního lidského údělu a evokující touhu člověka po intenzivním citovém prožívání života. V této tvorbě se objevuje několik motivických konstant, jako je domov, země, mateřský cit, dětství, milostný vztah, příroda, krajinný zážitek atp., které umožňují prolínání individuální zážitkové sféry s nadosobními idejemi a kategoriemi. Jinou oblast tvoří reflexivní lyrika, hledající utvrzení kladného životního postoje v meditacích o smyslu poslání člověka. Posléze jde o okruh poezie opírající se v tom či onom směru o jistoty katolické religiozity a české náboženské tradice.

Zcela logicky přineslo toto hledání duchovních opor také konfrontaci — jen zdánlivě nečasovou — vzdálených kulturních epoch a jejich tvorby s přítomností, neboť jak shody, tak rozdíly byly aktualizovány v podobě hodnot vyrovnávajících kolize a diskontinuitu národní kultury. Je to patrné například na parafrázích čínské poezie, které BOHUMIL MATHESIUS uspořádal do sbírek *Zpěvy staré Číny* (1939) a *Nové zpěvy staré Číny* (1940). Poprvé Mathesius publikoval část svých překladů v knize *Černá věž a zelený džbán* (1925), ale v tehdejší době byly vnímány spíše jako kuriozita. Teprve v okupaci vystoupil do popředí význam obrazu harmonického vztahu člověka a přírodního světa, vztahu individua a vesmíru, význam básní dávajících odpověď — jak píše Mathesius — na prastaré otázky lidské existence: „pomůže nám to podstatnou měrou i k objektivaci vlastního pocitu, k zpevnění a potvrzení vlastního základního postoje k otázce života“. Parafráze a improvizace na motivy čínských básní se vyznačují gnómičnou sevřeností, „maximem napětí na nejmenší ploše“; scény, výjevy, intenzivní dojmy, citová dějství, miniaturní baladické syžety jsou založeny na přesné korespondenci několika konkrétních detailů, čerpaných zejména z přírodních reálií. Tato konkrétnost a předmětnost vyúsťuje v náповěď celistvého vidění skutečnosti, pevných životních vztahů, vnitřního klidu a vyrovnanosti, velikosti individuálního bytí, ohrožovaného vnějším neklidem světa („Nenasytý je císařův hlad po vládě světa./ Před ním jako dým se tratí tisíců dech lidí“). Do první sbírky Mathesius soustředil zejména poezii pijáckou a válečnickou, v druhé se pokusil ukázat „čínštější tvář“ této lyriky a orientoval se spíše k tématům rodinné lásky a přátelské věrnosti. Po vydání dvou knih začal autor-překladatel spolupracovat



s odborníkem sinologem Jaroslavem Průškem (kniha *Bohyně milosti*, nové překlady Li Po aj.). Mathesiovy parafráze, akcentující soulad opojení okamžikem s vědomím věčného životního koloběhu života, měly daleko větší ohlas než jeho původní sbírka *Lyrické intermezzo* (1940), shrnující formálně velmi různorodou tvorbu (epickou *Písní o velké válce* se autor hlásí k Majakovskému, citovou lyrikou k čínským parafrázím, některými čísly k Havlíčkovi atp.).

Pozornost, kterou vzbudily Mathesiovy „zpěvy“, jistě podnítila vydání dalších edic parafrází. MILADA SOUČKOVÁ (1901–1983) v *Žlutém soumraku* (1942) intelektuálně stylizuje motivy čínské lyriky, opírajíc se přitom více o variabilitu slova než o celkový syžetový obraz. Uchovává základní okruh životních postojů cizích básníků, ale konstrukci celku provádí naprosto samostatně, místy příliš racionálně. Také JOSEF HEYDUK ve sbírce parafrází staré arabské poezie *Zpívající Arábie* (1940) vytvořil dílo spíše původní než překladové. Tato poezie životní moudrosti, válečnického hrdinství a milostných vznětů nezná názornou zkratku čínských básní.

Spolu s Mathesiovými parafrázemi patřila lyrika JAROSLAVA SEIFERTA k nejčtenějším veršům v období okupace. Ve dvou vydáních vyšel soubor *Jaro sbohem* (1942, 1944), do něhož autor zařadil z prvního vydání sbírky (1937) část, kterou propustila cenzura, značně však knihu rozšířil o řadu dalších prací, vydaných buď samostatně (*Pantoumy o lásce*, 1940, verše v knize Josefa Trojana *Létal jsem s anděly*, 1941 aj.), anebo publikovaných časopisecky. Vznikla obsáhlá sbírka, shrnující ve výběru autorovy verše z let 1936–1942, psané většinou pro noviny. Cenzura si sice vynutila tematické zúžení, ale bohatá invence a virtuózní zvládnutí různých formálních útvarů (pantoum, píseň, rondó, romance aj.) zbavila knihu monotónnosti pouhých variací nevelkého okruhu motivů. Miniaturní děj, situace, scenerie, události jsou rozvinuty do několika rýmovaných strof, zobrazujících celistvost, nerozštěpenost subjektu. Od sentimentu vzpomínky a idyličnosti se Seifert osvobozuje propojováním bezprostředních citových reakcí do roviny úsměvné, ironické nebo melancholické interpretace v jiném časovém a prostorovém kontextu; tak se prolínají sen a skutečnost, naivita a zkušenost, okouzlení a rozčarování, důvěřivost a poučení, vzpomínka a přítomnost, dálka a domov, vzácnost chvíle a banalita dne. Nikdy však není tímto napětím porušena harmoničnost celku, který je oslavou elementárních hodnot — domova, lásky, přátelství, přírody i nadosobních hodnot národních. Báseň je vystavěna z konkrétních detailů a jasně odstíněné škály kontextů, do nichž je věc, událost zasazena. Základní rejstřík prostých představ, hovorové obraty, zdůrazňovaná přítomnost mluvčího navozuje dojem improvizovaného, spontánního vyprávění, zvláště v causerích, lyrických komentářích, příležitostných verších a romancích (*Malá romance o Citradu a Šárce*, *Malá romance o knížeti Oldřichovi a jeho Boženě*).

Pozdním lyrickým debutem *Zpěvník* se MARIE PUJMANOVÁ představila jako kultivovaný vizuální a auditivní typ, tvořící pod vlivem poezie Seifertovy a Nezvalovy. Intelektuálně bystré postřehy z rušného městského světa jsou citovým postojem integrovány do dynamického obrazu všedních, ale zároveň heroických lidských osudů. Vedle příliš obširných vyprávění psala Pujmanová i lapidární popěvky, říkadla i složitěji instrumentovanou epiku (*Rafael a Satelit*, 1944), v níž se střídají meditace, dialogy i písňové partie. Víra ve vítězství hodnot prostého života vyúsťuje do obrazů družnosti a pospolitosti národní kolektivity i do obrazů citových vztahů poutajících člověka k rodině, k dítěti (*Verše mateřské*, 1940). Obdobný základní motivický okruh je i ve sbírce JARMILY URBÁNKOVÉ *Slunečnice* (1942), kde prožitek mateřství tvoří základ reflexí o hodnotách lidského života v „smutném čase“.

Z básnické tvorby Sovovy, Tomanovy a Seifertovy přímo vychází FRANTIŠEK BRANISLAV, básník harmonizátor, soustředěný zejména na zobrazení intenzivních citových vztahů, okamžiků smyslového okouzlení a na evokaci melancholických vzpomínek. Jeho lyrika (*Věčná země*, 1939, *Dým k hvězdám*, 1940), směřující ke gnómičnosti výrazu a k písňové zkratce, je založena na přesně odpozorovaném detailu, většinou ze světa přírody, který zpředměťuje meditativní zacílení básně. I v jemně odstíněných přírodních impresích a v písňích milostné důvěry je patrna tendence k stylizaci eticky odpovědného postoje.



Lyrické tradice, prodloužené ještě k Nerudovi a k Sládkovi, jež jsou příznačné pro Branislava, se staly východiskem pro řadu autorů, kteří se obraceli k obdobným motivickým oblastem a využívají obdobných formálních postupů. Citová interpretace důvěrně známých skutečností harmonizuje vztah subjektu a objektu, intimizuje i obecné pojmy a představy (vlast, rodný kraj, lid, země, rod atp.). Básníci se s oblibou stylizují jako mluvčí prostých lidí, kteří se životní bídě brání pevným mravním postojem a věčnou touhou po kráse a štěstí. Elegická, teskná meditativní lyrika, aplikující a obměňující tradiční postupy, směřuje často k žánrovitosti, alegoričnosti a idyličnosti; v dobách válečných však našla — pro svou látkovou a formální přístupnost — hojně čtenářů (KAREL VOKÁČ 1903–1944, *Žít i umírat*, 1941, *Utkáno z dýmu*, 1942, *Bohlelav*, psáno 1943; LADISLAV STEHLÍK, *Madoně*, 1943; JAN ČAREK, *V zemi české*, 1942; ZDENĚK VAVŘÍK, *Rodná*, 1940; JAN ALDA, *Vítr*, 1941; ZIKMUND SKYBA, 1909–1957, *Rozhraní*, 1940, *Sedmero modliteb*, 1941; SVATOPLUK KADLEC, *Kroky na vodě*, 1941).

Proces přechodu od smyslově konkrétního podobenství k reflexivní poezii je názorně vyjádřen v básnické tvorbě Františka Nechvátala a Jana Nohy. V jinotajné vizi moravské země *Mateřské znamení* (1939), cyklicky rozvržená do řady apoteóz a patetických obrazů, prolíná FRANTIŠEK NECHVÁTAL motivy osobní, intimní i motivy společenské, historické; reflexe, která tvořila jednu část obrazného pásma, se v dalších dílech stává dominantní a Nechvátalova poezie, pro niž byla vždy příznačná rétoričnost a rozporná autostylizace, směřuje k mnohomluvným meditacím, provázeným symbolicko-dekorativní metaforikou (*Věneček rozmarýny*, 1943, *Vzdechy trávy*, 1944 aj.). Sbírký JANA NOHY — *Pastorale* (1939), *Myšlený kruh* (1943) a *Milostná větvení* (1944) — vydané v době okupace příkře kontrastují s předcházející autorovou tvorbou. Noha se orientoval, silně ovlivněn Horovou lyrikou, k abstraktně meditativní poezii času, k lyrice adorující „věčnou krásu slova“, artistní vynalézavost a klasicistickou dokonalost.

Proti odtažitě meditativnosti se objevily programově vyhocené reakce, zdůrazňující potřebu optimistického postoje k životu. Verbalistní variace vágních pocitů však vedly jen k vnějškové patetizaci a k hromadění siláckých póz (vitalistická lyrika JOSEFA KADLECE, „osudová“ poezie MILOŠE HLÁVKY 1907–1945).

Abstraktnost a významovou neurčitost reflexivní poezie paralyzovali básníci náboženských jistot ideovou orientací k tradicím nacionálním a náboženským. „Čas, stvrzovatel Sibyl“ je pro ně časem úzkosti o člověka a rodnou zemi, ohroženou rozkladem světa bez Boha. Jedna část této lyriky se inspirovala barokní tvorbou: barokně je inscenován sám ústřední konflikt, který nabývá metafyzické platnosti, barokní je i bohatě metaforizovaná výstavba textu. Ve dvou lyrickoepických básních *Vězeň* (1940), inspirovaných částečně máchovskými motivy, rozvinul FRANTIŠEK LAZECKÝ alegorický kontrast ďábla a Boha, vizi zápasu o víru a jistoty proti hříchu a zlu. K obdobným tradicím se také hlásí lyrika VLADIMÍRA VOKOLKA (1913–1988) *Žiněné roucho* (1940), v které sice není naivní symboliky a patosu Lazeckého básní, ale obraz světa jako žaláře, z něhož volají zatracenci po boží milosti, zůstává shodný. V protikladu k představě dramatického vztahu k Bohu, který chtěla zobrazit lyrika barokních kontrastů, směřoval jiný typ katolické poezie k harmonickému obrazu života, utvářenému metafyzickým duchovním principem. Kruh dvanácti ód *Trojzpěvy* (1940) VÁCLAVA RENČE obsahuje perifrastickou, slavnostně orální, patetickou lyriku programově vyjadřované víry a naděje. Motivy návratu k tradici a k zemi jsou situovány do liturgicky obřadné reflexe, která zvyšuje ornamentálnost celku. Úsilí o formální dokonalost výrazu je patrné také v lyrice KARLA DOSKOČILA (1908–1962) *Větve stromů* (1941).

Nejvýznamnějším představitelem katolicky orientovaného básnictví zůstává i v tomto období JAN ZÁHRADNÍČEK. Závěrečný oddíl jeho sbírky *Korouhve* (1940) obsahuje apoteózy českých světců, kteří představují konkretizaci pojmů tradice a češství (sv. Vojtěch, sv. Prokop, sv. Jan Nepomucký, sv. Cyril a Metoděj). K nim se autor obrací v modlitbách, v exklamacích, v perifrastických obrazných pojmenováních, spatřuje v nich pevnou záštitu uprostřed doby národních pohrom. Dogmatická statičnost a rétorická hymničnost je vyvážena v druhých oddílech veršů, v nichž autor pokračoval v symbolizaci smyslově konkrétních



obrazů, čerpaných zejména z přírodního a venkovského bytí. Tentokrát však nadvláda intelektuálního prvku i úsilí o patetizaci projevu způsobily růst slavnostně deklamativního perifrastického výrazu. Protiváhu nábožensko-vlastenecké lyriky Korouhví, která se dotýkala i bezprostředně aktuálních témat (například 17. listopadu 1939), představuje další Zahradníčkova sbírka *Pod bičem milostným* (1944). Autor oprostil svou poezii od náboženských výkladů a apostrof, obrací se k sféře „pozemské milosti“, k lásce, která mu představuje živou, konkrétní hodnotu, chráníci subjekt od splynutí s mechanismem světa, kde „není už líbezné doma“. Láska násobí úzkost, ale zároveň subjekt vykupuje, dává zcela určitý smysl lidskému údělu, umožňuje znovu prožívat skutečnost v jejím úhrnu, v její hmotnosti i duchovnosti. Přesun od vnějšíkové patetičnosti k milostné tematice se projevil i v inklinaci k písňovosti, k pojetí básně jako „zpěvu“, který je určen konkrétnímu adresátu.

Se Zahradníčkovou lyrikou konce let třicátých a počátku let čtyřicátých úzce koresponduje básnické dílo FRANTIŠKA HRUBÍNA, který obdobně jako Zahradníček spatřoval východisko své další tvorby v příklonu k náboženským konstantám, umožňujícím začlenění subjektu do nadosobních relací. Hrubín hledal takovou podobu objektivace, která by zharmonizovala jeho volní úsilí se spontánní inklinací jeho lyrického naturelu. Jeden způsob nalezl ve *Včelím plástu* (1940), kde usiluje o klasickou vyrovnanost a formální dokonalost projevu. Již v kompozici sbírky je zřejmá autorova snaha vytvořit dílo přísňového řádu: jádro knihy tvoří dva cykly patnácti sonetů (sonetový věnec a lyrickoepické pásmo sonetů, v němž je zpětně odvíjena cesta básníkovy děda od smrti k narození), mezi něž jsou vloženy tři modlitby *Torzo mariánského sloupu*. Jestliže dříve spočívalo těžiště Hrubínovy poezie ve smyslové lyrice, nyní se přesunulo k duchovní kontemplaci; hudebně organizovaný verš byl nahrazen metaforickým dějstvím symbolické platnosti. Převaha apriorního ideového konceptu nad předmětným viděním však způsobila zesílení abstrakce, pozornost autora je upjata do oblasti, jež má obecné ideje ozvlášťňovat, tj. do oblasti formální výstavby. Odtud plyne přímo artistní ráz Hrubínovy tvorby, virtuozita vyrovnávající se s překážkami, které zvolené schéma klade.

V tomto údobí se u Hrubína ustaluje několik základních motivů (chudý — bohatc, kolébka — rakev, hrob — slunce, země — křídla), které v dalších pracích autor konkretizuje, vsazuje je do nových významových kontextů, a tím proměňuje jejich prvotní, převážně náboženský obsah (například obraz chudého se postupně zbavuje františkánské pokory a nabývá rysů sociálních). Tento proces je zřetelný ve sbírkách *Země sudička* (1941) a *Cikády* (1943). Nastává formální oproštění, stále častěji se objevuje prostá písňová forma. Ve středu Hrubínovy tvorby je konkrétní lidský osud, jehož obecná váha není shledávána v projekci do transcendentních relací, ale v začlenění do vazeb rodových, v jeho etické odpovědnosti za životy druhých. Subjekt se tak stává průsečíkem celé řady subjektů, není oddělen ani od mrtvých, ani od dosud nezrozených, je sám sobě vesmírem, životem v jeho plnosti i stálé ohroženosti. Hrubínův tradicionalismus se projevuje i v příklonu k lyrickému odkazu 19. století, zejména k tvorbě Nerudově a Vrchlického (sbírka *Mávnutí křídel*, 1944).

Motivy i barokní stylizace některých básní VILÉMA ZÁVADY situují sbírku *Hradní věž* (1940) do blízkosti lyriků metafyzické orientace. Zdánlivě tomu odpovídá i základní rozvrstvení knihy — obrazy ztraceného ráje, zpředmětnělé pocity zatracení, úzkosti a siroby v prázdnotě světa —, ale podstata Závadovy tvorby spočívá v odlišném směřování. Básníkův svět je skutečně bez boha, transcendentní pól je navždy ztracen, člověk hledá smysl svého údělu, rozpětí i obsah své existence zcela osamocen na zemi i ve vesmíru. Neživá hmota i lidské bytosti, zbavené přírodního ráje a celistvosti duše, jsou zobrazeny v dramatické expresi nebo v strnulé monumentálnosti jako mohutné symboly ohroženého života. Katastrofičnost, rozklad všech základních jistot a zoufalé etické úsilí o vzkříšení elementárních hodnot jsou v Závadově sbírce přítomny v několika navzájem korespondujících vrstvách: polarita „nejkrásnější“ a „nejstrašnější“ země narůstá do apokalyptických vizí; „vyvrácené duše“ nebo pokorná oddanost nadosobnímu údělu jsou typizovány v postavách narůstajících do podoby mýtu; podobenství tehdejší doby je zobrazeno v dramaticky vypjatých sceneriích. Závadova autostylizace je na jedné straně krajně civilní, na straně druhé směřuje k mytizaci



subjektu; rovnováha je i mezi intelektuálním postojem a senzibilitou, hmotnou názorností a reflexivním základem, aforistickou sevřeností a barokní kontradikčností. Závada často mění rytmus verše a podobu strofy (mnohdy je verš strofou), verš i sloka nabývají v jeho básních značné autonomnosti, celek je složen z několika částí navzájem jen velmi volně spjatých.

## MLADÁ GENERACE UPROSTŘED SVĚTOVÉ VÁLKY

Diferenciační proces, který začal mezi nejmladšími básníky kolem poloviny let třicátých, byl na počátku okupace zpomalen, neboť tendence k sjednocování, byť různorodých snah, se ukázala silnější než tendence opačné. Také nejmladší básníci, publikující ve Studentském časopise, vystoupili společně na veřejnost ve sborníku „mladé práce“ *Chvála slova* (1940); zdůraznění významu jazyka pro národní kulturu, přihlášení se k blíže nespécifikovaným tradicím národního písemnictví bylo ovšem slabým poutem skupiny začínajících kritiků, prozaiků a básníků, z nichž někteří vydali zanedlouho své první a druhé sbírky: například JOSEF HIRŠAL (nar. 1920) *Vědro stříbra*, 1940, *Noclehy s klekáncí*, 1942; ALENA VRBOVÁ (nar. 1919) *Řeka na cestách*, 1942; PAVEL BOJAR (nar. 1919) *Modravá šerka*, 1942, *Hoře milovati*, 1943. Od eklekticismu a epigonské závislosti, která je patrna u většiny přispěvatelů, se dokázal již tehdy emancipovat pouze LADISLAV FIKAR (1920–1975), debutující až v roce 1945 sbírkou *Samotín*.

Nesrovnatelně významnější bylo seskupení mladých básníků (většinou debutantů z druhé poloviny let třicátých), kteří s několika staršími autory vydali *Jarní almanach básnický 1940* (1940), jenž poprvé představil tvůrčí sdružení značně odlišné od kolektivních snah předcházející generace (almanach obsahoval básně Kamila Bednáře, Ivana Blatného, Klementa Bochořáka, Lumíra Čivrného, Jiřího Daniela, Karla Jílka-Jiřího Ortena, Jiřího Klana-Josefa Lederera, Josef Kohouta-Hanuše Bonna, Josefa Kainara, Zdeňka Kriebla, Oldřicha Mikuláška, Jana Pilaře, Jana M. Tomeše a Jiřího Valji). Význam tohoto seskupení se pokusil postihnout v úvodu almanachu Václav Černý, který spatřoval již v samotné vůli k tvorbě „znak podivuhodné síly této země, důkaz nevycherpatelného mládí jejího...“. Společný znak této „mezigenerační“ vrstvy Černý nalezl v společném úsilí vybudovat novou představu člověka z „bezprostředních dat lidskosti“, nikoli prostřednictvím ideologického aparátu.

V pojednáních KAMILA BEDNÁŘE *Slovo k mladým* (1940) a *Ohlas Slova k mladým* (1941) se obecná tendence — hledat spíše rysy společné než vymezit vzájemnou odlišnost uvnitř generačního směřování — ještě zesílila. Autor chtěl charakterizovat několika základními znaky (poddajnost, trpnost aj.) celou takzvanou „mlčenlivou generaci“, která zrála v době společenských krizí a pádu hodnotových a ideologických systémů. Bednář usuzoval, že dosavadní nadvláda ideologie, materialistického a třídního výkladu světa, která odsunula stranou „nejzávažnější problémy člověka“ (tj. problémy smrti a Boha), je příčinou dezorientace a skepse mladých lidí. „Přehlížení ducha se katastrofálně vymstilo,“ psal Bednář a vyvodil z tohoto konstatování nutnost hledat novou metafyziku, znovu objevovat „prosté a velkolepé jsočnosti lidské duše“ a „člověka nahého“, oproštěného od všech vnějších určení a determinací. Tyto programové závěry autor aplikoval na oblast básnické tvorby, neboť zejména poezie, která je Bednářem chápána jako „světový názor“, se měla navrátit k „věčným hodnotám“.

Proti Bednářovým vágním analýzám a prognózám se ozvaly polemické hlasy (například Lumír Čivrný), které upozornily na autorův simplifikační přístup a na dobou determinované vymezení funkce básnického díla. Krajní protiklad Bednářovy představy o metafyzické podstatě poezie představovala lyrika mladých básníků bezprostředně angažovaných v protifašistickém boji. Verše HANUŠE FANTLA (1917–1942) a IVANA JAVORA (1915–1944) stojí sice stranou vývoje české válečné poezie, ale představují významný dokument nepasivní orientace části české mládeže. Fantl chtěl svým veršům vtisknout hovorovou nehledanost a význa-



movou jednoznačností patetické apelativnosti, v podstatě však ulpěl na improvizovaném lyrickém vyprávění, charakteristickém pro jeden proud proletářské poezie třicátých let (posmrtně byl vydán soubor *Píseň vzdoruje noci*, 1955, který shrnul básně z let 1938–1941; důležité svědectví o Fantlově názorovém vývoji podává jeho deník, otištěný v časopise *Nový život* roku 1959). Obdobně zacílené básně Ivana Javora se opírají o sládkovskými lapidární výraz a pregnanční zkratku dramatických situací (výbor z díla vyšel poprvé v knize *Za krásu života*, 1951).

Pozornost, kterou KAMIL BEDNÁŘ vzbudil svým pojednáním, provázela také jeho tvorbu básnickou, pokládanou částí kritiky za reprezentativní, nejtypičtější básnický projev mladé generace. Od melancholického hédonismu druhé knížky přešel Bednář k poezii statických trpných stavů, k lyrickým úvahám o duchovní zkušenosti subjektu, k alegorické symbolice a k abstraktní reflexi (*Kamenný pláč*, 1939, *Po všech svatbách světa*, 1941, *Hladiny tůní*, 1943 aj.). Nejucelenějším Bednářovým dílem je báseň *Veliký mrtvý* (1940); konkrétní prožitek se stal podnětem meditace subjektu, hledajícího v hrůze samoty a přítomné smrti vnitřní rovnováhu, metafyzické jistoty. Protiklad poezie filozofických a estetických problémů tvoří lyrika smyslové důvěry, impresionistická tvorba, formálně virtuózní, kterou Bednář psal paralelně s ostatní tvorbou (*Bosé oblohy*, 1942, *Píseň lásky*, 1944).

Bednářovými teoriemi i verši byl značně ovlivněn JAN PILAŘ (nar. 1917). V prvotině *Jabloňový sad* (1939) byla ruralistická poetika doplňována introspektivními reflexemi, které v dalších sbírkách — spolu s poezií metafyzicky pojaté osudovosti — převládaly (*Stesk Orfeův*, 1940, *Dům bez oken*, 1942). V knize *Vlny* (1943) se však autor opět orientoval k tradicím lyriky impresionistické. Tato vnitřní nejednotnost svědčí o tom, že Pilař podléhal nejdysparátnějším vlivům a obměňoval různé tradiční i soudobé poetiky. Ucelenější je lyrika KLEMENTA BOCHOŘÁKA, ale ani tento básník, opírající se o katolický světonázor, nedokázal sloučit dvojí vrstvu své tvorby, rovinu transcendentních významů a rovinu smyslových zkušeností (*Jasy*, 1940, *Ušlé květiny*, 1942, *Zápisník*, 1943). Zcela odlišnou orientaci nalézáme u JANA MARIA TOMEŠE (nar. 1913), který konstruoval reflexivní verše v intencích mallarméovské a valéryovské tradice (*Klubko Ariadnino*, 1942, *Za...*, psáno 1942, vydáno 1946). V jeho introspektivní lyrice jsou variována témata tušených absolutních podstat a skrytých dějů.

Tvárně odvozená spiritualistická poezie vrhala nakonec nepřiznivě světlo i na základní východisko, na samotnou orientaci k duchovní problematice krizové doby, ohroženého lidského bytí. Mezi poezií pasivně opisující utrpení, bolest, smrt, a poezií, která, i při vědomí marnosti svého počínání, chtěla být negací všeho, co život oslabuje a ničí, byl velmi podstatný rozpor, ačkoli zdánlivě převažovalo společné úsilí autenticky postihnout existenciální problematiku člověka. Pro tento rozpor je charakteristická polemika Jiřího Ortena, kterou adresoval svým přátelům na počátku roku 1941: „Nechte mne žítí, říká (Miguel de Unamuno) a — volně dodávám — nemluvte mi o smrti. Je-li smrt nutností, chci se jí bránit, chci se jí postavit s mečem v ruce, v ústech i srdci. Bránit se utrpení. Je zlé a není očištné. Taková poezie, která si v něm libuje, a nehledá z něho cestu ven, je ošidná, je lživá. Každé dobré umění, vyzývající smrt, děsí se smrti a jejího bratra, bolesti, je protestem a bojem proti ní, protestem ovšem marným, ale marným s jakousi nepostihnutelnou nadějí, protože nevíme. Protože jsme strašlivě bezbranní před sebou samými a před těmi, s nimiž je nám souzeno žít...“

Konkrétní historická situace, v níž se mladí básníci octli, zejména básníci, které rasové zákony vykazaly na sám okraj společnosti, odhalila v celé tragičnosti dilema mezi nemožností seberealizace v sociální rovině a možností sebeuskutečnění v plánu básně. Existenciální mezní situace se staly v jejich životě čímsi trvalým, krutá absurdita sociální reality se stala nedílnou součástí jejich bytí — tyto skutečnosti u některých autorů jen posílily nerozpolcené, jednoznačné a ničím neoslabené směřování k tvorbě celistvé tvůrčí osobnosti a k integritě básnického světa, který není výrazem romantického úniku, ale představuje jediné možnou aktivní realizaci subjektu. Jak intenzivní byl tento zápas, je patrné na třech básnických torzech židovských básníků, z nichž dva napsali v době okupace — před svou předčasnou smrtí — jen několik málo básní (Hanaš



Bonn, Jiří Daniel-František Schulmann), kdežto třetí z nich — Jiří Orten — dokázal vytvořit v krátkém časovém údobí dílo, které se svou hodnotou řadí k největším dílům českého básnictví.

První i druhou sbírku musel JIŘÍ ORTEN vydat pod pseudonymem Karel Jílek, další dvě pod pseudonymem Jiří Jakub, poslední dvě sbírky, které ještě připravil k tisku, rozsáhlé deníky a prózy byly vydány až po roce 1945. Na první knížce *Čítanka jaro* (1939) lze sice rozeznat rodokmen, z něhož autor vychází (Jammes, Rilke, Pasternak, Halas, Weiner), ale již zde se Orten představil jako osobitý typ, prostý vši epigonské závislosti. U Ortena nikdy nedošlo k rozpadu jednoty smyslového přístupu a reflexe, každá báseň je konkrétním osudovým podobenstvím bezbranného subjektu, dychtícího, čekajícího, odevzdaného, ale zároveň zrazeného, zraňovaného a ztrácejícího svou dětskou důvěřivost. Báseň je u Ortena budována jako imaginární časoprostor, jehož vnitřní vztahy, pevně vzájemně propojené, jsou vytvářeny z reálných i snových prvků, ze smyslových dojmů, z důvěrně zřených konkrétních jevů i z obrazů duchovních procesů. Orten často stylizuje báseň jako písňový, citově prostý projev (s oblibou užívá deminutiv), ale jeho syntax je mnohdy eliptická, předěl mezi obrazným a neobrazným pojmenováním je krajně oslaben, a tak vzniká napětí mezi zdánlivou bezprostředností promluvy a její složitou významovou strukturou. Jednou svou částí rozvíjí další sbírka *Cesta k mrazu* (1940) významově bohatá podobenství „čistých“ stavů, harmonických procesů (vracející se motivy dívek, stromu, studánky aj.), ale tento personifikovaný svět dětské důvěřivosti je v knize nakonec zcela zborcen. O údobí, kdy vznikala *Cesta k mrazu*, autor napsal, že „je cele odevzdáno pokud možno přesným (někdy i slovním) pocitům“; její těžisko je v autentickém svědectví o jistotě blízké smrti, o nemožnosti úniku. Ani rozsáhlá báseň *V mamince*, adorující čas před zrozením, není krédem člověka, který chce uniknout ze života, ale spíše výrazem touhy navrátit se k bezpečnému bytí, chráněnému před „mlčenlivou smrtí“. Samotná existence je Ortenovi totožná se smrtí, jediná jistota je jistota nicoty. Tato zjištění jsou u Ortena zobrazena nejen jako tragédie člověka, ale i samotného Boha („O jeho spásu jde, nad níž jsme bezradní“). I v druhé sbírce autor potlačil nadvládu reflexe, i tentokrát zůstal v popředí miniaturní, často zdánlivě zcela předmětný děj, kdy konkrétní detaily tvoří významnou složku obrazu paradoxního dramatu lidské existence. Ale hlavní motivický okruh sbírky, který tvoří motivy pádu, mrazu, kamene, motivy cizoty, osamocení, nezadržitelného zániku a nehybnosti nicoty, signalizuje oddálení se od jammesovsky laděné prvotiny. V *Cestě k mrazu* Orten přemohl smutek „přisnosti“ a „tvrdomí“, dřívější něhu a hravost paralyzoval otázkami po jejich skutečném významu a smyslu, proti „býti dojat“ vytyčil požadavek „býti napjat“ (těchto formulací Orten užívá v *Žitné knize*).

Sbírky *Ohnice* (1941) a *Zcestí* (uspořádáno autorem 1941 a knižně publikováno až v Díle Jiřího Ortena, 1947) svědčí o autorově nové tvůrčí orientaci, s níž souvisí také samostatně vydaná báseň *Jeremiášův pláč* (1940), vzpurná modlitba k starozákonnímu „prchlivému Bohu hrůzy“, prosba za mír, za proměnu Boha krutosti v Boha lásky. V obou sbírkách se Orten zdánlivě vrací k lyrice něhy (jeden oddíl *Ohnice* je nazván *Něžná cvičení*) a elementárních hodnot, k poezii intimizující a zdůvěřující svět a prosté životní děje, ale celý tento komplex návratu se odehrává na pozadí stále přítomné smrti, je poznamenán perspektivou nebytí. Osvobození od smrti se zde děje jejím přijetím, což zároveň umožňuje odpoutat se od ní a intenzivně přilnout k „věcem dokonalým“, k harmonickým jistotám domova. „Uvoď mne v jednoduhost, Pane, a v přirozenost,“ napsal Orten v době, kdy vznikaly básně *Zcestí*. „Nauč mne vykonávat prosté nutnosti života, a nechť mezi tím, co si smím vybírat, zvolím věci čisté a celé.“

„Zpívat do konce“ — tak zní etický imperativ básníka, který odmítl být „jedním z těch, kteří popřeli marnost, protože ji nepochopili“; při plném vědomí této marnosti Orten vytváří obrazy jednoty bytí, zlidštuje zcizené skutečnosti. Ortenův projev je vždy identický s vnitřní zkušeností, nikdy nevybočuje z rámce osobního prožívání světa. Orten se nikdy neuchyluje k obecným, mimo jeho subjektivitu existujícím tématům; současně však jeho pocity úzkosti a představa „čistoty“ nabývaly obecného významu a sám Orten usiloval o jejich objektivaci, zejména v závěrečném (cenzurou okleštěném) oddíle *Ohnice*. Orten snil o básníkovi, „který by



zapaloval“, nebyl smířen se svou samotou („Ponechali mi, abych miloval sám sebe. Mně však nestačí tato samota!“), ale neobětuje autenticitu svých veršů žádnému vnějšímu úkolu. Pojetí „upřímnosti“ se však v posledních dvou sbírkách změnilo: citová extenzita, která převažovala v raném údobí, je oslabena, autor se častěji uchyluje k ironii, k sepětí paradoxních významů, ke kontrastu; dřívější intonační splývavost je porušována, krátké syntaktické celky zdůrazňují relativně samostatné významové úseky, je patrný sklon k dramatizování monologu, objevují se otázky, exklamace.

Cyklus devíti *Elegií* (autorem uspořádáno roku 1941; knižně vyšlo 1946) byl jen částečně inspirován „zradou“ v milostném vztahu, ale i tuto svou zkušenost Orten zobrazil jako tragédii stále se prohlubující samoty. Touha po určitosti a pevnosti věcí, po ztraceném domově a vědomí přítomné prázdnoty, neúplnosti, „zpuštěnosti“ rozklenuly Elegie do protikladů, jež nelze integrovat. Monologický proud reflexí, stylizovaných jako přímé, vzrušené promluvy (oslovení, otázky, interpretace cizích reakcí), je často přerýván „příběhy“, scénami a ději, které Ortenovo podobenství konkretizují.

V lednu 1938 napsal Jiří Orten první záznam do *Modré knihy* (10. leden 1938 — 12. prosinec 1939), která je první ze tří svazků (*Žihaná kniha*, 13. prosinec 1939 — 9. prosince 1940; *Červená kniha*, 9. prosinec 1940 — 29. srpen 1941), kam básník psal a opisoval své verše (v chronologické posloupnosti), záznamy osobních příhod, úvahy, zápisy snů, citáty z četby i opisy dopisů. Nejde o soukromý deník, o němž pisatel nepředpokládá, že bude zveřejněn, ale ani ne o komponovaný celek, adresovaný určitému okruhu čtenářů; jde o specifický soubor, připomínající knihy projevů Jakuba Demla (například *Pro budoucí poutníky a poutnice*), soubor, jehož podstata tkví v přímých a nepřímých konfrontacích různým způsobem stylizovaných prací, vzájemně spjatých záměrem „pořadatele“ (obsáhlý výběr z *Modré, Žihané a Červené knihy* vyšel pod názvem *Deniky Jiřího Ortena, Poezie — myšlenky — zápisy*, 1958). Poslední záznam Orten vepsal den před svými dvaadvacátými narozeninami; o tři dny později — 1. září 1941 — zemřel.

Orten měl záhy mezi nejmladšími básníky řadu následovníků. Současně však došlo k novému tvůrčímu seskupení mladých autorů, kteří proti duchovní orientaci zdůrazňovali předmětnost světa. Styčné body s Ortenovou poezií spočívají pouze v obdobné problematice existenciální, v problematice fatálnosti a svobody lidské existence; zatímco u Ortena šlo o meditativní přístup, o reflexivní postoje, básníci nové vlny zdůrazňují zaměření k civilnímu světu, k hmotným skutečnostem a k dějovosti. Básníci Josef Kainar, Jiří Kolář a Ivan Blatný se během roku 1942 sdružili s výtvarníky a teoretiky ve *Skupině 42*, jejíž programové postuláty zdůrazňovaly návrat umění k soudobým skutečnostem, ke „světu, v němž žijeme“. Jejich práce se neopíraly o filozofickou reflexi, ale o předmětné vidění reality, o konkrétní smyslovou názornost jevů, o „nepoetickou“ podobu městské scenerie. Proti souvislému sledu vzájemně spjatých a prolínajících se významů se nyní zdůrazňuje konfrontace disparátních rovin a sémantická samostatnost úseků, jejichž vzájemné vazby jsou nesourodé, přerývané. Zesiluje se také inklinování k epičnosti, k dramatizování scén, k dialogizaci projevu. Od tradičního obrazného pojmenování je upouštěno, převažuje pojmenování, které působí jako přímé, nepřenesené; všední, civilní svět věcí a simultánních dějů, obyčejných lidských úkonů běžného života je odpateizován, prozaizován, zbaven harmonické podoby, vystupuje před čtenáře jako svět, v němž se člověk teprve orientuje, hledaje sám sebe. Je příznačné, že tento obraz postupně nabyl podoby mýtu, čímž bylo zabráněno jeho totální atomizaci.

Prvním dílem této nové orientace byla sbírka JOSEFA KAINARA (1917–1971) *Příběhy a menší básně* (1940) nalézající v předmětném světě podobenství lidského údělu, ironicky a cynicky autorem traktovaného. Kainar neusiluje o odstín, o citovou interpretaci jevu, ale vytváří obrazy přírodní a lidské živelnosti, dramatické baladické děje, v nichž je akcentována elementárnost reakcí a bizarní scenerie. Objektivační tendence vyústily k epice nového typu, shrnuté do souboru *Osudy* (psáno v letech 1940–1943, vydáno 1947), k příběhům o kruté fatální určenosti člověka, přesně, často až racionálně osnovaným. Mezi reálnou a ireálnou polohou osciluje střízlivě a bezohledně rozvinutý děj, zpředmětňující paradox lidské existence; člověk je



naplněn svými „dějinami“, ale ve skutečnosti je prázdný a ústí do nicoty. Nastává rozkolísání mezi činností a „strašnou nehybností“ zdánlivého života, mezi vůlí k plné seberealizaci a pouhým účastenstvím na životě. Kainar, místy upomínající na erbenovskou dikci, nalézá ve všedních i depatetizovaných legendárních příbězích svět, který má smysl, ale je fiktivní, a reálný svět, který smyslu pozbyl. Tento paradoxní protiklad je zesilován zobrazením groteskních a absurdních osudových zvrátů.

Dílo JIŘÍHO KOLÁŘE (nar. 1914) realizovalo novou vývojovou tendenci nejradikálněji. Již v debutu *Křestný list* (1941), v němž je zřejmý — stejně jako v prvotině Kainarově — nejen vliv Halasův, ale také vliv surrealistické tvorby, se Kolář uchýlil ke krajní depoetizaci a prozaizaci („proza s poezií jsou sestry“), která se projevila zvláště v protikladu mezi „poetickým“ obrazným pojmenováním a hovorovou řečí. Kolářovy básně jsou stylizovány jako fragmentární projevy, sestávající z torz slovních celků sémanticky osamostatněných; autor podává jen výseky reality, zdůrazňuje její diskontinuitu, vzájemnou nepropojenost jednotlivých jevů. Osobitou poetiku rozvinul Kolář plně ve sbírkách *Ódy a variace* (psáno v letech 1941–1944, vydáno 1946) a *Limb a jiné básně* (1945). Paradoxním spájením a konfrontací osamostatněných významových rovin, rozvinutých v samostatná dějství, zachycuje dynamiku rozbitého světa bez řádu, světa stálých změn, pohybů, zvuků, světa útočícího na člověka svou mnohostí a neovladatelností. Kolář radí k sobě detail a celky, „vznešené“ a „nízké“, objektivní výčet a patetickou nadsázku, symbol a věcnost faktů, vize a hovorový, vulgární projev. Jeho poezie je plná exklamací, otázek, naléhavých přerývaných výpovědí, dialogů, monologů, epizod, hyperbol a groteskností. Mnohovrstevnaté procesy, jejichž sémantika je odkrývána ve variacích básní, však odhalují jen absurdnost, „nesmyslnou tragédii“ „nestvůrného života“.

S Kainarovou a Kolářovou poezií volně souvisí částí své tvorby IVAN BLATNÝ (1919–1990), jehož poezie původně navazovala na tradice moderní senzualistické lyriky. První dvě Blatného sbírky — *Paní Jitřenka* (1940) a *Melancholické procházky* (1941) — rozvíjely dědictví hédonistické a senzitivní lyriky, počínaje Vrchlickým a konče Seifertem. Autorova neobyčejně bohatá senzibilita a imaginace je soustředěna k harmonizaci obsáhlé škály barev, zvuků, vůní a tvarů. V druhé sbírce Blatný opět rozvíjí, tentokrát v obrazech scenerií města Brna a jeho předměstí, lyriku smyslových dějů, jež jsou zároveň i vnitřními ději vnímajícího subjektu. Nová je však přítomnost pocitu prázdnoty a cizoty, který je sice oslabován pohybem vnějších jevů, ale signalizuje, že autorův senzualismus je vnitřně rozporný. Ve sbírce *Tento večer* (1945) zůstal Ivan Blatný v některých rysech věren poezii svých prvních dvou knih: určující je pro něho chvíle, bezprostředně viděné reálie v konkrétním prostoru, ale nová tvorba se původním východiskům značně vzdálila. Proti dřívější plynulosti představ se nyní setkáváme s diskontinuitním, simultánním záznamem úryvků skutečnosti, fragmentů hovorů a výjevů; jednotlivé složky básně již nejsou harmonizovány citovým postojem mluvčího. Nápor všední reality zničil konstrukce poetických celků, příliv přímých záběrů filmového typu, montáže faktů přináší se sebou skutečnost v její nepoetizované podobě. I když si Blatný uchovává aktivitu smyslového vnímání, přece jen těžiště se přesunulo k dramatizování a konfrontování významů, jejichž konvenční hierarchie je negována ve prospěch odrazu mnohovrstevnatého a disparátního světa.

S depoetizační tendencí souvisí také tvorba JIŘINY HAUKOVÉ (nar. 1919; *Přisluní*, 1943, *Cizí pokoj*, psáno v letech 1943–1945, vydáno 1946); autorka usilovala zobrazit tradiční témata (osudová naléhavost citových postojů a lidských vztahů) v intelektuální, předmětné, prozaizované lyrice.

K básníkům mladé generace, debutujícím v letech těsně předválečných a válečných, byli dobovou kritikou přiřazováni i autoři starší, jejichž první knížky nebyly zdaleka tak významné jako díla publikovaná v době okupace. Někteří z nich — jako například Oldřich Mikulášek nebo Zdeněk Kriebel — se s mladými znovu představili v Jarním almanachu básnickém 1940 a mnohými rysy skutečně se základním směřováním obou hlavních proudů — spiritualistického a civilistního — souvisejí. Nicméně na jejich tvorbě je patrný jiný rodokmen, odlišná tvůrčí orientace i myšlenková východiska.



Prvotina OLDŘICHA MIKULÁŠKA (1910–1985) *Černý bílý ano ne* (1930), pohybující se v okruhu epigonů poetismu, upadla v zapomenutí, a tak sbírka *Marné milování* (1940) byla přijata jako básníkův debut. Melancholická lyrika míjení a uplývání, opírající se o jemně odstíněnou smyslovou obraznost, akcentuje pasivní postoj k časové proměnlivosti bytí, vědomí nezachytitelnosti okamžiku a nemožnosti poznání tajemství jevu. I v dalších sbírkách — *Křídlovka* (1941), *Tráva se raduje* (1942) — zůstává dominantní přírodní tematika, ale tentokrát se autor neuchyluje k statickým impresím, ale k obrazům aktivních postojů k realitě, vyjadřovaných nejprve hojností apelací, otázek a apostrof, později transponováním meditace do obrazů dynamických přírodních živlů a dějů. Od vnějškové extatičnosti směřuje k vnitřní dramatickosti, od reflexe k epické miniatuře, vyjevující úzkost z existence, z prázdnoty zvyku a z mechanismu života (*Podle plotu*, psáno 1942–1945, vydáno 1946). Na rozdíl od Mikuláškovy tvorby, proměňující se od sbírky k sbírce, zůstává poezie ZDEŇKA KRIEBLA v podstatě bez velkých vývojových změn. Lyrický subjekt, exponovaný jako vnitřně celistvý, je neustále zraňován vnějším světem válek a krizí a z tohoto konfliktu, jenž na sebe bere podobu etického dramatu, vyrůstá aktivní, polemicky vyhocený postoj. „Po něčem růži / po něčem ruční granát slov“ — toto dvojverší určuje nejen tematické rozpětí sbírky *S erbem lipového listu* (1940), ale naznačuje i rozpětí mezi smyslovou a intelektuální obrazností, vždy expresivně výbušnou, se sklonem k rétorické nadsázce. Teprve souborné vydání Krieblových veršů (*Alarm*, psáno v letech 1936–1946, vydáno 1947) názorně ukázalo úzké sepětí nesentimentální přírodní lyriky, často jinotajného významu, a občansky angažované poezie. KAREL KAPOUN, třetí moravský autor, debutující — obdobně jako Mikulášek a Kriebel — na počátku třicátých let, stylizoval básně válečných sbírek (*Potmě*, 1939, *Osvětlená okna*, 1941, *Ty a já*, 1941) jako citově prosté, nehledané promluvy, opírající se mnohdy o intonaci lidových písní a říkadel.

V průběhu války vydalo básnické prvotiny mnoho mladých autorů, kteří si často virtuózně osvojili poetiku svých vzorů (Holan, Halas, Hora, Orten, Seifert). V dobovém kontextu byly tyto epigonské začátky značně přeceněny a většina těchto autorů se musela v letech poválečných obtížně s tímto dědictvím vyrovnávat (Michal Sedloň, Vladimír Stuchl, J. V. Svoboda, Oldřich Kryštofek, Jiří Suchánek aj.). Mnozí mladší a nejmladší básníci publikovali poezii jen v časopisech nebo v ilegálně vydaných sbornících a debutovali až po květnu 1945 (Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, František Listopad, Ivan Skála, Vlastimil Školaudy, Ivo Fleischmann, Jaromír Hořec, Jiří Šotola aj.).

## POEZIE NA SKLONKU OKUPACE

Zostření cenzury a agresivita oficiální ideologie, odmítající „rozkladné“ umění, způsobily, že zejména básnická díla autorů, jejichž tvorba se vyhranila v meziválečném dvacetiletí, vycházela od roku 1942 s obtížemi, často byla publikována jen díky odvaze vydavatelů, kteří nerespektovali cenzurní příkazy. Tak vyšlo ve dvou vydáních Halasovo *Ladění*, vyšel Seifertův *Kamenný most*, Holanova *Tereška* *Planetová* aj.; některá díla však musela čekat až na dobu osvobození (sbírky Holanovy, Horovy, Neumanmnovy aj.). Tvorba některých básníků se v této době rozpadá na část, která mohla být — alespoň částečně — publikována, a na část otevřeně protinacistickou, která mohla být zpřístupněna širšímu okruhu čtenářů až v roce 1945 (dílo Františka Hrubína, Františka Halase, Jana Zahradníčka aj.). Neúplnost a deformovanost literárního procesu, máme-li na mysli veřejně publikované práce, dospěla do krajního stadia, neboť neznámé zůstávaly také práce psané v koncentračních táborech a věznicích (básně Josefa Čapka, Karla Vokáče, Miloše Jirka aj.) a práce básníků žijících v zahraničí (Ivan Jelínek, Ondra Lysohorsky, Viktor Fischl aj.). Jestliže do roku 1941 skutečnost nacistické okupace spíše modifikovala poetiku jednotlivých básníků, v druhém údobí okupace je zcela zřejmé, že vydání nové sbírky významného básníka je pouze výjimkou z pravidla. Teprve po roce 1945 mohla být rekonstruována celková rozloha válečné básnické tvorby.



Téměř všechna díla z tohoto krátkého časového úseku, bezprostředně předcházejícího osvobození, zobrazují jednotu a celistvost světa, proklamují důvěru v přicházející epochu nových hodnot a jistot.

Do souboru *Kamenný most* (1944) soustředil JAROSLAV SEIFERT cyklus pěti skladeb, vzájemně úzce souvisejících zejména po motivické stránce (Praha, jaro, mládí, čas). Pražské scenerie — Karlův most, Petřín, Loreta aj. —, viděné z různých časových rovin a z různých úhlů, jsou podnětem pro znovuzpřítomnění konkrétních zážitků a zároveň předmětem, k němuž se upírá autorův citový pohled. Čas je v Seifertově poezii činitelem dovršujícím, integrujícím roztřákaný a roztříštěný lidský život tím, že jej koncentruje k několika základním konstantám. Vedle subjektivní, bezprostředně prožívané skutečnosti jako průsečíku přítomnosti a minulosti existuje u Seiferta realita přesahující lidský život, realita, která je symbolem hodnot nadosobních a trvalých. Hranice mezi všední skutečností a snem, reálným a ireálným, věcným detailem a symbolem, konkrétem a mýtem je u Seiferta stále proměnlivá. V jeho verších vzniká napětí mezi zdánlivou nehledaností, prostotou vyprávění, osobní zpovědí a virtuózní, rafinovanou strukturou celku (složitá strofika a technika rýmů, návratnost a obměna obrazů, motivicky odstředivá a dostředivá metaforika).

Sbírkou *Zahrada Popelčina* z roku 1940 ukončil JOSEF HORA tu část díla, která vyšla za jeho života. Sbírky *Proud* (psáno 1940–1942, vydáno 1946), *Život a dílo básníka Aneliho* (psáno 1942–1943, vydáno 1945) a *Zápisky z nemoci* (psáno 1944–1945, vydáno 1945), které připravil k vydání pro dobu osvobození, vyšly až po jeho smrti. V *Proudu* aktivizuje básnickovy smysly vědomí nicoty. Člověk, pln „nesrozumitelné síly“, se v proudu času dotváří k plnosti a hloubce porozumění, čas je tedy složkou integrující, dává smysl všemu dění, doceluje subjekt, vytváří z něho hodnotu životodárnou. Již v *Proudu* se Hora uchýlil k formě „zápisků“, básnických glos, reflexí, komentářů, bezprostředních záznamů, které směřují k úsečnosti, lapidárnosti a k přímému pojmenování. Tyto tendence jsou dále rozvedeny v *Zápiscích z nemoci*, soustřeďujících lyrické glosy, psané v době básnickovy těžké nemoci, v době končící války. Utrpení obecné zintenzivnilo prožívání subjektivního údělu; autor se nesnaží zharmonizovat rozdílnost pocitů vzniklých v různých momentech (naděje i rezignace, trpkost i pochopení, ironie i důvěra atp.), nesnaží se o objektivaci svých postojů. Paralelně s těmito „zápisky“ se Hora pokoušel o epické a lyrické skladby, jež měly jeho pojetí světa objektivovat. V *Životě a díle básníka Aneliho* stylizuje nejprve epickou část jako svědectví o životní historii fiktivního orientálního básníka (v řadě příběhů jsou obsaženy i prvky autobiografické), druhá část obsahuje ukázkou Aneliho tvorby. Fikce cizího básníka posloužila Horovi k vyjádření vlastního pojetí básnictví i konkrétní poetiky. Torzem zůstala improvizovaná básnická povídka *Pokušení* (psáno 1943, vyšlo 1946), čerpající ze vzpomínek na mládí.

Významnou iniciativní roli ve vývoji české poezie měla díla Františka Halase a Vladimíra Holana, která intenzivně působila zejména na mladou básnickou generaci. HALASOVO *Ladění* (1942) je úzce spjato s autorovou poezií druhé poloviny třicátých let nejen proto, že některé verše se datují z této doby, ale také proto, že dva oddíly sbírky — *Hořká* (původní verze oddílu vyšla samostatně roku 1942) a *Psí víno* — vědomě rozvíjejí a obměňují (často jde o virtuózní variace tradičních halasovských motivů) poetiku předcházejících sbírek. I v těchto oddílech se však setkáváme se silnějším akcentováním konkrétnosti pocitu a zároveň metafyzické reflexe. V Halasových přesně komponovaných básních, vytvářených ze stupňovitě přiřazovaných a rozvíjených obrazů, je zřetelná tendence k zeslabení samostatnosti jednotlivých částí a k zdůraznění jednoty, celistvosti projevu. Nový je také mravní akcent, který je patrný zejména v básních oddílů *Stisky* a *Za hrob*, většinou dedikovaných tvůrcům, na jejichž tvorbě i osobnosti si Halas ověřoval smysl i poslání uměleckého díla. Těžisko sbírky spočívá však v oddíle *Do usínání...* (původní verze oddílu vyšla samostatně 1941), do něhož je shrnuta Halasova poezie určená dětem nebo poezie o světě dětství. Spolu se sbírkou Františka Hrubína *Říkejte si se mnou* (1943) se tímto básnickým dílem stal Halas spoluzakladatelem moderní dětské poezie. V elementárnosti postojů, v dětské představivosti našel potřebnou protiváhu přílišné konstruovanosti



a umělosti. Dobový význam Ladění tkvěl zejména v odvážných burcujejících verších a v jinotajích, snadno srozumitelných tehdejšímu čtenářům (báseň *Hrejme dále* aj.).

Básnická díla VLADIMÍRA HOLANA — *První testament*, *Tereška Planetová* a *Cesta mraku* — v mnohém přímo navazují na autorovy rozsáhlé skladby z let 1938–1939. Nový rys však spočívá v zesílení epických prvků a v rozvíjení dominantního motivu fatality lidského života. V *Prvním testamente* (1940) Holan pokračuje v experimentování zejména v oblasti výstavby textu a metaforiky (zachycuje například s dokumentární přesností útržky všedních, banálních rozhovorů z městské ulice a tato torza přímých hovorových promluv začleňuje do složitého strofického útvaru). Současně se však skladba odlišuje od dřívějších důrazem na problematiku ontologickou, což má za následek změnu postoje mluvčího, který v předcházejících dílech jako „soudce“ stál nad děním, vytvářel protiváhu rozdrobenosti a anarchičnosti vnější reality. První testament však sledává celistvost a jednotu v návratu k integritě dětství, k jinošské lásce: cesta „tmou monumentálních hrůz“ směřuje do básníkovy nitra, neboť zde je skryt „opak všeho, co z hrůzy světa víš“. Holan prohlubuje jak své meditativní úvahy o smyslu bytí, o krutosti osudu, o možnostech poznání a lidské aktivity, tak i obraz hluboké devastace hodnot. Poznání hrozivého rozpadu ho znovu žene k zoufalému hledání čistoty ztraceného dětství i „všesjednocujícího principu lásky“. Ztráta dětství znamenala nabytí vědomí, a to nemůže být podle básníka jiné než — „vědomí strasti“.

Taková je i podstata *Terešky Planetové* (1942), kde epický prvek již převládá. Holanův první rozvinutý příběh má dvojitý dějový pásmo: básník je přítomen smrti mladého chlapce a lékaře, s nímž se seznámil, mu vypravuje o své cudné, nikdy neprojevené lásce k mladé dívce. I zde rozdrtil osud s nesmyslnou zbytečností život, i zde je zobrazena marná touha po čistotě a kráse. Autor sladil chmurnost kamenitého kraje bídy a utrpení, jenž tvoří pozadí příběhu, s osudovou tragédií, vytvořil soulad mezi konkrétními zážitky a nadosobní platností osudového příběhu. Děj je vypravován třetí osobou, která sama svůj projev hodnotí, a autor se uchyluje jednak k přímé charakteristice vypravěče, jednak k reflexi, která sice potlačuje dějový spád, ale jedinečnost příběhu je jí zároveň neustále povyšována na obecně platné osudové drama.

Obdobnou symbolikou je protkána báseň *Cesta mraku* (1945), příběh kováře, jenž uvízl v léčce života. Postavy lékaře z *Terešky Planetové* i samotářského velkého dítěte z *Cesty mraku* mají mnoho společného. Bezbranní lidé, z nichž září čistota smyslů i citů, jejichž utrpení má v sobě heroismus, projevující se ne činem, nýbrž touhou, nenaplněnou družností, podlehli fatálním nástrahám a grotesknosti osudu. Konkrétními lidskými osudy, v kterých absurdita, tragičnost a všednost splývá, vytvořil Vladimír Holan bolestné podobenství, úzce související s dobou válečných katastrof. Stal se tak spolutvůrcem moderní epiky, která působila i na proměnu moderního lyrického tvaru.

Současně s básněmi sbírky *Pod bičem milostným* psal JAN ZAHRADNÍČEK poezii, která mohla být vydána knižně teprve po skončení války ve sbírce *Stará země* (1946; soubor obsahuje i samostatně vydaný *Žalm roku dvaadvacátého*, 1945). Zahradníček pokračoval v hymnické lyrice Korouhví, ale netišně cenzurou rozvíjel obraz národního dramatu s větší otevřeností. Vědomí národní sounáležitosti je u autora *Staré země* identické s náboženským prožitkem; jistota metafyzická je zdrojem naděje společenské, krutost přítomnosti je vnímána jako zkouška věrnosti, vzpoura proti Bohu je interpretována jako důkaz nutnosti vlády boží. Převážně jde o poezii přísně soustředěnou k tématu, vnitřně dramatizovanou spíše reflexí než předmětným obrazem.

Motivy staré a nové země jsou také charakteristické pro poezii FRANTIŠKA HRUBÍNA, která vznikala paralelně se sbírkami *Cikády* a *Mávnutí křidel*. „Verše z let 1941–1944“, které Hrubín shrnul do sbírky *Řeka Nezapomnění* (1946), svědčí o básníkových bezprostředních reakcích na válečné události, reakcích revidujících dřívější autorovo směřování k metafyzickému výkladu světa. Proti obrazu člověka vědomého si své vnitřní rozpolcenosti vytváří Hrubín obraz aktivního bojovníka; odtud vyrůstá tendence k nadosobní stylizaci (chudý, bohatc, nová země), která však v sobě obsahuje příliš proklamativních rysů. Nejvýznamnějším dílem, spjatým



s okruhem válečné poezie, se stala rozsáhlá báseň *Stalingrad* z roku 1942; později ji autor začlenil do sbírky *Chléb s ocelí* (1945), obsahující vedle titulní básně (1944) ještě báseň *Pražský máj*. Stalingrad je pateticky vzrušenou prosbou za ochranu hrdinných obránců města na Volze, stylizovanou jako modlitba. Její citová horoucnost je podmiňována úzkostí i neskrývaným obdivem. Dramatické rozložení kontrastních dějství, ohraničených vždy refrémem, je soustředěno k předmětu, vztah mezi reflexí a konkrétními obrazy je přesně vyvážený. Ideologická konstrukce začínala dominovat teprve v druhé části triptychu, v improvizované reakci rapsodického charakteru.

Socialistická orientace sbírky *Chléb s ocelí* je blízká po některých stránkách zaměření básní ST. K. NEUMANNA. Ve verších z války, jež Neumann vydal ve sbírce *Zamořená léta* (1946), převládá pocit jednoty světa, stojícího uprostřed katastrofy na prahu nového řádu. Neumann, v duchu poetiky českých básníků 19. století, zejména Jana Nerudy a částečně i Svatopluka Čecha, básně přísně logicky člení (pravidelné strofy, anafory, opakování a obměňování, pointa), obrací se spíše k přímému pojmenování než k metafoře, užívá hojně epitet a dějových sloves, svou poezii alegorického nebo reflexivního charakteru chápe v apelačním smyslu (proto je silně zdůrazněno myšlenkové zaměření veršů).

Několik sbírek ostře protifašistického zaměření vydal PETR KRÍČKA. V knihách *Světlý oblak* (1945) a *Píseň meče* (1946) využil parafráze lidové epiky (jihoslovanská hrdinská epika, ruské byliny) k legendarizaci a mytizaci válečného střetnutí. Ve sbírce *Běsové* (1946) převažují alegorické a rétorické verše.

Aktivní účast básníků, žijících v zemích bojujících proti fašismu, v zahraničním odboji odsonula původní tvorbu většinou stranou. Básně těchto autorů jsou spíše svědecktím o dobových dramatických konfliktech než tvůrčími činy, proměňujícími tvář české poezie. *Básně 1939 — 1945* (1946) IVANA JELÍNKA obsahují intelektuální reflexivní poezii, inklinující ke kontrastu a k spojování smyslové konkrétnosti s abstrakcí. Jelínek směřuje na jedné straně k lapidárnosti, na straně druhé k rapsodičnosti. V zahraničí vydal VIKTOR FISCHL *Evropské žalmy* (1941) a skladbu *Mrtvá ves* (1943, v Praze vydáno 1945), poezii pohybující se mezi elegickou meditací a vizionářskou lyrikou. V Sovětském svazu publikoval ÓNDRA ĽYSOHOŘSKÝ několik sbírek v ruských převodech (*Pesň o matěři*, Moskva 1942, *Zemlja moja*, Taškent 1942 aj.).

Poezie z věznic a koncentračních táborů má obdobně jako tvorba zahraniční spíše hodnotu dokumentární (KAREL VOKÁČ, *Posledním dechem*, 1942; MILOŠ JIRKO, *Vězeň u okna*, 1945; EMIL FILLA, *Pst písně v Buchenwaldě 1943*, 1945; RAJMUND HABŘINA, *Vězeň za dráty*, 1945; ILJA BART, *Písně zaživa pohřbeného*, 1946 aj.). Pouze lyrický deník JOSEFA ČAPKA s názvem *Básně z koncentračního tábora* (1946) se vymyká z průměru této tvorby. Čapek odmítl jakoukoli nadosobní stylizaci, vyslovuje se ve verších, na nichž je často patrna i technická nedokonalost, z hoře a hrůzy mezních situací, zobrazených v bezprostředních reakcích, beroucích na sebe ráz reflexivní i písněový, lyrickoepický i rapsodický.



# PRÓZA

Podmínky pro plynulý rozvoj české prózy se v době okupace proti letům třicátým značně změnily: mnozí významní autoři nemohli publikovat (J. Čapek, K. Poláček, J. Weil aj.), nebo museli odejít do ciziny (E. Hostovský, F. Langer, A. Hoffmeister aj.), anebo publikovali jen na počátku válečného údobí (V. Vančura, I. Olbracht, J. Kratochvíl, M. Majerová aj.). Organický vývoj — zvláště moderní větve české prózy — byl vnějšími zásahy znemožněn. Rozpětí žánrové i tematické se zúžilo, dřívější vyhraněnost tvůrčích koncepcí ustoupila do pozadí, postupně se ztrácel také kontakt s vývojem světové prózy. Do popředí naopak vystoupila společná obrana základních hodnot stále ohrožovaného lidského života (silně je zdůrazňováno etické hodnocení) a skrytá či zjevná oslava symbolů nonkonformismu a české tradice.

Jedna z hlavních tendencí v próze třicátých let, rozvoj epičnosti a vypravěčství, se v letech okupace vyhranila k typu prózy obnovující principy elementární epiky a využívající zejména témat ze života lidových vrstev a témat historických či biografických. Vedle této hlavní tendence se projevila silná inklinace k próze psychologické, introspektivní, u níž byl zvýrazněn akcent etický. Na rozdíl od let třicátých nemohl být dále rozvíjen typ společenské prózy, zejména syntetický román, pokoušející se o totalitu pohledu na sociální skutečnost, stranou zůstávala novinářská beletrie, zvláště reportáž, a až na nepatrné pokusy zcela zmizela próza noetická, imaginativní a próza usilující o jazykovou experimentaci.

V době bezprostředního ohrožení národního bytí působila mnohá próza jako jinotajný text (tematikou, situacemi, dialogem atp.) a nebylo málo autorů, kteří jinotajné významy učinili základním prvkem díla. Do popředí vystoupila funkce národně výchovná, etická apelativnost; pozornost se obracela proto více k tematickým složkám, k obměňování a variování tradičních látek a formálních postupů. Velký zájem čtenářské obce o českou knihu, zvláště o původní prozaickou tvorbu, umožnil kvantitativní růst české beletrie, a i když v průměru poklesla umělecká úroveň nových děl, široké čtenářské zázemí představovalo jistý impuls pro samotný vývoj prózy: vedle románu došlo k nebyvalému rozkvětu povídkového a novelistického útvaru.

## OBNOVA ELEMENTÁRNÍCH PRINCIPŮ EPIKY

Obnova elementárních principů epiky se projevila nejen v pracích románových, ale také v povídkových souborech, v nichž jsou povídky stylizovány jako promluvy určitého typu vypravěče, charakterizovaného přímo autorským komentářem nebo nepřímě samotným vyprávěním. Mnozí autoři (například F. Kubka, J. Havlíček, J. John, J. Š. Kubín, J. Weiss, B. Klička, J. J. Paulík, K. Schulz, M. V. Kratochvíl, J. Mařánek, E. Bass, O. Srbová aj.) zdůrazňovali specifikum žánru buď ve virtuózních variacích tradičních námětů a kompozičních principů, příznačných pro určité období či určitého autora (ve sbírce MILADY SOUČKOVÉ *Škola povídek*, 1943, jsou k příkladům povídky psychologické, romantické, historické, autobiografické, realistické atp. připojeny dokonce odborné úvody), anebo vytvářeli rámcové povídky a povídkové soubory několika autorů (*Milostný kruh*, 1941, uspořádal Josef Šup; *Čarovná zahrada*, 1944, uspořádala A. M. Tilschová; *Dva-*



*náct pouť světem*, 1941, uspořádal Josef Kopta; *Kamenný orchestr*, 1944, uspořádal Jan Grmela). Rámcový děj Milostného kruhu má funkci spojovacího textu různých stylizovaných vyprávění milostných příběhů příslušníků různých profesí, časově i problematikou odlišných (autoři povídek: J. Drda, F. Kubka, J. John, J. Havlíček, Z. Němeček, J. Mařánek, J. Durych, E. Bass a J. Kopta). Vypravěči těchto příběhů jsou bezprostředními účastníky i komentátoři děje, obražejí se ke konkrétním posluchačům, podle nichž volí způsob vyprávění i jednotlivé odbočky.

Obdobný postup se objevuje i v té části vypravěčské prózy, která se orientovala k zobrazení elementárních hodnot lidského bytí a která základní hodnoty a jistoty hledala v lidovém prostředí, v nesložitéch vztazích do sebe uzavřeného kolektivu. Lidový živel, schopný uplatnit vždy svou vnitřní mravní rovnováhu, se stává osou próz oscilujících mezi důvěrně interpretovanou realitou určitého prostředí lokálního charakteru a mezi básnickou fikcí, často báchorkovitě povahy (díla J. Drdy, J. Weisse, E. Basse, V. Neffa aj.).

S touto vývojovou tendencí, rehabilitující a adorující citovou nehledanost a „zdravý lidský rozum“ prostých lidí, k jejichž charakteristice jsou využity také postupy žánrové realistické prózy, souvisí některými rysy neobyčejně originální povídková tvorba JOSEFA ŠTEFANA KUBÍNA. Kubín se jako autor povídkových próz představil teprve v roce 1941, kdy mu bylo již šedesát let. Do té doby byl znám jako folklorista, etnograf a dialektolog, autor knih pohádek (*Čarovné kvítí*, 1926, *Nová kytky pohádek*, 1928 aj.) a částečně i jako literární publicista (*Po stopách Svatopluka Čecha*, 1926). Fundamentální folkloristická díla *Povídky kladské* (2 sv., 1908 a 1910) a *Lidové povídky z českého Podkrkonoší I-III* (1922 a 1926) zůstávala po dlouhá léta známa jen odborníkům, teprve roku 1941 vyšel čtenářský výbor *Lidové povídky z Podkrkonoší*, doplněný pracemi jiné proveniencí.

V prvních třech knihách „jivínských rapsodií“ (Jivín = Jičín) — *Hrozná chvíle* (1941), *Blesky nad hlavou* (1942) a *Srdce v bouři* (1944) — jsou tragikomické příběhy situovány do maloměsta na konci 19. století. V duchu lidového vypravěčství píše Kubín dějově jednoduché „povídáčky“, „humorky“, jejichž anekdotické jádro, osudy postav a figurek, je méně podstatné než samotná jazyková výstavba textu, využívající hovorového, nářečního i spisovného jazyka a opírající se o bohaté zdroje lidové frazeologie, o hovorové příklady, konkrétní metafory, rčení a obraty. Kubín, aktualizující lidovou slovesnost zejména v skazovém, rozprávkovém stylu, střídá různé druhy promluv, „přímá řeč bez uvedení přeskakuje z vypravěče na hrdinu a od něho k apostrofám a k vložkám a k úslovím“ (V. Vančura), v popředí je stále sám akt vyprávění, nikoli snaha o obratné inscenování zápletek. Kubínovy povídky představují nečekaný a překvapivý vpád lidového živlu do tehdejší prózy. Jestliže se tento autor opírá o lidovou slovesnost, u ostatních prozaiků obdobně zacílených jde o úsilí, které bezprostředně vyrůstá z jedné větve moderní prózy, zejména z tvorby Karla Čapka.

V prvotně Městečko na dlani i v dalších dvou románech *Živá voda* a *Putování Petra Sedmilháře* se JAN DRDA (1915–1970) projevil jako prozaik usilující o obnovu čisté epičnosti, prozaik, který je bohatě zasvěcen do techniky přímého vyprávění lidových vypravěčů. Bohatě rozvrstvená fabule *Městečka na dlani* (1940) je rozvíjena v relativně samostatných, uzavřených nebo souvisleji sledovaných dějových pásmech, jež jsou k sobě přiřazována, aniž dochází k jejich hierarchizaci. Žádná z postav a figurek předválečného idylického maloměsta Rukapáně nezaujímá v románu dominantní postavení, všechny se podílejí — i když různou měrou — na pluralistickém obraze harmonické kolektivity, dynamizované sociálními a osudovými zvraty; ale i tyto konfliktní situace jsou virtuózně integrovány do žánrového rámce. Autor přechází od příběhu k příběhu, děj se mu rozpadá na pestrý sled epizod, spjatých často jen vnějšími souvislostmi, ale právě tato uvolněná románová struktura umožňovala široký záběr, postihující mnohvrstevnatou komplexnost uzavřeného fiktivního světa, jenž byl Drdou objeven jako svět smyslově konkrétních reálií, tvořících nedílnou součást vnitřně celistvých a pudově elementárních postav sedláků, havířů a řemeslníků.

Obširnější a pestřejší rozvinutí báchorkovitých a fantazijních motivů vedlo v románu *Putování Petra Sedmilháře* (1943) k dalšímu uvolnění kompoziční jednoty celku. Překvapivé příběhy bláznivého snílka a do-



brodružného poutníka jsou reflektovány v několika perspektivách (v bezhraničné fantazii ústředního hrdiny, v hodnocení vypravěče, v komentářích dalších postav), aniž jsou tímto rozdílným přístupem jednoznačně odděleny „skutečné“ děje od snových, Sedmilhářem vymyšlených. Drdova bohatá fabulační invence se v Putování Petra Sedmilháře uplatnila v rozvíjení velkého množství scén, které hlavní postava volně spíná na způsob pikareskního románu. Toto přiřazování relativně samostatných příběhů nepůsobí monotónně, neboť fabule se nerozvíjí v prosté časové posloupnosti, ale časové roviny, ve shodě se stálým přeskupováním reálného a ireálného, se často mění a vzájemně prostupují. Konkrétní charakterizační detail je i v tomto románu ve středu autorovy pozornosti (je to patrné zejména v kresbě figur vojáků a obyvatelů jihočeského venkova, kam je děj umístěn), zároveň se však od žánrového rámce odpoutává tím, že z postavy Sedmilháře vytváří symbol lidské touhy po dobrodružství a po nalezení „pravdy světa“. Tendence vtisknout protagonistovi děje symbolickou platnost se u Drdy projevila již v románu *Živá voda* (1941), kde si poprvé ověřoval introspektivní pojetí monograficky koncipovaného románu. Próza o umělci, který nalezne po hluboce prožívané tvůrčí a citové krizi smysl svého úsilí v poznání mravních základů života, je zároveň prózou o hledání a nalezení vnitřních jistot, umožňujících vítězit nad rozkladem a zlem. I když sám název románu upomíná na pohádkový motiv, oddálil se Drda v *Živé vodě* od bohatě fabulované fantazijní prózy, aniž dospěl ke kompozičně sevřenému psychologickému románu.

Na hranicích pohádky a reality, snu a skutečnosti osnoval jinotajné vyprávění o Krakonoši v podkrkonošském městečku JAN WEISS. V románu *Přišel z hor* (1941) je báhorkovitý svět totožný se světem dítěte, jemuž je cizí účelovost zmechanizované, odlišitě civilizace. Podstata poselství tajemného „Krakonoše“, který nepředvídanými reakcemi uvede do pohybu strnulý život maloměsta, spočívá v přání, aby se každý člověk stal „dítětem a básníkem“. Popisně realistický ráz Weissova díla však znemožnil, aby byl ústřední jinotajný pohádkový motiv organicky začleněn do celkového plánu díla.

Jednou z nejpobulárnějších českých knih se v době okupace stal román EDUARDA BASSE *Cirkus Humberto* (1941). Autor, opírající se o dokonalou znalost realii z nejrůznějších profesí a prostředí, zdůrazňuje vzájemnou svázanost všech složek světa manéže, který se stal konkrétním symbolem velikosti a síly jakékoliv sociální kolektivity. Bassovo kronikářské pásmo je sice plné epizod a odboček, ale autor se stále vrací k osudům několika typů, idealizovaných tak, aby se mohly stát reprezentanty základních mravních postojů (například typ dělného, chytrého češství). Fabulační vynalézavost i změny tempa vyprávění nemohly ovšem zastřít značnou kompoziční uvolněnost, která je způsobena spojováním různých tvůrčích postupů, příznačných pro rodovou kroniku, žánrovou drobnokresbu, reportáž, společenský román a idylický obrázek. Přemíra materiálu nebyla plně využita ani v rozsáhlé próze, a proto několik samostatných příběhů, v nichž se opět „fantazie spojila s realitou“, již nešlo ani do značně uvolněného románového celku vtělit. Bass proto vytvořil cyklus deseti povídek *Lidé z maringotek* (1942), spjatých rámcovou jednotou střídajících se vyprávěčů, vzájemně odlišných ve formě vyprávění. Tento rys je zdůrazněn i označením jednotlivých prací: proslov, vzpomínka, úvaha, příběh, příhoda, historie aj. V dějově sevřených prózách si Bass počíná suverénněji než v románu, na němž je příliš patrný povídkový základ.

Zřetelnou krizi v díle VLADIMÍRA NEFFA signalizovala zběžně napsaná žánrová groteska *Vyhnaní z ráje* (1939) a román *Bůh zbytečnosti* (1939), v němž autor pouze obměňoval své dřívější prózy o rozkladu měšťanských rodin. Orientaci k novému typu vyprávění dokumentuje *Třináctá komnata* (1944), román vytvořený z několika dějových pásem, vzájemně kontrastně spjatých. Fantazijní představitost a romantická hra dvou dětí anticipuje a spoluvytváří osudy podivného manželského trojúhelníku, jehož klidný protipól představuje prostředí pražského Ostrůvku (Kampy). Obyvatelé této svérázné části města, drobní řemeslníci, tvoří další pásmo románu, takzvaný chór. Z těchto různých rovin jsou vzájemně osvětlovány jednotlivé postavy a události, jež vyúsťují v kriminální zápletku, rozkolísávající vztah reálného a fiktivního živlu. Autor vypráví děj v časové posloupnosti, obrací se přímo ke čtenáři, komentuje průběh děje, jeho peripetie i rozuzlení „tajemství“.



Neff je obratný fabulátor, má bohatý smysl pro psychické motivace, zejména dětských postav, je dokonale znalec pražských reálií, které v románu vytvářejí harmonický obraz relativně uzavřeného světa. Na Kampu Neff situoval také komorní novelu *Marie a zahrádka* (1945), střídě vyprávěný příběh epizodních postav Třinácté komnaty.

Tím, že próze byl znemožněn svobodný vývoj, v němž by rozvíjela celou škálu možností objevených moderní literaturou třicátých let, vytvořila se situace, kdy se mnoho autorů uchylovalo k aktualizacím tradičního realistického vyprávění, u něhož byl dominantní aspekt etický, výchovný, národně buditelský, anebo pouze zábavný. Proti těmto tendencím, usilujícím přesvědčit čtenáře o reálnosti vyprávěného děje tradičními realistickými a naturalistickými postupy, vznikla reakce zdůrazňující roli vypravěče, který skutečnost uměleckého díla ukazuje jako fiktivní; vypravěč inscenuje „objektivní“ vyprávění, odhaluje umělost, uzavřenost, modelový charakter uměleckého díla.

JOHNŮV „román plný touhy, lásky a pustošící vášně“ *Moudrý Engelbert* (1940) sleduje životní osudy Čenka Engelberta, jehož dvě lásky — ze šlechtického a z občanského prostředí — určují i dvojí společenský okruh, popisovaný autorem s dokonalou znalostí dobového a lokálního detailu. Dominantní role v tomto románu je určena vypravěči, který je stylizován jako zpravodaj referující o jevech a událostech, jejichž skutečná existence je kromě toho podepřena fotografickými portréty hlavních postav. Tímto registrujícím svědectvím se však vypravěč nevyčerpává. Projevuje se zároveň jako ironický komentátor, mající smysl pro grotesknost i tragiku lidského osudu, jehož podoby vytváří. Hlavní pásmo — klasické vyprávění — přerušují odchylky, úvahy, reflexe, vsuvky, které vychylují autenticitu z tradičního rámce románového příběhu do roviny subjektivní, kdy do popředí vystupuje sama funkce vypravěče, jeho organizace vyprávění. Ironickým analytikem zůstal John i v souboru pěti povídek *Dořiní milenci a jiné kratochvíle* (1942), plných paradoxních a groteskních scén, v nichž se setkává sen se skutečností, vážnost s komikou, humor s tragikou.

V próze *Bel canto* (1944) MILADY SOUČKOVÉ je přímo před čtenářem demontován mechanismus románové fabule, autorka odkrývá vztah skrytého mluvčího k fiktivnímu ději, bezprostředně formuje charakter postavy, inscenuje „autentičnost“ projevu jednotlivých osob, jejichž osudy (všední úděl i touha po slávě) jsou parodovány a ironizovány. Součková cílevědomě reagovala na hlubokou krizi české prózy, spočívající v konvenci a manýře, jež zejména v dobách okupace se rozbujevaly nebyvalou měrou. Odpor proti „individualistické psychologizující libovůli“ se projevil zejména v dvojici románů *Odkaz* (1940) a *Zakladatelé* (1941). V obou románech, volně spolu souvisejících, je sledována historie maloměstského a měšťanského rodu v mozaikovitém sledu scén a událostí, zobrazovaných jakoby bez přímé účasti autora. Součková k sobě řadí navzájem příčinně nesouvisející útržky různých rozhovorů, simultánní dojmy postav, vnitřní monology, fragmentární promluvy, popisy a výroky, jejichž mluvčí není přesně pojmenován; vzniká tak napětí mezi realistickým obrazem určité sociální kolektivity a vnitřním světem postav, odkrývajících stereotypnost a bezobsažnost existence měšťanského světa. Tradiční podoba rodové kroniky nebo mravoličného maloměstského románu je zde nepřímou parodována. V této skrytě polemické próze se autorce podařilo objevně postihnout atmosféru a „kolektivní přiznačnost“ prostředí, tak často zpodobovaného v české próze.

## HISTORICKÁ PRÓZA A ROMÁNOVÁ BIOGRAFIE

S obrodou vypravěčské prózy úzce souvisel také rozmach prózy historické, která stála po roce 1918 — až na nepatrné výjimky — stranou zájmu moderních českých autorů. V době bezprostředního ohrožení českého národa nacismem, kdy v umění vystoupily do popředí funkce národně burcující, nastal nový rozvoj historické beletrie, jež však byla v mnohém poplatná tradiční próze realistického i romantického typu. Spisovatelé sice usilovali tuto závislost překonat novým výkladem ústředního konfliktu nebo hlubší psychologickou analýzou,



ale často ulpěli na alegorickém traktování děje, na kombinaci realistického popisu a romantických motivací, na pestré fabuli, tvořené ze statických scén. Objevil se také rozpor mezi lidovčohovným posláním díla a historickou látkou, která byla násilně přizpůsobována dobovému účelu. Jen několika málo spisovatelům se podařilo obohatit v tomto žánru českou literaturu o práce umělecky významné a vývojově iniciativní (V. Vančura, K. Schulz aj.).

Nejvyhledávanějším útvarem se stala historická kronika, opírající se o etický konflikt namnoze tezoovitě vyjádřený (FRANTIŠEK NEUŽIL, nar. 1907, *Plemeno Hamrů*, 1940; JAN KNOB, 1904–1977, *Z plamenů roste*, 1940; ZDENĚK RÓN, 1889–1948, *Větrov*, 1941; ANTONÍN ŠRÁMEK, *Píseň a pluh*, 1943; ZDENĚK BĀR, 1904–1980, *Než zahoukla siréna*, 1941; BEDŘICH GOLOMBEK, *Lidé na povrchu*, 1941 aj.). Simplifikace dějinných událostí, jež tvoří kulisovité pozadí mravního, často romaneskně motivovaného přerodu protagonistů příběhu, jde ruku v ruce se simplifikací psychologie postav. Ucelenější díla kronikářského typu představují romány VOJTĚCHA MARTÍNKA *Stavy rachotí* (1939) a *Kamenný řád* (1942), přesně evokující v obširných popisech historické a krajové lokality, ale i tyto práce, podobně jako trilogie ANTONÍNA ŠRÁMKA *Dubrovník* (1939), *Hořká léta* (1939) a *Vzpoua* (1940), trpí disproporcí mezi deskriptivním základem a idealizující povahokresbou. Autoři etických historických próz příliš lpěli na tradiční struktuře historických vyprávění, nepokusili se radikálněji obměnit schéma realistické kronikářské prózy, spokojovali se s běžnou beletrizací historických skutečností sociálních nebo politických.

V tradicích národně buditelských historických próz pokračovali autoři románových obrazů z národních dějin, zpřítomňujících — v konfliktech i v postavách — problematiku českých dějin, v níž měl čtenář „nalézt posilu pro svůj zápas“ (KAREL NOVÝ, *Rytíři a lapkové*, 1940; VÁCLAV KAPLICKÝ, *Kraj kalicha*, 1945; LEONTÝNA MAŠÍNOVÁ, 1882–1975, *Tiší v zemi*, 1940; MIREK ELPL, *Tři zlaté poháry*, 1940, *Důl U veselého rytířstva*, 1943, aj.). Aktualizační zřetel často násobil rozpor mezi dějovou osnovou a historickou skutečností, rozpor, který se projevil v oslabení autorské invence („historičnost“ příběhu ji nedovolila plně rozvinout) i ve vnějškové kresbě prostředí a dobových událostí (snaha o historickou věrnost způsobovala, že se objevilo mnoho detailů dokumentární povahy, s dějem bezprostředně nesouvisejících).

V „rožmberské trilogii“ uplatnil JIŘÍ MAŘÁNEK aktualizační zřetel zejména ve výstavbě titulních postav „českých problematiků“, které situoval buď do protikladných kulturních proudů, nebo do prostředí odhalujícího mravní labilitu činů určitého jedince, nebo do neklidných událostí, jež uspišují hrdinovu vnitřní krizi (*Barbar Vok*, 1938, *Romance o Závěšovi*, 1940, *Petr kajčník*, 1942). Aniž se změnila romanesknost improvizovaného vyprávění, zběžně sestavený sled situací a scén, uvolňovala se postupně autorova závislost na dokumentárním materiálu a zesiloval se mravní akcent. Čtenářský úspěch trilogie podnítil Mařánka k dalšímu historickému románu *Ohnivý děš* (1944), zobrazujícímu v bohatě rozvinuté fabuli prostředí sedmdesátých a osmdesátých let 14. století, a ke knize povídek *Živé návraty* (1944). Románová trilogie *Legenda ztraceného věku* ČESTMÍRA JEŘÁBKA (*Hledači zlata*, 1938, *Medvědí kůže*, 1939, *Bohové opouštějí zemi*, 1939) je situována na rozhraní doby mezi pohanstvím a křesťanstvím, tedy do údobí, z něhož je velmi málo pramenů. Srážku dvou světů autor projektoval do privátních osudů postav, ponejvíce do milostných historií, do vnějškově konstruovaných dějů a zápletek, a ztrácí tak ze zřetele básnickou koncepci přechodné a dramatické doby.

Některí autoři se pokusili vysvobodit historickou beletrii ze začarovaného kruhu soustředěním k osudovému konfliktu, který osciluje mezi časově vymezeným významem příběhu a významem odlišným, dějinami nově vytvářeným. Tato historická podobenství lidského osudu se zbavují přílišné deskripce, ve středu zájmu je určitý typ, souznící s dramatickými osudy přítomnosti.

Novoklasicistická tvorba FRANTIŠKA KUBKY vyústila v době okupace do tří cyklů přesně koncipovaných historických příběhů, spjatých navzájem společným tématem nebo jednotným rámcem povídkového celku (*Skytský jezdec*, 1941, *Pražské nokturno*, 1943, *Karlštejnské vigilie*, 1944). Kubka patří mezi zkušené fabulátory, soustřeďuje se vždy k jednoduchému ději, jehož základ tvoří vynalézavě osnovaná situační zápletky nebo



osudový konflikt. V souboru *Skytský jezdec* k sobě přičlenil různé typy krátkých próz (pohádka, legenda, povídka, útvar blízký se reportáží aj.); každý příběh, zachycený v dramatické zkratce bez epických a úvahových odboček, je spjat s ostatními obdobnou osudovou problematikou a zároveň osamostatňován svou jedinečností, vížící se ke zcela konkrétním postavám, ke konkrétnímu prostoru a času (práce začínají dobou křížáckých výprav a končí první světovou válkou). Do povídkového souboru *Pražské nokturno* shrnul Kubka příběhy z pražského prostředí, s nímž často kontrastuje postava cizince, a rozprostřel je do široké časové rozlohy (Praha svatováclavská, husitská, táborská, tereziánská a předběžnová). I tentokrát tvoří obsah povídek osudové zvraty jednotlivých postav, ale děj vyprávění není již tak soustředěný jako ve Skytském jezdcí. Třetí soubor, *Karlštejnské vigilie*, je stylizován do podoby renesančního rámcového vyprávění, v němž nepříliš rozvinutý příběh o nemocném králi Karlu IV., který se léčí na hradě Karlštejně posloucháním vyprávění svých přátel, sjednocuje různé povídky, navozující dojem bezprostředního projevu (postavy se střídají ve vyprávění milostných příběhů z různých dob).

Profesionální historik MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL (1904–1988) hledal v historických látkách odpověď na otázku po smyslu lidské existence v konkrétním dějinném plánu. Tomuto záměru nemohla ovšem stačit tradiční kronikářská metoda, ani takzvané objektivní vyprávění. Kratochvíl prózu zesubjektivňuje, introspektivním pojetím problematizuje vztah člověka a dějin, subjektu a objektu, časového a nadčasového. Již jeho debut, triptych „tři bratři“ *Bludná pouť* (1939), je prost jakékoliv žánrovosti a fabulačních klíšé, důraz je položen na útržkovitý sled extatických pocitů člověka unikajícího z prázdnoty života do prázdnoty smrti, na fantasmagorické obrazy totálního rozkladu (děj se odehrává v době pobělohorské), proti němuž autor v závěru vytvořil protipól v daleko méně přesvědčivé lyrické evokaci rodné země a rodové kontinuity. Vrcholným Kratochvílovým dílem je monografický román z rudolfínské doby *Osamělý rváč* (1941); dobrodruh a válečník Russworm přechází od události k události, od příběhu k příběhu, ale tato pestrost se posléze mění v prázdnotu, v život zbavený účelu a nadosobní platnosti. V tomto „románu lidského hledání, osamělosti a strachu“ vytvořil Kratochvíl podobenství k tragédii lidského bytí, které nenalézá ani v sobě, ani mimo sebe pevnou oporu, možnost spočinutí, a je proto vydáno nepokoji a nicotě. Vnitřním monologem, polopřímou řečí, úvahami, promluvy určenými hrdinovi příběhu, zbavuje Kratochvíl román ilustrativnosti a výkladovosti. Obdobně monograficky koncipovaný jako *Osamělý rváč* je i další Kratochvílův román *Král obléká halenu* (1945), jehož „osamělým hrdinou“ je Václav IV. Osamostatňování jednotlivých scén a příběhů se v tomto románu děje již na úkor fabulační celistvosti a jednotné koncepce. Méně charakteristický pro Kratochvíla, ale velmi příznačný pro dobovou zálibu v povídkových cyklech, je soubor legend, balad a romancí *Povídky o lásce a smrti* (1943), soustřeďující deset příběhů, které jsou stylizovány podle literárních projevů doby, o níž pojednávají (počínaje dobou Kristovou a konče přítomností).

Osamocený pokus o moderní historickou prózu představuje první díl tetralogie JAROSLAVA DURYCHA *Služebníci neužiteční* (1. *Země*, 1940, všechny čtyři díly až posmrtně 1969), jehož části byly tištěny již na počátku let třicátých. Ústřední postavu jezuitského novice, připravujícího se cílevědomě na misionářskou dráhu, jejímž vyvrcholením je mučednická smrt světce, vyznačuje jednota pevné vůle a fanatické víry v nutnost plnění božího záměru. Metafyzická perspektiva lidského života je zde postavena proti světské účelovosti, rozhodávající i tehdejší katolickou církev (druhá polovina 16. století). Postavy Durychova románu jsou zbaveny vývojové dynamiky, děj se drolí na statické scény, epizody a odbočky, styl je barokně ornamentální, s přemírou obrazných pojmenování.

Úsilí vyhnout se konvencím a schématům historického románu dosáhlo vrcholu v monumentálním torzu VLADISLAVA VANČURY *Obrazy z dějin národa českého* (3 sv., 1939, 1940, třetí, nedokončený posmrtně 1948, v úplnější verzi 1951). Tato „věrná vypravování o životě, skutcích válečných i duchu vzdělanosti“ měla být původně prací kolektivní (přípravy se účastnili například Milada Součková, Jiří Mařánek aj.), ale posléze se plánu osmisvazkových *Obrazů* ujal sám Vančura. Autorovo pojetí úkolu vyrůstalo z představy blízkosti



a podobnosti práce dějepisce a umělce: „Lidské vědění postihuje jen trosky života. Zmocňuje se záznamů a zjištěných skutečností, skládá je v souvislost, propůjčuje jim význam řady, a koneckonců je interpretuje ve smyslu povídkářském.“ Svůj cíl ovšem Vančura spatřoval ve vyprávění příběhů, v evokaci konkrétních projevů postav, v zobrazení událostí, vzájemně volně vázaných chronologickou posloupností (čtenář je autorem orientován častými připomínkami jednotlivých dat). Kronikářský postup v prvním díle odsouvá autorovu přítomnost do pozadí, věcné vyprávění tlumí citovou účast, děj se nerozvíjí jako součást barvitého obrazu historie, ale individuální čin je stále projektován do souvislostí celkových jako část podmíněná i podmiňující tok dějin. Vančura je střídmý zejména tam, kde nedostatek vědeckých zjištění přímo vybízí romanopisce k rozvinutí básnické invence (krátká kapitola o příchodu Slovanů do českých krajín, o říši Sámově aj.), a naopak vyprávění se rozvíjí do šíře tam, kde to badatelský výzkum umožňoval. Volba krátkých kapitol, jejichž název většinou přesně vymezuje úsek převyprávěné skutečnosti, umožnila sice dynamizovat celek, zároveň však vtiskla dílu ráz příliš letopisecký. Již v úvodním svazku se objevil také odlišný přístup k dějinnému materiálu: v rozsáhlejší povídce o Kosmovi má kronikářský postup svůj pandán v příběhu, v němž je docíleno rovnováhy mezi imaginací a historickou věrohodností. Podobně i v části Selské kníže je dějová osnova rozvinutější, vzdaluje se původnímu záměru převyprávění a směřuje více k tvorbě básnického obrazu lidských vztahů, utvářejících podobu národních dějin. Proměna způsobu vyprávění pokračuje v druhém díle, kde řadu dějů autor transponoval do povídkové podoby (kapitola o Závíšovi z Falkenštejna začíná příznačným oslovením: „Chcete slyšet povídku o mlkovaní a zradě?“) nebo je stylizoval jako vyprávění přímých účastníků (*Zlá léta*) anebo vytvořil cyklický útvar, jehož ústřední postava se nicméně nestává dominantou příběhu (*Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*). Hledání nové vypravěčské metody bylo dovršeno v torzu třetího dílu, v němž události z doby posledních Přemyslovců jsou sjednocovány místem (Zbraslav) i typickou vančurovskou postavou (Kmitas).

Vančurův příklon k českým dějinám nebyl pouze výrazem dobové snahy o aktualizaci historických látek, ale také pokusem umělecky realizovat obraz člověka vynořujícího se z nekonečného časového proudění, vystupujícího jako součást nedozírné sociální kolektivity. Vztah individua a nadosobních společenských celků, člověka a světa, je u Vančury obječován v nových podobách a dimenzích jako vztah proměnlivý i stálý: proměnlivost je určena možností realizovat individuální podstatu člověka, trvalost je dána stálým působením individua na společnost a společnosti na individuum. „Konání,“ píše Vančura, „necht je již obludné nebo zdárné, bývá unášeno mohutným proudem skutků lidí ostatních..., na ty skutky naráží a je proměňuje, samo doznávajíc změn.“ U Vančury se objevuje zejména dvojí typ postav: typy lidí přírodních, spontánních, stojících zdánlivě na samém okraji společnosti, kteří jsou jakoby vlečeni proudem událostí, a typy lidí volních, usilujících vědomě o formování skutečnosti, o realizaci svých cílů.

Postavy spojující vnější elementárnost projevů s vnitřním prožitkem kontrastnosti života a smrti, smyslů a nicoty se objevily v rámcovém vyprávění FRANTIŠKA HEŘMÁNKA *U bratra celého světa* (1944). Autor, který situoval baladické i rozverně příběhy hospodských kumpánů na Třeboňsko, do doby posledních Rožmberků, usiloval o historickou věrohodnost zejména archaizací přímých promluv postav.

Vančurova „věrná vypravování“, která se opírala o spolupráci odborníků, členů Historické skupiny (Václav Husa, Jaroslav Charvát a Jan Pachta), byla — podobně jako jiná díla — také výrazem nedůvěry umělců k tradičním, v podstatě romantickým postupům historické prózy. Autentický detail, sama historická skutečnost se jim jevila daleko dramatictější a bohatší než vymyšlené romaneskní fabule a zápletky. Někteří autoři věnovali značnou pozornost historickým faktům a vytvářeli žánr beletrizovaného pojednání, převyprávějího historické dokumenty.

Ze seriálu popularizujících článků, psaných v roce 1938 pro Lidové noviny, vznikl první díl „lidové kroniky“ EDUARDA BASSE *Čtení o roce osmačtyřicátém* (1940), soustřeďující se v portrétech osobností nebo v detailní charakteristice dobového prostředí a událostí k zobrazení národního života předběžného.



Z ohromné záplavy materiálu vybral Bass jen tu část, která mu umožnila vytvořit živý, pestrý obraz jednoty a vzájemné podmíněnosti jednotlivých, často protikladných složek národního společenství. Dokumentární charakter si podrželo také kronikářské vyprávění JAROMÍRA VÁCLAVA ŠMEJKALA (1902–1941) *Kavárna u nádraží* (1941) o pražské společnosti čtyřicátých let 19. století.

Jiný postup než Bass zvolil IVAN OLBRACHT v knize *Ze starých letopisů českých* (1940), do níž vybral a převyprávěl části takzvané legendy Křišťanovy, některé partie kroniky Kosmovy a letopisů Václava Hájka z Libočan. V látce se Olbracht stýká s prvním dílem Vančurových Obrazů, omezuje se však pouze na jazykové i obsahové zpřístupnění předloh soudobým čtenářům, zejména mladým. Navázal tak na svůj pokus převyprávět části Starého zákona — *Biblické příběhy* (1939), k němuž později připojil ještě *Čtení z bible kralické* (vysázeno 1942, knižně teprve 1958). Obdobným cílům sloužilo také DURYCHOVO převyprávění Nového zákona *Z ráže kvítek vykvet nám* (1939), v němž, na rozdíl od Olbrachtových Biblických příběhů, převládla religiózní interpretace. S okruhem adaptací cizích prací souvisí OLBRACHTŮV „román — dějiny“ *Dobyvatel* (psáno v posledních letech války, knižně 1947), o němž autor prohlásil, že „jest jen zčásti jeho“, neboť se opírá o Dějiny dobytí Mexika, které napsal roku 1843 americký dějepisec William Prescott.

Olbrachtův *Dobyvatel* patří mezi historické prózy s jinotajným významem. Mezní situace národního vývoje, srážka protikladných společenských sil i příkrá vyhraněnost charakterů protagonistů byly v těchto prózách dobově aktualizovány. Jinotajný charakter má román JOSEFA KOPTY *Ptáčník Ané* (1940), čerpaný z historie mandžuského boje proti Japoncům. Symbolická postava básníka-bojovníka i sám konflikt okupantů a okupovaných spolu s ústředním motivem svobody se staly základem podobenství časového významu. Román JIŘÍHO WEILA *Makanna — otec divů* (napsáno 1940) mohl vyjít až po květnu 1945, neboť srovnání ústřední postavy falešného proroka s nacistickým vůdcem se ve válečném kontextu přímo nabízelo. Již dobová kritika však postřehla, že autor nespatořoval těžisko románu v tomto jinotajném motivu, ale soustředil se k zobrazení „zrodu a svodu mesiášské lži společenské“, tedy k zobrazení polarity jedince-boha a masy, osobní touhy po moci a kolektivní touhy po osvobození, obecné ideje a jejího konkrétního naplnění, zvůle a svobody. Tato základní polarita je vyjádřena v dvojím pásmu románu: v prvním jsou sledovány osudy ústřední postavy, v druhém jsou individualizovány postavy bezejmenného davu. Autentická znalost prostředí a obsáhlé studium historické (Střední Asie v 8. století) umožnilo Weilovi udržet román v rovině věčného, střizlivého vyprávění, které zdůrazňuje spíše přesnou lokalizaci událostí a názorný popis lidských aktivit než psychologickou motivaci činů postav.

S historickou prózou úzce souvisela románová biografie, která patřila v letech 1939–1945 k čtenářsky nejoblíbenějším žánrům. Většina autorů se však spokojovala s převedením životopisných a historických faktů, zprostředkovaných odborným badáním, do plánu realistické fabule, rozvíjející se v řadě scén a situací. Slabou psychologickou motivaci, nedostatek původní koncepce uměleckého zjevu a samostatného zkoumání specifické problematiky tvůrčí se mnozí spisovatelé snažili překlenout hromaděním dobových reálií, převyprávěním cizích hodnocení, jež měly vtisknout autenticitu i fiktivním příběhům. Autoři se obraceli zejména k postavám umělců, v jejichž dramatickém osudu nalézali typ vzdorného a obětavého češství, přemáhající nepřízeň osudu tím, že přijal a vyplnil nadosobní poslání. Monografické romány o postavách z dávné minulosti, kronikářsky zprostředkující poznání životních příhod lidí spjatých s osudy českého národa, se často blížily historickým prózám kronikářského typu (román IVANA KRAHULÍKA, 1881–1966, o Kosmovi Komu pochoďte?, 1944; VLADIMÍRA DRNÁKA o Janu Lucemburském *Král Sloužím*, 1940; VLADIMÍRA MÜLLERA, 1904–1977, o Šimonu Lomnickém z Budče *Žebrák s erbem*, 1941 aj.).

Životopisné romány s oblibou psala SONJA ŠPÁLOVÁ, která přiřadila k próze o Máchovi ještě román o Nerudovi *Černý Honzík* (1939) a román *Mánesové* (1940); autorka je suverénnější v expozici kulturněhistorických nebo literárních detailů než v celkové koncepci, která trpí banální interpretací umělcových tvůrčích zápasů. S větší mírou vkusu pojednala o Mánesově rodině ANNA MARIA TILSCHOVÁ v románě *Orlí*



*hnízdo* (1942), jež je střídavým kronikářským vyprávěním, opřeno o dokonalou znalost dobového prostředí. Z řady beletristických pokusů, které nepřekračují popularizační cíle (například romány JAROMÍRA HOŘEJŠE, 1903–1961, o J. K. Tylovi *Pout' bez návratu*, 1941; MILANA RUSINSKÉHO, 1909–1987, o Čeňkovi Ostravickém *Bludička slávy*, 1940; FRANTIŠKY PECHÁČKOVÉ o Tomáši Baťovi *Chléb náš vezdejší*, 1939; VLADIMÍRA DRNÁKA o Paulu Gauguinovi *Stín přes paletu*, 1940 aj.), si uchovávají trvalejší platnost díla autorů, kteří do středu svého zájmu postavili vztah osobnosti a doby, relace mezi individuálním úsilím a převládajícími konvencemi, mezi specifíčností vášnivého zájmu a předsudky doby.

Zpodobení konfliktu tvůrčího člověka a doby si ovšem vyžaduje důraz na autentické líčení společenského kontextu. „Román o velké cestě Emila Holuba“ *Druhé housle* (1943) neměl být, podle slov autora EDVARDA VALENTY, tradičním životopisným románem, ale monografií, pokud možno co nejvěrnější, o kolektivu lidí, kteří podnikli vzrušující africkou cestu. Práce je stylizována jako zápisky účastníka výpravy, které byly nalezeny po jeho smrti; nejde tedy o beletrizaci románového typu, ale o prosté, věcné svědectví, shodné s prameny a odbornou literaturou. K pramennému studiu se obrátil i JOSEF TOMAN při zpracování osudů mnohokrát zpodobené postavy z doby panování španělského krále Filipa IV. Román *Don Juan* (1944) se záměrně liší od romantických interpretací titulního hrdiny, rysy zveličené a zkonvenčnělé tradicí jsou naopak potlačeny a do popředí vystupuje úzké sepětí charakteru protagonisty s krutou dobou feudální zvůle 17. století. Toman sleduje v činech dona Juana reakci složité osobnosti, která proti nadindividuálnímu systému církevní i světské moci vytyčuje postulát svobody člověka a lidské souměřitelnosti se společenstvím trpících.

Pozornost širších vrstev čtenářů i kritiky vzbudil román FRANTIŠKA KOŽÍKA *Největší z pierotů* (1939), věnovaný životním osudům slavného pařížského herce pantomim Jana Kašpara Dvořáka (Jeana Gasparda Debureaua). Autor, který úzce svázal život mima s pestrým a barvitým prostředím Francie dvacátých až čtyřicátých let 19. století (vedl na scénu řadu historických postav, například francouzských romantiků), se soustředil na polaritu umělce zápasu a zápasů proměnlivé doby. Na románu je patrna zběhlost v historické látce, obratná fabulace, sklon k aranžování efektních situací a romaneskních scén. Nebezpečí melodramatičnosti se projevilo v dalším Kožíkově románu *Básník neumírá* (1940), jehož hrdinou je autor Lusovců, portugalský básník Camoës. Oběma románovým biografiím chtěl Kožík vtisknout „symbolický smysl“, ale k hlubšímu pojetí složitých osobností mu chyběla jak kritická analýza pramenů a literatury, tak originální evokace uměleckého zjevu.

O typ románové biografie, která inklinuje jak k hagiografii, tak i k historické próze, se pokusil FRANTIŠEK KŘELINA v próze *Dcera královská, blahoslavená Anežka česká* (1940). Napětí mezi dějinnou a legendární složkou se projevilo i ve stylu práce, upomínající na sloh legend a kronik, ale zároveň využívající vnitřních monologů, lyrizace epiky, techniky promluv, u nichž není jasný mluvčí atp. Autor se často uchyluje k apostrofám a hyperbolám, usiluje o aktualizaci náboženské látky. S Dcerou královskou úzce souvisí román *Amarú, syn hadí* (1942), opět monograficky zaměřený, tentokrát na postavu jezuitského misionáře, který mezi Indiány Jižní Ameriky našel svou smrt. Křelina kombinuje subjektivní výpověď s dokumentárním svědectvím, aby obsáhl rozpětí mezi skutečností a jejím zrcadlením, otvírajícím transcendentní perspektivu lidské existence. Barokní instrumentace, rozpor mezi tělesností a duchovostí, je však překryta efektností dějových zvrátů a jednotlivých scén. Barokní stylizace je charakteristická také pro Křelinův povídkový triptych *Klíče království* (1939), „trojzvuk próz“ směřujících k alegorizaci historické látky. Katolická interpretace dějin se stala určující pro NINU SVOBODOVOU (1902–1988), jejíž práce trpí apriorním oslavným záměrem (*Poutník čtyř světů*, 1940, *Světelný mrak*, 1943, *Vykoupený čas*, 1944).

Biografický román, který se svou hodnotou odlišuje od všech děl tohoto žánru psaných za druhé světové války, napsal KAREL SCHULZ. Povídkové soubory *Peníz z noclehárny* (1940) a *Prsten královnin* (1941), jimiž se znovu po dlouhé odmlce přihlásil do české literatury, byly pro mnohé kritiky překvapením, ale jejich význam daleko přesáhl rozsáhlý první díl zamýšlené trilogie *Kámen a bolest* (1942), k němuž ještě přibýlo



torzo druhého dílu *Papežská mše* (1943), vydané po Schulzově smrti. Halucinační atmosféra, charakter hlavních postav, adorace chudoby a dívčí čistoty, symbolizace příběhů nezaprou ve sbírce Peníz z noclehárny vliv Jaroslava Durycha, projevující se i v barokizujícím stylu. V druhém souboru, Prsten královnin, se objevila historická tematika, odkrývající v různých formách torzovitost, neúplnost postav symbolických a groteskních příběhů.

Románová biografie Michelangela *Kámen a bolest* představuje široce rozvětvený obraz italského renesančního světa, z něhož ústřední postava vyrůstá a jež zároveň utváří do nové podoby. Schulz pojal tuto dobu jako průsečík nesčíslného množství mohutných duchovních energií, vzájemně protikladných a zároveň v této protikladnosti dotvářejících novou jednotu. Dynamické děje, boje politické, náboženské, umělecké a sociální signalizují zásadní předěl v dějinách celého evropského kontinentu. Schulz zalidnil román postavami ze všech vrstev tehdejší společnosti, projektoval dobové konflikty do všech sfér, aniž se mu celek díla rozpadl na volně přiřazované epizody. Princip kontrastu, refrénů, navracejících se motivů, časové posloupnosti děje umožnil román koncipovat dostředivě, ačkoli je široce rozvětven do řady relativně samostatných scén, disputací a monologů. Protikladnost a vzájemná vyhocenost jednotlivých směrů doby je patrna na barokně kontrastním jazyku: expresivita kazatelského slohu (apostrofy, synonyma, exklamace) je střídána dynamickým sledem disparátních představ, vybavovaných ve vnitřním monologu, kronikářské vyprávění lyrickým popisem, vzrušený dialog apokalyptickou vizí. Z bohatě rozvrstveného obrazu chaotické doby vyrůstá postava Michelangelova, umělce, který vítězí nad krutostí a hrůzou svým uměním a hlubokým prožitkem bolesti („... doba, z níž žil a tvořil, ho nepřetržitě bolela, překonával ji jen bolestí a zvítězil jen touto bolestí“). Michelangelův umělecký zápas je těsně spjat s hledáním pevných hodnot a jistot, s orientací v bludišti disparátních názorů a postojů. Z konfrontací s vyrovnaným Leonardem, s humanistou Polizianem, s fanatickým Savonarolou, s františkánským prostáčkem Fra Timoteem a mnohými jinými vyrůstá postava umělce nejen jako symbol doby, ale také jako symbol jejího překonání. V románu *Kámen a bolest* jsou sledovány Michelangelovy osudy do počátku 16. století. *Papežská mše* měla skončit rokem 1527, ale autor stačil napsat pouze první dvě kapitoly.

S románovými biografiemi úzce souvisí klíčové romány. V trilogii *Bez počátku a konce* (1939–1940) sledovala I. R. MALÁ (1893–1985) svůj život i zápasy svého muže filozofa R. I. Malého. Dílo, dotýkající se problematiky kulturní i filozofické, je do značné míry apologií náboženských koncepcí, formulovaných v pracích autorčina manžela. Nicméně důkladná znalost kulturního českého života umožnila vznik románového dokumentu, který má širší platnost.

## PSYCHOLOGICKÁ PRÓZA

Radikální proměny společenské struktury měly za následek i krajní zproblematizování lidské existence, stále ohrožované vnějším zásahem i vnitřní labilitou. V mezních situacích, které válečná doba denně vytvářela, se znovu aktualizovala otázka základních etických hodnot, o něž se člověk opírá, otázka celistvosti nebo rozpolcenosti subjektu, vztahu individua a nadosobních idejí.

Na rozmachu psychologické a introspektivní prózy, reflektující tuto krizovou situaci, se podíleli spisovatelé různých generací, ale zejména autoři generace nejmladší pokládali tuto uměleckou orientaci za neadekvátnější duchovnímu klimatu, v němž žili. Směřování k typu prózy obnažující a zaznamenávající podvědomé procesy hledajících a tápajících individuí bylo úzce spřízněno se spiritualistickými tendencemi v lyrice nejmladších básníků. Je charakteristické, že prozaik ZDENĚK URBÁNEK je autorem eseje *Člověk v mladé poezii* (1940) a že JIŘÍ ORTEN začínal také jako prozaik (posmrtně vyšly jeho prózy *Eta Eta žlutí ptáci*, 1966, *Pro děti*, *Knížka naslouchajícím*, 1967, *Převleky*, 1968), jehož tvůrčí principy (oslabená fabule,



lyrizace a metaforizace příběhu) jsou blízké pokusům jeho generačních druhů. O lyrické inspiraci však svědčí pouze původní východisko mladých prozaiků, později se uchýlili k psychologickému románu sociálního nebo generačního typu. Tento posun k objektivaci lze vysledovat téměř u všech začínajících autorů — u Miroslava Hanuše, u Bohuslava Březovského, u Karla Dvořáčka, u Zdeňka Urbánka aj.

Z nerozsáhlého díla ZDEŇKA URBÁNKA (nar. 1917) je zřejmé, že autor si v próze ověřoval možnosti slovesného experimentu a analytického pohledu. V žánrově pestrých pracích (lyrické prózy *Jitřenka smutku*, 1939, „sny, studie a příběhy“ *Úžeh tmou*, 1940, generační román *Příběh bledého Dominika*, 1941, povídky *Životy a svědomí*, 1945) směřoval Urbánek k poznání člověka, který v bolesti hledá smysl a podstatu své existence.

Psychologická analýza, opírající se o rozdílnost a příbuznost dvou vnějškově nesouvisejících osudů, situuje román BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO (1912–1976) *Blíženci života* (1940) do souvislosti s pozdně romantickou literaturou. Snaha učinit tápajícího hrdinu životnějším vedla Březovského v rozsáhlé próze *Člověk Bernard* (1945) k monograficky koncipovanému románu, v němž je složka reflexivní tlumena bohatým dějem. Román citového a intelektuálního zrání směřuje k celistvému vidění ústřední postavy, tj. k zobrazení jejího rodového začlenění, vnitřních dispozic, vnějších nárazů a vlivů, reflektovaných jak v rovině autoreflexe, tak v několika rovinách dalších vnímatelů (dopisy, deníkové záznamy, vyprávění postav atp.). V románu se střídají postupy charakteristické pro kronikářské vyprávění („předzpěv“ je koncipován jako začátek realistického rodového románu), pro introspektivní prózu, společenský román i román etický. Hrdina se vymaňuje z původní pasivity, volní úsilí se nejprve realizuje v rovině sebepoznání, později v rovině činu, aktivně měnícím realitu („ani divák, ani pozorovatel, ani svědek“).

V řadě románů (*Na trati je mlha*, 1940, *Pavel a Gertruda*, 1941, *Měněcennost*, 1942, původní verze bez cenzurních zásahů vyšla 1947, *Bílá cesta mužů*, 1943, *Petr a Kristýna*, 1944), povídek (*Slyším tvou krásu*, 1942) a novel (*Příběh starého mládence*, 1944, *Příběh o pomoci*, 1945) dokázal MIROSLAV HANUŠ (nar. 1907), že má schopnost jemné analýzy, postihující škálu podvědomých a vědomých reakcí i složitou motivaci citových a mravních postojů. Na prvních románech je patrná chudá fabulační invence, ale tradiční komorní téma milostných vztahů autor interpretuje v bohatě odstíněných kontemplacích, sleduje zejména zápas postav o mravní sílu a opravdovost, jež vytváří integritu lidského života. Nebezpečí statičnosti zápletek a přílišné konstruovanosti diskurzivní prózy se Hanuš snažil odstranit v dalších románech přesunutím těžiska na zobrazení vnitřního procesu, vedoucího k společensky platnému mravnímu postoji, a na bohatěji rozvinutou fabuli. V *Měněcennosti* autor k sobě řadí, bez přílišné hierarchizace, řadu scén demonstrujících vnitřní kontradikce senzitivního hrdiny, který se nechce smířit s mechanismem a malostí života, zbaveného pevných jistot a hodnot. V *Bílé cestě mužů*, inspirované Byrdovým deníkem, umožnila krajní, mezní situace rozvinout motiv odvahy a činu překonávajícího tragičnost osudu a dávajícího trvalý smysl lidskému bytí. Ve všech prózách se Hanuš vyhýbá realistickému popisu, děj je často zaznamenán z vnitřku postav, introvertní hrdinové jsou situováni do všedního života a z této konfrontace je intelektuálně konstruován proces mravní přeměny.

Z mladých prozaiků měl k psychologické próze nejbližší KAREL DVOŘÁČEK, u něhož však převládá etický aspekt natolik, že posléze analytický přístup potlačil. Několik debutantů vydalo v době okupace své první práce, ale těžisko jejich díla leží v dílech vydaných po roce 1945 (JIŘÍ MAREK, JIŘÍ VALJA, OTA ŠAFRÁNEK aj.).

Psychologická analýza je v prózách mladých autorů vždy vyvažována mravními principy, které harmonizují obraz depersonalizace osobnosti. Toto schematické rozvržení snižuje hodnotu těchto děl, na nichž je příliš patrný jejich apriorně stanovený záměr. Dvěma autorům se však podařilo vytvořit originální typy moderní psychologické prózy — Egonu Hostovskému a Václavu Řezáčovi. Hostovský psal svá díla v naprosto jiném kontextu, než byl kontext okupační; „cizinecký“ pocit emigranta vtiskl jeho dílům nový rys, odlišný od problematiky, k níž se v předcházejících dílech vracel. Řezáčův vývoj, směřující k rozvinutí tradice moderního



společenského románu (přípravovaný román Zajíc), byl okupační přerušen a psychologické prózy představují autorovu bezprostřední reakci na novou společenskou strukturu.

Jestliže v EGONU HOSTOVSKÉM viděla česká kritika „malíře pudového nahodaného člověka“, válečné knihy — *Listy z vyhnanství* (New York 1941, pražské vydání 1946), *Sedmkrát v hlavní úloze* (New York 1942, pražské vydání 1946) a *Úkryt* (Texas 1943, pražské vydání 1946) — dostatečně průkazně ukázaly, že skutečný význam autorových prací spočívá v rekonstrukci lidské osobnosti, v tvorbě básnického podobenství mnohovrstevnaté doby převratných změn, v nalezení nové struktury psychologicko-analytické prózy. Reakce Hostovského na válečné události byla bezprostřední: *Listy z vyhnanství* byly otiskovány již v roce 1939 (pod názvem *Dopisy z vyhnanství*) v prvních českých zahraničních novinách v Paříži. A již tehdy se v nich objevil pronikavě zřený typ běžence, člověka, který stále prchá, spěchá a neví kam, který stále něco očekává a neví od koho, prostě člověka krajně vyhroceného životního provizoria, žijícího ve strachu a bázni. Přesunula se perspektiva bytí i čas existování; nesmyslná reálná dění jsou pro vnímatele čímsi ireálným, fantasmagorickým snem, a naproti tomu je skutečný pouze čas ztracený a čas budoucí, neboť kraj dětství sytí smysly a soustřeďuje roztržitého člověka. Na malý prostor je nahuštěno množství dějů — fiktivních i prožívaných, ireálných a obludných, nastává „zavrať a černokněžnický rej věcí a pojmů“. Forma „listů“ umožnila autorovi volně k sobě přiřazovat různé roviny (krátký miniaturní příběh, úvaha, záznam události, lyrický popis, komentář) a stylizovat je jako bezprostřední nelerární projev. Základní složkou dopisů je však reflexe, která názorně a lapidárně příběhy vyvolává z oně změní události, dává jim smysl tím, že je spájí se světem vypravěče, vytváří z nich stavební prvek nových obsahů životních, nové lidskosti, vyrůstající navzdory krutému údělu.

Hostovského postavy hledají svůj střed, ukrytý zárodek jednoty, bod, odkud si lze vysvětlit smysl lidské existence: „Je jakýsi střed, jakýsi podivuhodný okamžik v každém životě, jádro, ohnisko, a z něho se všechny naše zkušenosti rozumové i citové paprskovitě rozbíhají do prostoru a času, v němž ve skutečnosti není žádný čas dělicí přítomnost od minulosti nebo budoucnosti.“ V tomto smyslu jsou Hostovského práce i komponovány: rozbitá chronologie umožňuje poutat k oněm „jádrům“ různorodý materiál, zbavovat ho jeho náhodnosti a fragmentárnosti, včleňovat jej do vyšších celků.

Každá z válečných knih Egona Hostovského je podobenstvím pádu starých a ověřováním nových existenciálních jistot. Podstatu prózy *Sedmkrát v hlavní úloze* vystihl Graham Green, když napsal, že „tento román je svrchovaně zajímavým příkladem metafyzické literární tvorby, aplikované na politický námět“. Význam Hostovského románu spočívá v odvaze vytvořit v osudech sedmičlenné pražské intelektuální společnosti podobenství univerzální evropské duchovní krize. Odlišnost první části, v níž vypráví „dvojník“ o spisovateli Kavalském a jeho družině, od části druhé, jež je objektivním popisem vzrušených dnů osmatřicátého roku, tj. odlišnost disparátních způsobů podání, kladených vedle sebe, ukazuje, že autorova koncepce nemohla být realizována jen v plánu introspektivním. Ale dvě roviny, vnitřně nepropojené, způsobily rozpad jednoty díla. V románu *Sedmkrát v hlavní úloze* je rozvinuta myšlenka o tajemném zřetězení individuálních „zrad“ a „nevěr“ s kolektivní katastrofou lidstva. Z těchto hledisek je souzena i vina intelektuálů, kteří objevují skutečnost v nových podobách, ale nevědí, co se svým objevem učinit, neboť jejich intelekt je vnitřně vyprahlý a prázdný.

Bezpečněji je zvládnuta menší plocha novely *Úkryt*, jež je dalším podobenstvím o člověku, který nalézá sám sebe, smysl svého bytí v činu, jímž splývá s ostatními, v smrti, v níž „roztaje jeho já“; Hostovský volil opět formu zápisů hlavního aktéra příběhu, dopisů člověka, který se posléze orientuje činem (nikoli myšlenkovou konstrukcí) v realitě života. Existence člověka i skutečnost společenská je v *Úkrytu* krajně zproblematizována, hledá se životnější a pravdivější obsah těchto pojmů, obsah, který není abstrakcí, ale něčím životným a konkrétním. Autor spájí v jednotu drobné výjevy s přímou i nepřímou sebeanalýzou, reflexe s napínavým dějem, realnost příběhu s obrazným podobenstvím lidského údělu.

Tři romány VÁCLAVA ŘEZÁČE — *Černé světlo* (1940), *Svědék* (1942) a *Rozhraní* (1944) — mají shodnou problematiku zamaskovaného a odmaskovaného lidství, „vnitřní hniloby“, zla rozrůstajícího se do meta-



fyzických rozměrů a dobra spjatého s konkrétní aktivitou člověka. Těžisko Řezáčových příběhů spočívá v analýze pocitu prázdnoty a méněcennosti, která vede k parazitismu na cizích osudech, k chtění inscenovat, rozehrávat cizí životy. V *Černém světle* podává bilanci svého života vypravěč, překonávající vůli k moci a rozséváním zla svou vnitřní bezobsažnost a nicotnost. Vracející se motiv honu na potkana odkrývá složku zvnějšku předznamenávající a determinující hrdinův osud, kdežto hrdinovo úsilí o „vládu nad věcmi a lidmi“, jeho intriky a nástrahy signalizují hlubinné ničivé dispozice, odkryté psychickým nárazem a imanentně se dále rozvíjející. Snaha zbavit svět humánních obsahů a připodobnit ho k prázdnotě vlastního nitra je v románu objevena v introspektivním pohledu, v rovině sebezrcadlení, zpovědi, kladoucí k sobě klíčové okamžiky bez hodnotícího, zvnějšku pramenícího záměru.

V racionálně koncipovaném Černém světle se autor soustředil k monografickému tématu „červivého člověka“, v románu *Svědék* integroval psychologickou analýzu obdobného typu do rámce maloměstského románu. Řada postav, situací a konfliktů nevybočuje z tradice realistické prózy, čerpající látku ze stejného prostředí, ale Řezáč objevil pod žánrovým nebo sociálně typickým projevem ještě bohatou sféru vnitřních rozporů a zasutých nebo potlačených krizí; realistický obraz městečka a jeho obyvatel je projektován do roviny iracionální a metafyzické. Hlavní postava Eduard Kvis, „starý slídič po lidských nitrech“, se sytí skrytými konflikty, vyvolává je k životu, ať již přinášejí jakékoli důsledky. Jeho prázdnota, pro niž je příznačná absolutní necitovost a indiferentnost, se načas zaplňuje jen uvolňováním zla a podvědomých komplexů plodících zlo. Kvis ví o bezcennosti svého šedivého, bezvýznamného života, a proto se chce zmocnit životů druhých. Tento parazitní přístup se stává jednou z forem vlády slabocha nad ostatními. Ale konflikty, které Kvis vyvolal, vedou u druhých ke katarzi a po ní nastupuje opět hrdinova prázdnota, vyplněná nakonec jen nicotou, smrtí.

Řezáč hledal v druhém portrétu patologického hrdiny životodárnou protiváhu v postavách mladých lidí, ale teprve v románu *Rozhraní* našel a plně rozvinul pól tvořivé lidské aktivity. Rozhraní je stylizováno jako svědectví bývalého úředníka a učitele, píšícího — z časového odstupu — o vzniku svého románu, který znamenal v jeho životě rozhodující mezník. Román je koncipován ve dvou vzájemně se prostupujících plánech, řešících obdobnou životní problematiku z dvou různých přístupů: románová fikce se prolíná s životními zážitky pisatele, odhaluje se vzájemná závislost autora a jeho hrdiny, tvorby románu a tvorby vlastního osudu. Tvůrčí přístup ke skutečnosti je odkrýván v rovině herectví, přinášející znovu motiv masky a odmaskování, a v rovině spisovatelské práce, pro niž je dominantní etický aspekt. Analýza tvůrčího procesu umožnila odsunout základní motivy dvou předcházejících románů a soustředit pozornost k odpovědnosti za vytvářené osudy; proti parazitismu je zde volena cesta spoluvytváření cizích životů.

V literární produkci válečných let byla dosti početně zastoupena realistická próza, která se chtěla vyhnout úskalí naturalistického vyprávěčství akcentem na psychologickou motivaci a charakteristiku. Rozpornost realisticko-psychologické interpretace reality je patrna i v prózách JAROSLAVA HAVLÍČKA. Rozdílnost mezi romány *Ta třetí* (1939) a *Helimadoe* (1940) svědčí o autorově pokusu změnit dřívější metodu, o snaze vymanit se ze stereotypnosti pásma scén provázených charakteristikou, měnící se v nepřímou klasifikaci postav. V románu *Ta třetí* vyrůstá z prostředí banálních „obyčejných lidí, žijících obyčejný život“, postava tuctového, nezakotveného a sobeckého čtyřicátníka, jehož bázeň z velikosti se odhaluje při konfrontaci s dvěma rozdílnými ženskými typy. V *Helimadoe* Havlíček opustil vyprávěčskou objektivitu, která v románu *Ta třetí* postrádala dostatek analytické pronikavosti, a příběh nechal vyprávět vypravěči, který se vrací po čtvrtstoletí k zážitkům svých pubertálních let. V groteskním, zlyričtělém obrazu maloměstské rodiny laskavého i tvrdého podivína, v smutných osudech pěti dcer je rozvinut konflikt mezi střízlivostí a romantikou, mezi touhou, snem a realitou, aniž je jeden nebo druhý pól viděn jako vysvobozující. K Havlíčkově románové prvotině *Vyprahlé touhy* (opravené vydání vyšlo 1944 pod titulem *Petrolejové lampy*, který autor určil již pro první vydání 1935) se některými motivy připíná baladická, osudová groteska *Synáček* (1942), monograficky



komponovaný příběh prázdné, jen přechodně naplněné existence. Dobová obliba povídek umožnila Havlíčkovi začít s bilancí tvůrčího úsilí v souborech kratších próz; pět erotických povídek z let 1928–1930 vydal v knize *Neopatrné panny* (1944), další práce připravil k vydání ve sbírce povídek a romanet *Zánik městečka Olšiny* (1944). Úplný přehled Havlíčkovy povídkové a novelistické tvorby podaly však teprve svazky *Smaragdový příboj* (1959), *Zázrak flamendrů* (1964) a *Prodavač času* (1968). Teprve tehdy byl rekonstruován vývoj Havlíčka povídkáře a novelisty, pohybující se mezi naturalistickou a sociálně kritickou prózou, analyticko-psychologickými studii a fantazijními groteskami, vždy protiiluzionisticky zaměřenými.

Psychologický realismus chápal J. J. PAULÍK v povídkách *Ošklivá tvář lásky* (1940) jako negaci svého dřívějšího „metaforického lyrismu“. Grotesknost situací i analýza utrpení směřují k poznání vnitřní nepevnosti člověka, jehož pravá tvář se zjevuje v erotické sféře.

Komorní příběh MARIE PUJMANOVÉ *Předtucha* (1942) je soustředěn k odstíněné analýze úzkosti a nejistoty, již prožívají mladí sourozenci po odjezdu rodičů. Zmatenost pubertálního věku, citové krize dospívání ustupují do pozadí před tragickou předtuchou a básní, opanovávající celou bytost a uvolňující touhu po družnosti a po bezpečnosti rodinného sourozenství.

## SPOLEČENSKÁ ETICKÁ PRÓZA A OSUDOVÁ PODOBENSTVÍ

V okupačním období se tabuizovala řada látek, zejména ze soudobé společenské skutečnosti; vládnoucí ideologie kvalifikovala určitou životní problematiku a některé historické jevy jako nepřátelské, což mělo za následek orientaci mnohých českých prozaiků k nezávadným tématům anebo k tématům zbaveným bezprostředních souvislostí s přítomností. Cenzurní tlak se zejména projevil v oblasti sociální prózy. Romány zobrazující třídně rozvrstvený svět moderní společnosti neměly v podstatě možnost předstoupit před čtenáře. Typ pluralistního románu, jehož rozmach vrcholil v letech třicátých (Pujmanová, Majerová, Kratochvíl, Řezáč aj.), se v české próze již nemohl objevit. Sociální próza se proto tradicionalizuje, vrací se k starším typům, například ke generačnímu románu, k žánrové próze, k realistickému románu s romantickými motivy, k popisné kronice atp. Ale i v těch případech, kdy se autoři orientovali k sociálně typizujícímu syntetickému románu (práce ovšem mohly vyjít až v poválečné době), se ukázalo, že jde spíše o aktualizace v rovině tematické než o rozvinutí nového typu pluralistní prózy. Nicméně z rozdílnosti mezi vydanými a nevydanými díly je možno si ověřit vnější tlak na literární vývoj.

ZDENĚK NĚMEČEK v románu *Ďábel mluví španělsky* (1939) transponoval aktuální problematiku španělské občanské války do roviny noetické, ovlivněn jistě i příkladem Karla Čapka. Forma zápisníku českého malíře navozuje dojem bezprostředního sdělení o řadě volně spjatých příběhů z doby válečného utrpení, ale dominantou stále zůstává znepokojující napětí mezi relativní platností výpovědí jednotlivých postav a nemožností totálně postihnout vzájemně protikladná dějství. Koncepce vztahu odlišných, ale vzájemně se doplňujících interpretací je však příliš apriorně stanovena, autor vyplnil epický rámec reflexemi, jež jsou hlavním nositelem ústřední ideje. Během války napsal Němeček rozsáhlé dílo *Evropská kantiléna* (1945), které navazuje na pokusy vytvořit bohatě fabulovaný „syntetický“ společenský román. Práce je koncipována v několika rozvětvených, ale víceméně paralelně sledovaných pásmech osudů různých typů generací, které žily mezi dvěma světovými válkami („Jsou to Děti Evropy, jež je nemocná...“). Vnitřní pouta mezi individuem a dějinami jsou převážně vyjádřena v řadě násilných motivací, a román se tak stal kaleidoskopem příliš obšírně traktovaných, vzájemně nezcelených dějů.

S jiným typem polarity mezi vydaným a nevydaným dílem se sledáváme u JOSEFA HORALA (1885–1969). Román *Bláhové mládí* (1941) jen rozmnožuje realisticky traktované příběhy o vystřízlivění z iluzí mládí, kdežto v románu *Mlčení* (1945) autor demonsturuje reakce jednotlivých typů, které ve svém souhrnu



ukazují rozvrstvení české společnosti z doby okupace. Své letopisy provází úvahovými partiemi, evokacemi atmosféry doby, poetickými personifikacemi míst i dějinných okamžiků, a tím se snaží zobecnit individuální problematiku, a naopak obecnou problematiku vtělit do příběhů postav.

Debut MILOSLAVA FÁBERY (1912–1988) *Neklidná hranice* (1940) se vymyká z průměru tehdejší románové produkce jak svým námětem (společenské zvraty na Sibiři po únorové revoluci 1917), tak i vyzrálou vypravěčskou metodou, poučenou na ruských i francouzských autorech. Vzrušující děj, kaleidoskop dílčích příběhů a výjevů téměř filmového spádu, zatlačuje psychologické motivace do pozadí a nechává promlouvat samotné činy, reakce lidí, brání se světu elementárními, pudovými postoji. Dramatický sled scén bez zbytečných epizod, ale také bez jednotící perspektivy ukazuje pestrou směsici lidí různých národností, u kterých drsné sibiřské prostředí obnažilo jejich vnitřní chaotickou podstatu.

Původní záměr JAROSLAVA R. VÁVRY byl v románě *Děti naší doby* (1940; nová verze vyšla pod názvem *Zhasněte!*, 1946) cenzurou citelně deformován. Snaha o pestrost scenerií a reportážní atraktivnost nebyla srovnatelná s psychologickými analýzami a úsilím o generační platnost díla. Vnější napínavost si podržuje také další Vávřův román *Prázdná nad hvězdami* (1944), opět oscilující mezi dokumentárním rázům příběhu a zběžně motivovanými milostnými vztahy. Téma individuálního boje za sociální spravedlnost, které T. SVATOPLUK dříve situoval do českého kontextu, přenesl v románě *Gordonův trust žaluje* (1940) do prostředí amerického, což mělo za následek ztrátu věrohodnosti reportážně zachyceného konkrétního prostředí. Ani v ostatních realistických a žánrových románech a povídkových souborech (*Človíček*, 1940; *Tvář člověka*, 1941; *Dům v Bellémské*, 1942), jejichž základ tvoří sociální konflikty, Svatopluk nedosáhl umělecké úrovně svých předcházejících děl.

Odklon od soudobých témat a rozkvet historické prózy je možno sledovat i v žánru společenského románu, který se historizuje, autoři se obracejí spíše k dávnější minulosti než k nedávné přítomnosti, často se uchylují buď k rodové kronice, nebo k pásmu scén, u nichž je zdůrazněna jejich krajová specifita (romány Bedřicha Golombka, Hermy Svozilové, Vladimíra Pazourka aj.). Významnější díly na sebe upozornil PAVEL NAUMAN (1907–1976); v románech *Více zlého* (1942) a *Nelze uniknout* (1944) zdůraznil věčnost vyprávění, přesný popis a analýzu dějin podnikatelského rodu, který hodnotí a soudí v reprezentantech různých pokolení přímou i nepřímou charakteristikou.

V letech válečných došlo k velkému rozmachu próz, jejichž podstata spočívá v rozvinutí a řešení mravního dilematu. Prózy s etickým akcentem se opírají o realisticky traktovaný příběh, ponejvíce komorně laděný (manželské, milostné drama, citové zranění, labilita lidského života ohrožovaného zlem, hledání mravních postojů atp.), jehož vnitřní nevyváženost je způsobena nadměrným zdůrazňováním ideového hodnocení, efektním konstruováním romantických zápletek, vnějškovou harmonizací, rozparem mezi popisnou charakteristikou postav a symbolickým pojetím děje. Někdy zcela převládla tendence výchovná a moralistní, jindy čítanková idealizace harmonického typu (romány Josefa Trojana, Karla Kovala, Libuše Baudyšové, Hany Klenkové aj.).

Zřetelný předěl mezi dosavadním dílem a pracemi z doby válečné nalézáme u BENJAMINA KLIČKY. V románech *Duch asistentky Kurdové* (1940), *Nebožka bdí* (1941), *Dělný neumírá* (1941), *Vytoužená* (dopsáno 1940, vyšlo 1946) i v povídkových souborech *Pouť do ráje* (1941), *Na březích Vltavy* (1941) si autor uchovával dřívější vypravěčskou obratnost, dovednost v osnování groteskních situací a ve vytváření baladické atmosféry příběhu, ale hlavní pozornost soustředil k zobrazení niterného zápasu, mravního utrpení hrdinů a citové katarze, k postižení procesu hledání a nalezení mravní opory, umožňující vykoupení ze zmatků duše. Toto úsilí vedlo k přílišné patetičnosti a didaktickému traktování vnějškově konstruovaného děje.

Výchovnou tendenci otevřeně prosazoval KAREL DVOŘÁČEK (1911–1945), jehož umělecké snahy volně souvisejí s tendencemi mladých básníků a teoretiků, kteří se na počátku okupace pokoušeli formulovat program odideologizované literatury, objevující „nahého“ člověka. Dvořáček je s nimi spřízněn zejména ve



spirituálním pojetí lidského údělu, v pojetí, jež posléze u něho vyústilo v přijetí katolicismu, v němž shledal nejpevnější morální oporu člověka, základ humanismu a vnitřní harmonie. V románech *Pole kráčí do hor* (1941), *František chce být spravedlivý* (1945), *Mrtvá řeka* (1946) i v povídkách *Cesta k tichému domu* (1941) vytváří ústřední postavy jako modely dobrých, spravedlivých, pokorných lidí, kteří přes všechna protivenství zůstávají šířiteli dorozumění, vítězí nad zlem a špatností. Dvořáček je realista, který umí přesně evokovat autenticitu prostředí (například Ostravska), s otevřeností, v níž nezapře vliv naturalismu, popisovat otřesné sociální konflikty, má značně široký rejstřík charakterizační pro lidové typy, ale nositelé základních výchovných idejí se často mění na schémata. Vrcholným Dvořáčkovým dílem je románový diptych *Advent Jakuba Kříže — Hle, čas příjemný* (2 sv., 1944), v němž „svatořečení života“ je zobrazeno na bolestně zkoušeném prostém člověku, který vnější ztroskotání dokázal překonat vnitřní pevností, vytvořenou intenzivně žitým náboženským životem. Snaha o mravně nabádavé posláni způsobila, že i v tomto díle, kde analytičnost je nahrazena kontemplativností, převažuje didaktičnost.

Etické problémy, které zaměštnávaly české prozaiky, přinášely s sebou také problematiku náboženskou. Svědčí o tom nejen Dvořáčkovo dílo, ale i román A. M. TILSCHOVÉ *Tři kříže* (1940). Autorka rozvíjí paralelně dramatické příběhy tří nesourodých vztahů mužů a žen, nalézajíc východisko ze zápasu personifikovaného dobra a zla v mravní katarzi, která nabývá téměř mystických rysů.

U Kličky, Dvořáčka, Tilschové tvoří mravní katarze dominantu díla; toto etické poselství bylo bezprostředně spjato s tehdejší dobou, v níž byly narušeny základní humánní postoje. Autoři chtěli, aby se mravní postuláty staly názorným podobenstvím lidského osudu a obrazem smyslu života. K vývoji románového útvaru tento typ prózy ovšem ničím nepřispěl. U mnoha děl doplňuje etická problematika příběh z efektně sestrojovaných zápletek a dějových pásem. Tak je tomu například v románech K. J. BENEŠE. Příčiny velkého úspěchu jeho děl — *Kouzelný dům* (1939) a *Červená pečeť* (1940) — spočívaly nejen v pestré fabuli, v zajímavých osudech hlavních postav, ale i v atraktivní psychologické motivaci (dívka, která ztrácí paměť; umělkyně bojující o své umělecké a mravní posláni). Mnoho románových prací svědčí o fabulačních schopnostech autorů i o jejich snaze dát bohatému ději jednotící etickou ideu nebo nalézt hlubinné zdroje reakcí protagonistů, ale jen málokteré dílo se osvobodilo ze zajetí schémat a konvencí mravoličného a dušezpytného naturalistického a realistického románu (OLGA SCHEINPFLUGOVÁ, *Přežitá smrt*, 1939; HELENA DVOŘÁKOVÁ, *Doktorka Diana Holcová*, 1942; ČESTMÍR JEŘÁBEK, *Poselství z druhého břehu*, 1942; FRANTIŠEK KOŽÍK, *Lásky odcházejí*, 1943; FRANTIŠEK LESAR, 1901–1945, *Všude s námi*, 1943, *Tváří k domovu*, 1945; JAROSLAV BEDNÁŘ, *Bílý smích*, 1940; LADISLAV PTÁČEK, 1908–1974, *V klopě ráži*, 1941, *Člověk v síti*, 1941, *S andělem v náručí*, 1944 aj.). Pozornost byla upnuta k tematickým složkám, k nové interpretaci tradičních látek, na nichž bylo možné demonstrovat mravní odpovědnost člověka, stav individuálního a nadosobního, relace mezi všedním životem a osudovým posláním atp. Často se proto vracejí obdobné náměty, které se zdály dostatečně nosné pro realizaci těchto záměrů. S velkou oblibou se spisovatelé uchýlovali k románům, jejichž hlavní postavou je umělec, vedoucí zápas o mravní postoj ke skutečnosti současně se zápasem tvůrčím (PAVEL NAUMAN, *Pomník kovu trvalejší*, 1943; ČESTMÍR JEŘÁBEK, *Nedohráno*, 1943; VLADIMÍR PAZOUREK, 1907–1987, *Hry s krví*, 1943; práce J. Drdy, V. Řezáče, J. Marka, Z. Báry, M. Rusinského, J. Janouška aj.). V mnoha případech byla tato problematika transponována do historie, ale konkrétnost postavy a specifická dějinného kontextu vtiskly dílu již jiný ráz.

K próze etických konfliktů lze přiřadit také díla s vesnickou tematikou. Ruralistická koncepce, k níž se v letech třicátých hlásila skupina spisovatelů, pozbyla v nových podmínkách své polemčnosti a přestala být inspirativní. Naprostá většina autorů-ruralistů se v období protektorátu soustředila k popisu mravních otázek vesnického prostředí, uchýlila se k obdobnému výběru a charakteristice postav, k obdobným konfliktům a motivacím, které byly typické pro realistickou venkovskou prózu. Jeden okruh početné produkce tvoří práce dokumentující důkladnou znalost venkovských reálií, životních konvencí a specifických rysů příznačných pro



osobitost určitého kraje (romány A. C. NORA ze Slezska: *Můj nepřítel osud*, 1941, *Tvář plná světla*, 1943; prózy Zdeňka Bára, Františka Směji, Miloslava J. Sousedíka aj.). V jiných pracích s obdobnou tematikou je v popředí rozvíjení osudového konfliktu, v němž se dotvářejí etické postoje hlavních postav (JOSEF KNAP, *Věno*, 1944; VÁCLAV PROKÚPEK, 1902–1974, *Nebe nad námi*, 1941; prózy Josefa Koudeláka, Bedřicha Svatoše aj.). Venkovské prostředí bylo také použito jako vhodná scenerie romaneskních, zběžně motivovaných příběhů (prózy Jana Morávka, Josefa Sekery aj.).

Výrazová klišé a dějové stereotypnosti mnohých sociálních próz a próz s etickým akcentem byly již pro tehdejší kritiku znakem krizového momentu ve vývoji české prózy. Někteří autoři se pokoušeli hledat východisko v lyrizaci epiky, jiní v tvorbě osudových podobenství, u nichž symbolická platnost příběhů znemožňovala nadvládu realistické fabule nad tvárným básnickým úsilím. Osudová podobenství nabývala mnohdy podoby baladického obrazu života lidí ohrožených vnitřní labilitou nebo prostředím, v němž existují. Jedna část autorů zdůrazňovala jinotajný ráz příběhů, jímž vycházela vstříc dobovým potřebám sociální aktualizace, pro jinou část byla charakteristická problematika metafyzická, hledání obsahu a smyslu lidského bytí.

Cyklos povídek JANA ČEPA *Tvář pod pavučinou* (1941) rozvíjí základní motivy rodové souznělosti, metafyzické úzkosti, vztahů pomíjejícího a věčného bytí, známé již z dřívějších autorových prací. Čep usiluje o co nejjednodušší fabuli a charakteristiku postav, aby tím více vynikla polarita životního mechanismu a skrytého smyslu lidského existování, polarita konvenční zkušnosti účelově zaměřené a „rozhodující zkušenosti“ transcendentní, která se stává počátkem poznání vlastního údělu. Postavy Čepových próz procházejí cizím světem až do chvíle vnitřního otřesu, v němž nabývají duchovní jistoty, zakotvené v pevně víře v Boha. Drobně prózy *Lístky z alba* (1944), naplněné tesknou nad venkovským domovem a přírodou, oscilují mezi vzpomínkovou prózou a lyrickou chválou důvěrně zřeného světa.

Jinotajné baladické prózy, kterými autoři bezprostředně reagovali na dobu stálého ohrožení, se nevyvarovaly disproporce mezi lyrickou invokací nadosobních hodnot a realistickým, prostým příběhem (KAREL NOVÝ, *Za hlasem domova*, 1939; JOSEF KNAP, *Dívčí hlas*, 1940). Zálibu v alegorických a jinotajných látkách uplatnil také JOSEF KOPTA v románu *Dies irae* (1945). Příběh o vesnici očekávající konec světa zachycuje kolektivní i individuální mravní obrodu; teprve obnažená nejistota a vědomí lability lidského života vede ke katarzi „duší, které rozechvívá tajemství“ bytí. Kompozičně přesně rozvržený a gradovaný příběh je stylizován jako komentované vyprávění dějů, které mají civilní i legendární podobu. Tam, kde autoři neusilovali vtisknout svým baladickým příběhům alegorický nebo jinotajný význam, vznikl lyrický osudový příběh, pohybující se na hranici snu a skutečnosti (JOSEF HEYDUK, *Kristla*, 1940, *Judita*, 1942) nebo efektně konstruované vyprávění o dramatických událostech vesnického kolektivu (JOSEF TOMAN, *Lidé pod horami*, 1941) nebo romantické příběhy, polarizované vztahem přírody a člověka (BERNARD HORST, *Peřeje noci*, 1941, *Měsíční šero*, 1943).

Román *Advent* (1939) charakterizovala autorka JARMILA GLAZAROVÁ jako „krutou, baladickou selanku“, v níž se prolíná pastorální tišina se sociální bídou a prvky pohanské s náboženskými. Děj románu, život těžce zkoušené Františky, je rámcován dramatickou scénou hledání a nalezení ztraceného syna; v tomto rámci se odvíjí v sevřených, kontrastně komponovaných scénách mateřská osudová tragédie. Román je bez reflexí, dominantní je dialog, vnitřní monolog a líčení konkrétních dějů. Ústřední drama je úzce spjato s přírodní scenerií Beskyd, zejména v projekci lidského osudu do konkrétní krajiny, která je personifikována a stává se spoluúčastníkem dějů. Etnografický materiál, jehož je v *Adventu* užito s velkou citlivostí, se stal základním prvkem obrázků a studií *Chudá přadlena* (1940), názorně popisujících a evokujících zvyky, obřady, tradice, pověry, zaklínadla, zkazky, písně, legendy, provázející valašské horaly od narození k smrti. Neobyčejně rozsáhlý původní regionální výzkum je čtenáři zprostředkován ve formě drobných příhod, žánrových obrázků, reportážních črt a humoristických historek. Obdobně jako Glazarová v *Adventu* integrovala FRANTIŠKA PECHÁČKOVÁ baladický příběh *Věrnost* (1944) do krajinné scenerie, evokované v lyrických



popisech. Obširně vyprávěný jednoduchý děj z moravsko-slovenského pomezí je soustředěn k osudům několika málo postav, z nichž zejména u ústřední hrdinky, chudé Magdaly, je postiženo rozpětí mezi bohatou vnitřní citovostí a vnější prostotou projevu.

V baladických prózách se projevovala silná tendence k lyrizaci epiky, fabule — lokalizovaná do konkrétní krajiny — byla provázena, někdy i překrývána přírodním lyrismem impresionistické povahy. Lyrický prvek, zvláště je-li příliš ornamentální, tříští děj na epizody, vzájemně jen volně spjaté. Přírodní impresie téměř potlačily epickou složku v prózách VLADIMÍRA PAZOURKA (*Tři pstruží řeky*, 1940, *Pustina*, 1941, *Bud' pochválena*, 1942), směřující k básnickému zpodobení moravské přírody. Na Třeboňsko situoval své lyrické prózy — *Racek se vrací* (1940) a *Bílý vřes* (1941) — FRANTIŠEK HEŘMÁNEK a zalidnil je postavami spjatými se specifickým rázem kraje rybníků (rybáři, venkované, baštyři, pytláci). V obou románech s romantickým, baladickým dějem představuje jihočeská příroda zdroj vnitřní jistoty a harmonie, vykoupení z prázdnoty cizího světa nebo z krutého činu. Také v lyrické vzpomínkové knize JIŘÍHO FREJKY *Outěchovice* (1943) je krajina (Českomoravská vysočina) ztotožněna s bezpečností domova, s radostným dětstvím a rodinným štěstím.

Kult české krajiny nebyl tehdy příznačný jen pro básníky, také prozaici putovali k místům, s nimiž byl spjat jejich život, zejména dětství. U KARLA KONRÁDA nebyla tato tendence ničím novým, již v dřívějších dílech se vracel k rodnému městu i rodné krajině; válka pouze tento vztah zintenzivnila a zvroutněla. V oslavě rodného Středohoří, bohatě metaforizované básnické próze *Z rodné květnice* (1942), dominuje slavnostní ráz promluvy, směřující k osamostatňování slov a obrazných pojmenování. Smyslová konkrétnost a bohatě rozvrstvený metaforický kontext jsou příznačné i pro baladickou prózu *Břeh snů* (1944), pojednávající o stáří, které žije iluzí o nenávratně ztracené minulosti. Motiv snu a skutečnosti, básnické představy a pomíječnosti okamžiků byly Konrádem nově rozvinuty v drobné práci, v níž dokázal pevně zcelit groteskní, satirické a idylické scény.

## NOVINÁŘSKÉ ŽÁNRY A HUMORISTICKÁ LITERATURA

V letech okupace musely ustoupit do pozadí novinářské žánry. Bylo to dáno jednak změněným charakterem denního tisku, jednak menším počtem spisovatelů, kteří pracovali jako aktivní novináři. Nejvíce se v novinách i v knižních publikacích uplatnil fejeton a sloupek, žánry, které tehdy psali — často pod sugestivním vlivem Karla Čapka — někteří mladí prozaici. Z Čapkova uzavřeného díla vyšly za války poprvé knižně další práce určené původně pro denní tisk; vydavatelé je soustředili do souborů podle tematického a žánrového rozvrstvení (*Měl jsem psa a kočku*, 1939, *Kalendář*, 1940, *O lídech*, 1940). Duchaplnost, objevitelský pohled na drobné věci, dokonalou znalost předmětu a obratnost stylovou si po Karlu Čapkovi nejdokonaleji osvojil redaktor Lidových novin JAN DRDA, jehož kniha *Svět viděný zpomaloučka* (1944) svědčí o sklonu fabulovat i na malém prostoru fejetonu a sloupku. Drdův redakční kolega VÁCLAV ŘEZÁČ vydal soubor fejetonů z let 1940–1943 v knize *Stopy v písku* (1944), v níž zdůrazňuje spíše složku reflexivní a analytickou. Fejetony — vzpomínky na události a postavy z Lidových novin (Heinrich, Těsnohlídek) sebral BEDŘICH GOLOBEK do knihy *Dnes a zítra* (1944). Část rozsáhlé novinářské tvorby utřídil KAREL HORKÝ do několika souborů, *Pískání v lese* (1939), *Plachá dvojice* (1940), *V tom zábavném údolí* (1944), které obsahují povídky, črty, fejetony a úvahy. Obdobně pestrý je také obsah souboru fejetonů EMILA VACHKA *Pondělí* (1943).

Jen výjimečně byly knižně publikovány soudničky (JOSEF TROJAN, 1905–1965, *Lidičky před soudem*, 1939) a práce reportážní. Autoři cestopisných reportáží zpracovávali zážitky z dřívějších cest (J. R. VÁVRA, *Země zadávaná žízní*, 1939, *Tuareg, poslední mohykán pravěkého člověka saharského*, 1943); autoři reportáží ze soudobé skutečnosti (ALFRÉD TECHNIK, 1913–1986, *Muži pod Prahou*, 1942) měli omezené



možnosti, neboť o mnoha úsecích národního života se nemohlo psát. Významným dílem v oblasti kulturní reportáže se stal VČELIČKŮV místopis staropražského obvodu Na Františku *Pražské tajemství* (1944), v němž jsou s bohatou informovaností zachyceny vzpomínky, příběhy i historické události, spjaté s jednotlivými místy. Drobné novinářské práce Gézy Včeličky obsahuje žánrově pestrý soubor *Poutníkův návrat* (1939).

S novinářskými žánry, které pouze rozvíjely tradice meziválečné publicistiky, často úzce souvisela satirická a humoristická próza. Novinářský původ nezaprů například prózy, v nichž byly odhalovány a karikovány obecné lidské nedostatky a slabosti humoristickým pojednáním o chování člověka určité profese nebo člověka holdujícího nějakému koníčku (VLADIMÍR NEFF, *Před pultem a za pultem*, 1940; JAROSLAV ŽÁK, *Vydržte až do finišu*, 1939, *Oheň*, 1943). Pro časopis byla také původně určena parodie KARLA KONRÁDA na staré tajemníky lásky, ironická naučení, která v rozšířené knižní verzi vyšla pod titulem *Epištoly k nesmělým milencům* (1941). Podobně rozsmárná a duchaplná jsou pojednání JAROMÍRA JOHNA *Rady snoubencům udílené strýcem Romualdem* (1940).

Humoristická literatura se většinou orientovala k tradičním typům, jak je udomácnil v české literatuře I. Herrmann a J. Hašek (komické typy maloměšťácké, lidový chytrák). FRANTIŠEK RACHLÍK (1904–1980) je autorem lidové figury pana Randáka, kterého nechal vyprávět pestré osudy doma i v cizině, komentované humorem mnohdy obhroublým (*Pozdrav pámbu, pane Randák*, 1940, *I dejž to pámbu, holenkové*, 1940). Autentický lidový humor a vtíp využil JOSEF LADA v obrázcích a anekdotických příbězích *Straky na vrbě* (1940); vypravěčskou pohotovost prokázal v originální autobiografii *Kronika mého života* (1942), tvořící slovesný pandán k výtvarnému projevu. Snaha VÁCLAVA KAPLICKÉHO o lidovou zábavnou četbu, humoristický nebo satiricky zacílenou, vedla pouze k obměňování námětových schémata humoristické prózy (*Pozor, zlý člověk*, 1941, *Červen v Pučálkách*, 1941 aj.). Ani mnohé další pokusy o humoristické romány, většinou z maloměšťáckého prostředí, nevybočily z okruhu zběžně konstruovaných groteskních příběhů (práce Emila Vachka, A. J. Urbana, Eduarda Fikera, Josefa Grusse, Bohumíra Polácha aj.).

Nenáročně koncipovaný je také humorný příběh KARLA POLÁČKA *Hostinec U kamenného stolu* (1941; autora kryl svým jménem malíř Vlastimil Rada), vyznačující se však bohatou karikaturní charakteristikou. Naproti tomu poslední ucelené Poláčkovo dílo *Bylo nás pět* (1946) představuje ojedinelou práci, vymykající se originální invencí převládajícím typům české humoristické literatury. Monolog desetiletého Petra Bajzy (vyprávění různých příhod, záznam výroků dětí i dospělých, zápis pozorování a úvah aj.) rafinovaně paroduje svět zvyklostí, absurdních reakcí a nesmyslných klišé. Parodie je docílena prolínáním několika jazykových rovin: spisovného jazyka, jazyka školských projevů, knižního jazyka, hovorového jazyka dětí a hovorového jazyka dospělých, které spojuje a konfrontuje dětský mluvčí. Frazologie, stereotypy, refrénovitě opakování částí promluv odhalují rozpětí a vzdálenost mezi slovem a významem, demaskují monotónnost konvenčního světa dospělých.

Rychlý spád komických výjevů a scén umožnil JARMILE SVATÉ (1903–1963) v románu *Petr zbláznil město* (1944) využít jednoduché výchozí situace (útěk lva Petra) ke karikatuře řady typů a postaviček i k situační komice, zvýrazněně jazykovou parodií a perziplázemi.

Nový typ parodie objevil ZDENĚK JIROTKA (nar. 1911) v románech *Saturnin* (1943) a *Muž se psem* (1944), na nichž je patrna inspirace anglickou humoristickou literaturou. Rozpětí mezi stylem charakteristickým pro určité literární projevy (referující zpráva, detektivka, ženský román) a novým významem daným kontextem směřuje ke komickému a satirickému odhalování životní falešnosti a prázdnoty. V románu *Saturnin* se Jirotkovi podařilo rozvinout bohatou škálu groteskních situací a bláznivých scén. Parodie na detektivní romány *Muž se psem* se vztahuje spíše na cizí produkci, neboť tento literární žánr byl českými prozaiky až na výjimky opomíjen.

RADOVAN ŠIMÁČEK (1908–1982) vytvořil v duchu dobové historizující tendence „historickou detektivku“ *Zločin na Zlenicích hradě* (1940) a EDUARD FIKER dál pokračoval ve vydávání kriminálních



příběhů, jimž situování do českého prostředí dodalo přesvědčivosti a věrohodnosti (*Nikdo není vinen*, 1940, *Paní z šedivého domu*, 1941, *Zinková cesta*, 1942 aj.).

## PRÓZA PROTI FAŠISMU

Ve válečných letech nemohla být publikována také některá prozaická díla, ať již proto, že jméno autora se nesmělo objevit, nebo proto, že práce nemohla předstoupit před cenzuru. Vedle těchto děl existoval ještě jiný typ nevydané literatury, který vznikl za dramatických okolností přímo v nacistických věznicích. I v tomto případě nebylo svědectví určeno tehdejšími čtenářům, ale nové společnosti, která vznikne po osvobození. Třetí okruh prací, s nimiž se tehdy čeští čtenáři nemohli seznámit, tvořily knihy vydávané českými spisovateli za hranicemi, v zemích bojujících proti fašismu. Tento trojí typ prozaických děl, tvořících významný pandán k vydávané próze, mohl být teprve po skončení války integrován do kontextu české prózy.

Alegorické a jinotajné romány, u nichž se nabízely analogie s totalitním režimem, nemohly být — zejména od roku 1941 — publikovány a autoři je vydali až po osvobození (Weil, Kopta, Olbracht aj.). Společenské romány dotýkající se přítomnosti (Horal, Němeček aj.) měly obdobný osud. Předčasná smrt JOSEFA (JOE) JENČÍKA znemožnila, aby dokončil konečnou verzi románu *Byly ztráty na mrtvých* (1948, psáno 1942–1943), v němž je v několika dějových pásmech zobrazeno rozvrstvení české společnosti před Mnichovem a zejména v protektorátu. Hodnotu románu, zobrazujícího dělnický komunistický odboj, citelně snižuje kolportážní ráz vyprávění a dějové klišé.

Literatura vznikala i v nejtěžších podmínkách, přímo ve věznicích nebo v ilegality. Od roku 1943 psal JIŘÍ WEIL, který nenastoupil do transportu a skrýval se v ilegálních bytech a v nemocnici, povídky „o strachu, smrti, oběti, nízkosti a věci cti, statečnosti a obavy“, vydané po válce v knize *Barvy* (1946). Krátké lyrické prózy, jejichž titul vždy obsahuje kontrastní dva barev symbolizující příběh, jsou soustředěny k mezní situaci, která je stále připomínána refrény a opakováním částí textu. Příběh je pouze naznačen, lyrická interpretace z něho vytváří podobenství tragičnosti a velikosti lidského osudu.

Ve věznicích byl vytvořen zvláštní typ prózy, která nechtěla být uměleckým dílem ani obecně platným dokumentem, ale byla adresována konkrétním osobám, jimž měla podat zprávu o osudu pisatele. Tyto dopisy příbuzným nebo zápisky z vězení (sborník *Poslední dopisy*, 1946, sborník *Žalují!*, 1946; MARIE KUDEŘÍKOVÁ, *Zlomky života*, 1961; ALARICH, *Listy z vězení*, 1947 aj.) patří mnohými stránkami mezi nejotřesnější texty, jež byly v druhé světové válce napsány. „Takto vtěsnat do několika řádků míru lidského údělu je dáno jen těm, kdo žili velce a prostě, oddáni povinnosti“ (Halas). V nelidském prostředí německé káznice napsal KAREL DVOŘÁČEK román, reflexivní monolog vězně, který se šťastně vrátil ke své rodině a nad kolébku dítěte se vyslovuje z prožitých hrůz (*Živ buď, neumírej*, 1947).

Výjimečným dílem tohoto okruhu prací se stala FUČÍKOVÁ *Reportáž psaná na oprátce* (1945). Vnějšíkové omezení („psáno ve vězení gestapa na Pankráci 1943“) mělo značný vliv na podobu svědectví, jež osciluje mezi stylizací ústředního hrdiny a autentickou výpovědí bezprostředního prožívání, mezi dějem a úvahou, mezi zprávou a pásmem filmových záběrů, mezi komentářem a fakty. Původní plán šíře založené beletrizace vlastního osudu bylo nutno opustit, stejně jako plynulé řazení portrétů, a také pasáž Kousek historie, opět jinak zaměřená, musela být umístěna jako závěrečná kapitola. Toto rozpětí různých rovin, tato výrazná torzovitost umožnila spájet konkrétní detail s patosem, lapidární promluvu s reflexí. Je příznačné, že jde o vzpomínky na dřívější události v komunistickém odboji, při zatčení a věznění, a právě perspektiva odstupu hraje důležitou roli, neboť autor z množství zážitků vybírá jen ty stránky, které odpovídají základnímu zaměření díla. Obrací se ke čtenářům, „kteří přežijí“, a jim také stylizuje svůj projev. V Reportáži psané na oprátce vrcholí Fučíkova bohatá činnost publicistická z ilegálního komunistického tisku i pokusy prozaické, které nejdále pokročily



v torzu generační románové kroniky *Pokolení před Petrem* (psáno 1939–1940, otištěno v knize *Pokolení před Petrem*, 1958).

Příležitostný ráz většiny děl publikovaných během války v zahraničí byl dán konkrétní potřebou malého českého kolektivu, jemuž byl určen. Z průměru produkce se vymykají pouze práce E. Hostovského, F. Langra, J. Muchy a A. Hoffmeistera. Prostému příběhu z české vesnice v době války *Děti a dýka* (Londýn 1943, pražské vydání 1945) dal FRANTIŠEK LANGER definitivní podobu po lidické tragédii, již závěr prózy přímo připomíná. Nacismus je v této rozsáhlé povídce konfrontován zejména se světem dětí, které se přímo účastní zápasu dospělých. Jako groteskní a satirickou reportáž stylizoval ADOLF HOFFMEISTER vyprávění o tragikomických osudech českého běžence v knize *Turistou proti své vůli* (New York 1943, pražské vydání 1946). Po nenáročném povídce *Ugie a cesta na konec světa* (Londýn 1941) napsal JIŘÍ MUCHA (1915–1991) román *Most* (Londýn 1943, pražské vydání 1946), v němž paralelně vysledoval několik osudů lidí, kteří se octli v cizím prostředí a účastnili se prvních kroků zahraničního odboje. Dějová atraktivnost ustoupila do pozadí v Muchově povídkovém cyklu *Problémy nadporučíka Knapa* (Londýn 1945, pražské vydání 1946), jehož hrdinou je melancholický filozofující československý důstojník, skepticky i láskyplně hodnotící postoje lidí upínajících se k budoucímu, svobodnému domovu.

Ostatní práce vydané za hranicemi mají většinou reportážní nebo satirický charakter (ZDENA ANČÍK, *Svrk se nám Cvrk a jiné povídky*, Londýn 1944, pražské, rozšířené vydání vyšlo pod titulem *Naši v Anglii*, 1947; GUSTAV BAREŠ se pokusil pokračovat v Haškově románu prózou *Dobryj voják Švejk po dvaceti letech*, Moskva 1944, próza vyšla bez uvedení autora).



---

# DRAMA

## DRAMA A DIVADLO

V ýznam českého dramatu z doby okupace je značně menší než celkový význam tehdejšího divadla. Původní texty neurčovaly ráz činoherního repertoáru, i když velká konjunktura divadla umožňovala i podřadnější práci poměrně snadný přístup na scénu. Aktuální naléhavosti nabývala díla starší, která byla inscenováním objeveně konkretizována tak, že úzce souzněla s dobou vyhocených rozporů národních i společenských. I když byl repertoár cenzurou ochuzen o mnoho domácích i cizích dramatiků (Voskovec a Werich, Karel Čapek, František Langer, Edmond Konrád aj., z cizích o drama anglické, americké, od roku 1941 ruské atp.), stávalo se divadlo vlastně jednou z mála veřejných tribun. Každá divadelní složka měla potenciální schopnost vyslovovat, byť často složitě, zašifrovaný vztah k soudobé skutečnosti, vztah negující ideologii okupantů (například etické konflikty klasického dramatu, konflikty dobra a zla, mohly být režii aktualizovány jako konflikty politické; herec mohl — intonací, gestem — modifikovat sémantiku promluvy tak, aby byla vnímána jako znak aktuálního postoje atp.). Klasické drama německé, italské a španělské (Goethe, Schiller, Hebbel, Calderón, Lope de Vega, Goldoni ad.) bylo uváděno v moderních básnických překladech, které demonstrovaly bohatou odstíněnost a krásu české řeči (překlady Mathesiovoy, Hořejšího, Renčovy, Hrubínovy aj.). Avantgardním režisérům byla sice ztížena nebo posléze znemožněna práce (E. F. Burian byl v květnu 1941 zatčen a jeho divadlo zavřeno, Honzl ztratil možnost režírovat i na scéně komorního typu; poměrně nejvíce mohl rozvinout své dílo Jiří Frejka, jehož vynikající režijní díla měla pro české okupační divadlo základní význam), ale jejich vliv na mnohé, zejména mladé umělce byl velmi intenzivní. Současně však došlo k hroživému narůstání konvencí a eklekticismu, k obměňování a k rozměňování předcházejících výbojů.

Obdobný stav byl i v českém dramatu, které se sice horlivě chápalo látek a konfliktů, jež doba aktualizovala, ale spokojovalo se v naprosté většině jen konvenčními postupy a variacemi typů a situací dříve již známých. Přesun se ovšem udál v základní interpretaci vztahu člověka a světa: analytičnost, zrelativnění jednotlivých postojů k realitě ustoupily ve prospěch vnitřní celistvosti hlavních protagonistů, kteří měli svým jednáním i myšlením aktivizovat diváka. Problematika společenských konfliktů musela být transponována do jiných sfér nebo alegorizována, zobrazována v jinotajích. Nejvýznamnější dramata vznikala spíše jako dovršení dřívějších snah (například básnického dramatu) a jen výjimečně byla orientována k dosud nevyužitým tradicím (Renč). V naprosté většině se vycházelo vstříc potřebám doby, a to snahou využít nebo obměňovat tradiční formy historického a konverzačního nebo žánrově realistického dramatu. Nedostatek vhodných původních dramát vedl k řadě adaptací a dramatisací (E. F. Burian, Hořejší, Kadlec aj.) a k pokusům nahradit drama librettem adresovaným určitému režiséru (například pro D 40 a D 41). Z opozice proti oficiálnímu repertoáru a konvenčním inscenacím vznikaly pokusy o dramatické montáže, jejich těžiště opět tkvělo v inscenační konkretizaci (pásma v Honzlově Divadélku pro 99 aj.).

Obtížné okupační podmínky znemožňovaly nejen rozvoj divadla, ale také stabilizaci dosažených výsledků: jednotlivé scény byly zrušeny nebo změněny na útvary konvenčního typu, repertoár byl násilně usměřňován



a nakonec byl provoz českých divadel úředně zastaven. Ale ani perzekuce nedokázaly zničit národní, morální i umělecký význam divadla v období, kdy obrana humanistických hodnot představovala současně záchranu kontinuity s předcházející etapou. Divadlo dokonce existovalo i ve vězeňských podmínkách v Terezíně, kde se hrály, zejména v režii Gustava Schorsche, nejen starší hry, ale také původní práce kabaretního typu (J. Lustig – J. Spitz, *Princ Bettli Legend*, 1943, a Ben Akiba Ihal, 1944; Švenkův kabaret), komediální a satirická dramata (K. Švenk, *Ať žije život*, 1943, a *Poslední cyklista*, 1944; Z. Jelínek, *Komedie o pasti*, 1942; P. Kien, *Loutky*, 1943) a dokonce i dětská opera Hanse Krásy *Brundibár* (1943) na starší libreto A. Hoffmeistra.

## PODOBENSTVÍ A SYMBOLY V OKUPAČNÍM DRAMATU

Radikální zúžení světového i domácího repertoáru, zvláště o hry, jejichž ústřední konflikt byl přímo namířen proti fašistické ideologii, posílilo snahu vytvořit nový typ básnického dramatu, jehož základ tvoří mnohovýznamné podobenství lidského osudu, které bylo zdánlivě vůči tehdejší skutečností indiferentní, ale jehož ústřední konflikt byl současně divákem aktualizován. Několik významnějších pokusů o básnické drama inscenoval E. F. BURIAN, který využil text novely Viktora Dyka k jevištní básni *Krysař* (p.1940). Baladické podobenství, akcentující lyričnost a osudovou naléhavost příběhů obyvatelů městečka Hammeln, se odchýlilo od předlohy zejména významnějším exponováním postavy rybáře Seppa Jörgena, jež tvoří kontrastní ústřední postavě. Vedle vábičho Krysaře Burian vyzvedl nositele vnitřní katarze, nezníčitelnosti kladných pozemských hodnot a cílů.

Z dramati-jevištních básní, které se mimo jiné staly manifestací „líbeznosti české řeči..., schopné každého výrazu, každého odstínu, něhy, vášně, smutku, poezie“ (V. Nezval), připoutala k sobě největší pozornost NEZVALOVA dramatisace Prévostova románu *Manon Lescaut* (v., p.1940), po jejímž ohromném úspěchu napsal autor další hru *Loreta* (v., p.1941). V první hře ponechal Nezval z Prévosta jen základní syžetovou osnovu, ale i tu překomponoval, děj soustředil do dialogů čtyř postav, jejichž charakter je vyhraněn do vzájemně protikladných poloh. Uvolněná dramatická struktura je sice zpevňována refrény (villonské balady a písně) a návratnými klíčovými motivy, přesto však je těžiště hry v jednotlivých scénách a v dramatických situacích. Dvě hlavní postavy jsou vystavěny z vnitřních i vnějších polárních protikladů (Manon jako hříšná světice, dítě a milénka, des Grieux jako rytíř a naivní patetik), což umožnilo rozvinout krajní citovou exaltaci postav a současně jemně vyznačit od takto instrumentovaných projevů autorský odstup. Stejná polarita se promítá do celého „dramatu citů a vášní“: rokoková hravost je provázena tragikou osudové lásky, komičnost zápletek steskem z času atp. Okupační kontext interpretoval Nezvalovu *Manon Lescaut* jako „zpevně podobenství podivuhodného vítězství milostného snu, které sklenul velký básník nad život soumračné přítomnosti“ (J. Träger), ale část kritiky rozpoznala již tehdy ornamentálnost a melodramatický základ hry. V *Loretce*, v níž je — obdobně jako v *Manon* — kombinována próza s verši, se Nezval pokusil v osudech kloboučnice Lojzicky zachytit atmosféru prostředí bohémy a malostranské Prahy počátku století, ale vznikl pouze kalendářově dojímavý příběh, založený na zběžně konstruovaných náhodách a efektech.

Obdobně sentimentálně je motivován starosvětský obrázek nešťastné lásky *Balada o Kátince*, který ZDENĚK NĚMEČEK napsal nejprve jako povídku a později zveršoval jako básnické drama (v. 1940, p. s titulem *Kátinka* 1940). K veršovanému dramatu se uchýlil také FRANTIŠEK KOŽÍK v *Meluzíně* (v. 1942, p. 1943), jež se měla stát — podle autorova záměru — „sestrou princezny Pampelišky“. Větší význam než tyto práce měly přebásněné a upravené klasické veršované komedie. Nejpozoruhodnější z celé řady úprav byly práce JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO, který přebásnil Calderónovu veselohru *Dáma skřítek* (v. 1941, p. 1940), dramata Lope de Vegy *Láska má své klíče* (v. 1965, p. 1941) a *Sedlák svým pánem* (v. 1941, p. 1940). Vliv těchto převodů se projevil i v původní tvorbě: SVATOPLUK KADLEC, který přeložil a upravil drama Tirso



de Moliny *Milovat není jen mít rád* (v. 1954, p. 1942), napsal — ovlivněn španělskými a italskými veršovanými komedii — lyrickou historickou hru *Žena nejsou housle* (v., p. 1943), sestrojenou z řady volně skloubených scén s vtipnými, hravými situacemi.

Jestliže jedna část dramatiků hledala východisko v příklonu k básnickému, lyrickému divadlu, jiná část se snažila promluvit k soudobému divákovi prostřednictvím symbolu, alegorie, nebo prostřednictvím hrdinů vyjadřujících kladný postoj, vnitřní celistvost člověka v konfliktu dobra a zla. Z prvního typu dramatu, v nichž se postavy stávají nositeli idejí a konflikt nabývá symbolické platnosti, byl nejobjevnější debut JAROSLAVA POKORNÉHO *Plavci* (p. 1945), přesouvající těžiško z dramatické akce na dialogické disputace alegorické povahy (staré jistoty a nejistota nových hodnot, minulost a budoucnost). Drama etických konfliktů bylo často založeno na eklektickém kombinování postupů příznačných pro konverzační a pateticko-deklamační drama a poznamenáno dějovými stereotypy (DALIBOR CYRIL FALTIS, 1906–1984, *Stanice Gordian*, v., p. 1943; FRANK TETAUER, *Orlí štít*, v. 1944; FRANTIŠEK KOŽÍK, *Přátelství*, v. 1948, p. 1943 aj.). Šťastněji dopadly hry, které hledaly heroismus v lidových postavách a usilovaly obměnit půdorys realistického dramatu. JOSEF A MIROSLAVA TOMANOVI vytvořili v mravoličném dramatu *Vinice* (v. 1941, p. 1946) postavu neústupného sedláka, nepoddajného ve své víře, oddaného svému poslání, vítězícimu posléze nad zlem i pochybami. Nepoměr mezi realistickým traktováním a hlavním symbolem dramatu, mezi situačními konstrukcemi a etickým, výchovným akcentem však autorům znemožnil splnit původní záměr: vytvořit lidovou hru. K tomuto cíli směřovali — jinými cestami — i další autoři: například D. C. FALTIS v romanticky traktované zbojnické baladě *Veronika* (v. 1942, p. 1941), která se však utápí v romaneskosti a vnějškově konstruovaných zápletkách, nebo MILOŠ HLÁVKA v komedii *Světáci* (v., p. 1942), přeplněné efektními zápletkami, nesourodými motivy a povrchní motivací.

Záměr napsat lidovou hru se zdařil JANU DRDOVI v komedii *Hrátky s čertem* (v. 1946, p. 1945), kterou psal od roku 1942. Drda využil tradičních pohádkových postav a motivů a nově je skloubil v báčorkové podobnosti vítězství dobra, ztělesněného v statečném dragounském vysloužilci Martinu Kabátovi, nad zlem, jehož reprezentantem je hierarchicky rozčleněná pekelná říše. Folklorní postavy Drda obměňuje, perzifluje nebo je traktuje s komickou nadsázkou. Také dramatický konflikt je čerpán z lidové slovesnosti (čert a Káča) a doplněn jinotajným motivem zápasu člověka proti strachu ze zdánlivé všemocnosti protilidských sil. Dialogy oplývají vtípem, situačními a slovními hříčkami, bohatým slovníkem lidového hovorového jazyka. Autor jemně paroduje naivitu hrdinů, stylizuje hru jako humornou podívanou na bohatě rozvrstvený pohádkový svět. Značnou schopnost fabulační a charakterizační projevil Drda již ve svém dramatickém debutu *Jakož i my odpouštíme* (v. 1941, p. 1940). V popředí jeho zájmu byl především děj a lidová promluva; dramatický konflikt prvotiny (vina a trest, lež a vykoupení) silně ovlivnil Karel Čapek, na jehož První partu upomínají také horničtí hrdinové, kladoucí si nad umírajícím druhem otázku o smyslu života a smrti.

Hrátkami s čertem navazoval Drda na tradici tylovských báčorek. Orientace k zdrojům lidového divadla se neomezovala jen na 19. století. Barokní lidové divadlo bylo objeveno pro soudobé jeviště E. F. BURIANEM (v okupaci Burian uvedl *Druhou lidovou suitu*, p. 1939, obsahující *Komedii o Františce, Vojáky sv. Řehoře* a *suitu Jak se kdy v Čechách strašivalo*); k ještě starší vrstvě českého dramatu se obrátil VÁCLAV RENČ, který využil v „lidové hře o hříších, bloudění a uzdravení srdce“ *Marnotratný syn* (v. 1942, p. 1941) středověkých moralit o zlu a ctnostech, o pádu člověka a jeho vykoupení. Cílem Renčovým bylo vytvoření lidové hry opírající se o alegorické skladby (Mastičkář, staročeské svatební obyčeje aj.), hry s rozvinutým dějem a pestrými situacemi, hry nahrazující individuální psychologickou problematiku vyhraněnou vnitřní celistvostí postav. Renčovo podobnění o bloudění a spočinutí osciluje mezi předmětností dramatické akce a symboličností celkového smyslu hry. Také v druhé své hře *Cisářův mim* (v., p. 1944) se Renč opíral o cizí předlohu (o tragikomédii Lope de Vegy *Pravdivé zdání*), ale vytvořil opět svébytné, původní dílo. Jde znovu o podobnění o podstatě a maskách života; přesně komponované drama se rozvíjí ve dvojí rovině, v rovině



„divadla“, v němž herec představuje jinou bytost, a v rovině citové, myšlenkové srážky křesťanského a pohan-  
ského světa, kdy člověk proti pomíjivosti světských jistot, proti „maskám“ života nalézá jistoty transcendentní,  
svou pravou tvář. V okupačním kontextu byla aktualizována zejména srážka císařské moci s nezlomným  
přesvědčením postavy, která odmítá podřídit se. Marnotratný syn i Císařův mim představují nejvýznamnější  
pokusy okupačního dramatu odpoutat se od konvenčních schémat a hledat nové zdroje obrody divadelní hry.  
Třetí Renčova práce, *Barbora Celská* (v. 1944), která je dalším duchovním podobenstvím, nedosáhla již  
významu děl předcházejících.

## STEREOTYPY HISTORICKÉHO A KONVERZAČNÍHO DRAMATU

Podobně jako v próze objevily se také v mnoha dramatech historické náměty, které měly i v tomto  
literárním druhu převážně národně buditeckou nebo politickou funkci, což se projevilo i na jejich uměleckém  
tvaru, v obměně typu realistické historické hry nebo typu heroického dramatu idejí. Škála historických her  
se rozpíná od prací, v nichž přesná lokalizace krajová i časová, nadvláda žánrového detailu naprosto převážila  
nad ideovou koncepcí celku (například dramatizace motivů povídek Zikmunda Wintra od ZDEŇKA  
ŠTĚPÁNKA, 1896–1968, *Nezbedný bakalář*, v. 1941, p. 1940), až po deklamativní drama „silných osobností“  
(fašizující ideologie v dramatech FRANTIŠKA ZAVŘELA *Valdštýn*, v., p. 1940, *Caesar*, v. 1941, p. 1942,  
v souboru dramát *Polobozi*). Pokud se autorům nestaly historické kostýmy jen zámlkou k obratnému vytvá-  
ření zápletek (jako například FRANKU TETAUEROVI v komedii *Úsměvy a kordy*, v., p. 1942), snažili se  
často skloubit aktuální interpretaci historických jevů s divácky vděčnou podívanou (romaneskní motivy  
v dramatu JANA BORA podle povídky Františka Kubky *Zuzana Vojřínová*, v., p. 1942; v dramatu VLADI-  
MÍRA DRNÁKA a BEDŘICHA VRBSKÉHO *Bloudění Jindřicha od Věže*, v., p. 1941) anebo usilovali —  
jako například STANISLAV LOM v životopisném pásnu *Karel IV.* (v., p. 1940) — o sepětí realistické  
charakteristiky figur a slavnostní patetičnosti celku (z rozsáhlého časového úseku vybral Lom několik  
klíčových úseků, na nichž demonstroval prozíravost a konstruktivnost idejí a politiky českého panovníka). Teno  
ideový i formální eklekticismus je ještě více patrný při srovnání různých děl jednoho autora: V *Panamě*  
(v., p. 1940) směřoval MILOŠ HLÁVKA k mravoličné žánrovitosti, k zintimnění a zlyričtění historických  
událostí, kdežto v *Kavalíru Páně* (v. 1944, p. 1943) se tentýž autor uchýlil k alegoričnosti, k nevěrojatným  
extatickým deklamacím. Z historických dramát, která přešla v době okupace české jeviště, jsou stylově  
nejjednotnější práce FRANKA TETAUERA *Zápas draků* (v. 1941), *Zpovědník* (v., p. 1941) a *Znamení býka*  
(v. 1944), ale ani tento autor se nevyvaroval, zvláště v druhé hře o Václavu IV., osnované z dvojího pásma  
konfliktů (drama srážky církevní a světské moci), efektního konstruování napínavých situací a patetických  
výjevů. V „královské hře ze španělských dějin v době francouzské revoluce“ *Zápas draků* Tetauer evokoval  
krutost postav, zračící se v Goyových obrazech; rozpad systému odvozuje autor z privátních příčin, a tak  
vystupuje v jeho dramaticky expresivních scénách do popředí rozdíl mezi malichernou motivací a historickými  
důsledky jednání. Několik historických her nemohlo být pro svůj jinotajný charakter v okupaci publikováno  
a inscenováno, ale ani tyto práce se nevymykají běžným konvencím žánru (veselohra z francouzské revoluce  
*Skřivan a smrt*, v., p. 1946, od EDMONDA KONRÁDA; drama ze sicilského prostředí 13. století *Penězokaz*,  
v. 1946, p. 1945, od ZDEŇKA NĚMEČKA aj.).

Obdobně konvenční ráz jako historické drama měly i hry životopisné, kterými autoři vycházeli vstří-  
dobovému zájmu o biografické práce z pomezí beletrie a popularizující historiografie. Touha po atraktivnosti  
vedla některé dramatiky k barvotiskové teatralnosti, provázené zvnějšku imputovanou „aktuální“ ideou  
(FRANTIŠEK KOŽÍK, *Shakespeare*, v., p. 1940, a *Don Quijote přichází*, v., p. 1941). Ani ostatní práce,  
i když zacházely s historickým materiálem citlivěji, neznamenaly ve vývoji českého dramatu velký přínos



(například hra o vynálezci Prokopu Divišovi od D. C. FALTISE *Mraky na nebesích*, v. 1944, p. 1943, aj.). Nejvyšší aspirace v tomto žánru projevil Frank Tetauer a František Götze. Ve hře o Boženě Němcové *Život není sen* (v., p. 1940), zachycující klíčové úseky spisovatelčina dramatického života, se FRANK TETAUER s nevelkým úspěchem pokusil postihnout vnitřní motivace osudových zvratů, a tak záměr vytvořit typ a symbol české duchovní kultury zůstal nerealizován. Střetnutí divadelníků, reprezentantů protichůdných uměleckých tendencí Kolára a Bozděcha, je provázáno ve hře FRANTIŠKA GÖTZE *Soupeři* (v., p. 1940) ještě další zápletkou: romantickým zápasem obou antagonistů o mladou herečku; tento melodramatický konflikt je s ústředním, psychologicky věrojatně motivovaným konfliktem značně nesourodý.

Konvenční výstavba dramatu se projevila nejzřejměji v konverzačních hrách a v hrách společenských, pokoušejících se o sociální a psychologickou typologii. Z autorů „konverzaček“ byl technicky nejjobratnější FRANK TETAUER, který se obvykle uchýlil k moralistnímu demaskování určitých životních postojů pomocí překvapivě rozuzlené zápletky (*Ztracená tvář*, v., p. 1939, *Člověk nemá jen sebe*, v., p. 1940 aj.). Často se těžiště přesunulo k žánrovým postavičkám a vznikaly komedie nadbíhající pokleslému vkusu („lidové hry“ Viléma Wernera, konverzační hry Jana Grmely aj.). Pokusy o tradičně realistické drama ulpěly na vnější charakteristice postav a na primitivním osnování konfliktů (dramata V. M. Strojila, Alžběty Pacovské, Lily Bubelové aj.). Podobnou nízkou úroveň mají i veselohry, z nichž jen groteska a parodie JOSEFA TROJANA *Každý má dvě úlohy* (p. 1940) a burleskní jinotajná fraška JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO *Haló, děvče!* (p. 1939) se vyvarovaly trivialit banálních komedií. Výjimečné dílo válečné české dramatické literatury představuje veselohra VLADISLAVA VANČURY *Josefina* (v. 1950, p. 1947), kterou autor psal při práci na třetím díle *Obrazů z dějin národa českého*. Konfrontace Josefíny, dívky z periferie, s trojím odlišným světem (intelektuálů, měšťáků a studentů) je realizována jak v oblasti dějové (vpád lidového živlu, rozbíjecího konvence a stereotypy vztahů), tak v oblasti jazykové (Josefina hovoří městským slangem, učitelé spisovnou řečí atp.). Zejména v slabě motivovaném závěru hry je patrné, že autor již nemohl dát Josefíně definitivní podobu.

## MALÉ FORMY PRO MALÉ SCÉNY

Z odporu proti konvenčnímu repertoáru oficiálních scén vznikaly v době okupace malé scény, snažící se i v nepříznivých podmínkách pokračovat v tradicích avantgardního divadla. Již v roce 1939 bylo ustaveno Divadélko pro 99 (tj. pro 99 diváků); na jeho programu se objevovala recitační pásma a dramatické montáže, při jejichž inscenacích byla akcentována jazyková výstavba promluvy a herecký projev. JINDŘICH HONZL, který stál v čele skupiny mladých herců Divadélka pro 99, se zaměřil nejprve k inscenování lyrických pásem, v nichž recitační projev byl postupně zbavován své samostatnosti a stával se součástí dramatického útvaru, sestávajícího také ze složky pohybové, výtvarné, hudební i filmové. Příznačná byla Honzlova orientace k domácímu okruhu slovesného umění anebo k projevům tematicky souznilým s českým prostředím: po Horově Janu houslistovi (1929) a Večeru s Vítězslavem Nezvalem (1939) uvedl objevný *Večer poezie 1900* (1940), kde byla konfrontována symbolistická, secesní tvorba básnická a výtvarnická, a pásmo *Cizinci o Praze* (1940), opírající se o texty antologie Vincy Schwarze. Vyvrcholení Honzlovy tvorby z okupace představují dramatické montáže, nový druh komorního divadelního projevu, který logicky vyplynul z předcházejících inscenačních pokusů. Podle Honzla „dramatická montáž chce vytvořit literární látky pro divadelní produkci z dokumentů, z autentických dopisů, z literárních odkazů, z vyprávění současníků, z obrazů i z literárních děl... kompoziční záměr byl záměr dramatikův...“ Základní složku montáže *Román lásky a cti* (v. 1941, p. 1940) tvoří dialogizovaný materiál odhalující vztah Jana Nerudy a Karolíny Světlé, materiál, který dramatizátor jen střídmě komentuje. Touto přímou konfrontací autentického dokumentu se Honzlovi podařilo



realizovat hlavní záměr: vytvořit divadelní „kompozici, která má tragický vzhled a spád“, „dokázat neoddělitelný svazek života a básně“. Po úspěchu Románu lásky a cti sestavil Honzl další dramatické montáže — *Dvě lásky Mikoláše Alše* (p. 1941) a *České písně kramářské* (p. 1941, obě byly otištěny v knize Divadélko pro 99, 1964), v nichž je dále rozvinut princip divadelní konfrontace autentických projevů (epistolární pásmo Alšova zápasu o lásku a o umění, pásmo z jarmarečních písní, vyzvedávající lyrismus a dramatickou epičnost lidového projevu).

Zánikem Divadélka pro 99 byla Honzlovi znemožněna další činnost, a tak již nemohly být inscenovány další montáže (*Svatba a Lidové balady*, přetištěny v knize Divadélko pro 99, 1964), dokonce ani režisérový úpravu starších her nemohly být uvedeny pod jeho jménem (Labiche, Šamberk, Sabina). Podněty Honzlovy však realizovala jiná divadla mladých herců, zejména Divadélko ve Smetanově muzeu a divadlo Větrník. Profil nových scén však netvořily literární večery a dramatické montáže; dramaturgie (Antonín Dvořák a Josef Šmída) se orientovala k starším i novým dramátům, jež se pokoušela aktualizovat (JAROSLAV POKORNÝ, *Písně Omara pijáka*, 1942, knižně ve *Dvou melodramech*, 1947; MILADA SOUČKOVÁ, *Zázračné divadlo hraje Oidipa krále*, 1942; dramatizace povídek KARLA SCHULZE *Peníz z nocehárny*, p. 1943 aj.). Větrník se posléze orientoval k divadlu herecké komiky, k jinotajným komediím a groteskám, z nichž nejvýznamnější byly dvě Šmídovy inscenace soudniček FRANTIŠKA NĚMCE *Sentimentální romance* (podtitul *Mumraj na pavlači*, p. 1943) a *Likajdovic tetička* (p. 1943), objevující svět periferie v groteskních scénách jazykového i situačního humoru, a pásmo JIŘÍHO BRDEČKY (1917–1982) *Limonádový Joe* (p. 1944), parodující romantické hrdinství z kovbojských příběhů.



# LITERATURA PRO MLÁDEŽ

Ohrožení národní existence, Mnichov a okupace působí i na orientaci literatury určené mládeži. Generaci, která přečká, má být připomenuta slavná národní minulost, zdůrazněny tradiční hodnoty spojované s představou domova, vlasti, národa. Pohyb událostí šel k tomu, že vývoj dětského čtení znovu zdůrazňuje umělecko-výchovné pojetí, vrací se ke starší pohádkové tradici a obnoveným obrazům. Tvorba tohoto období je pozastavením, ohlédnutím, návratem k „mocným slovům“, k dokumentům a textům, které se nabízejí k aktualizující adaptaci (Olbracht, John). Tak vznikla i melantrišská knižnice *Pokladnice královská* (1939–1947), která se chtěla vracet k základním dílům světového písemnictví, upravovaným pro mládež.

Ve třiačtyřicátém roce končí svou dlouholetou činnost časopis *Úhor*. V posledním ročníku vychází rozhovor s básníkem Františkem Hrubínem, který je vlastně symbolickým uvedením vážných úvah o postavení literatury pro děti v budoucím vývoji české literatury. V daných podmínkách zůstaly nevyužity snahy o teoretické oživení otázek literatury pro mládež (vystoupení brněnských pedagogů v sborníku *Literatura pro mládež*, 1940, studie Vladimíra Pazourka *Literatura pro mládež*, 1942, stať Bedřicha Fučíka *O knihu pro mládež*, 1941), z nichž nejvýznamnější bylo vydání jubilejního sborníku *Nad Karafiátovými Broučky* (1941) s příspěvky J. B. Čapka (Broučci jako dílo umělecké) a F. Oberpfalcera (*Jazyk Broučků*).

V knižnici *Pokladnice královská* vydal IVAN OLBRACHT své úpravy starozákonních příběhů a pověstí ze starých českých kronik. *Biblické příběhy* (1939) představují základní texty náboženské kulturní tradice; současně ožívají nejstarší dějiny pronásledovaného židovského národa, jehož postavení se stalo dobovým příměrem pro úděl ohroženého českého národa. Svou úpravu opírá Olbracht o zkušenost kralického překladu Bible. Protějškem Biblických příběhů bylo DURYCHOVO zpracování Nového zákona, vydané jako další svazek knižnice (*Z růže kvítek vykvet nám*, 1939). Z kroniky Kosmovy, z Hájkovy kroniky a z legendy Křišťanovy vybral OLBRACHT nejstarší české pověsti, jazykově je upravil a doprovodil komentářem v knize *Ze starých letopisů* (1940).

Paměť národa se připomíná v dalších edicích pohádek, k nimž folklorista JIŘÍ HORÁK (1884–1975) přidal za okupace dva nové svazky (*České pohádky*, 1940, a *Český Honza*, 1944), s důrazem na národní charakter vyprávění. Také jeho výklad vzniku a tradice lidové pohádky zdůrazňuje v této době především lidový podíl. Spor o vhodnosti pohádek v dětské četbě, znovu oživený knihovníkem JAROSLAVEM FREYEM (*Boj o pohádku*, 1940), nezasáhl ani do ediční praxe, ani do vlastní tvorby. Právě v těchto letech je poměrně hojná i produkce nové pohádkové tvorby; vedle knížek jednotlivých autorů (Olga Scheinpflugová, Karel Schulz) jsou to i sborníky *Čeští spisovatelé českým dětem*, vydávané v letech 1941–1942 Janem Šnobrem v Družstevní práci (6 sv.).

Nabádavý vlastenecký podtext má KOPTŮV příběh z doby první světové války *Přívoz pod ořechy* (1938). Zvláště silně zaznívá vlastenecký patos z knih JAROMÍRA JOHNA. Vzpomínku na dobu budování Národního divadla (*Rajský ostrov*, 1938), v níž zpracoval paměti současníků (Hellera, Sklenářové-Malé), uvádí John citátem z Karla Havlíčka („Aj, ty starý český lve, povzneseš hrdě hřívu svou!“) a uzavírá připomínkou slavnostního představení Smetanovy *Libuše* („Můj drahý národ český neskoná, on pekla hrůzy slavně překoná –“).



*Vojáček Hubáček — Podivuhodné přitohy českého vojáka ve světové válce* (1939) má moto z vlastního vyprávění: „Domov? Ani za všechny poklady světa!“ A moto z Erbena — „Pakli v býlí není síly, mocné slovo neomylí..“ — nejen patří k příběhu, v němž statečný voják vítězí nad zlým kouzelníkem Bišámem a je odměněn prohlídkou mohamedánského nebe, ale připomíná i úlohu, jakou přisuzuje literatuře tehdejší historická situace. Návrat k starším textům je způsob, který zvláště vyhovuje Johnovým zálibám. Zápisy Aloise Topiče z pobytu v Austrálii poskytly mu exotickou látku (*Topičovo australské dobrodružství*, 1939) a zároveň i možnost zdůraznit protíváhu této exotičnosti: lásku k domovu, vlastenectví, dobré vlastnosti české povahy. Úprava Cervantesova Dona Quijota, knihy, kterou John považoval za klíč k vlastní tvorbě, je určována rovněž dobovými zřeteli: jazykem plným lidových obrátů a úsloví zčeštuje John příběhy pobloudilého rytíře a jeho sluh; oba jsou mu nositeli „vzpoury proti útlaku a ponížení“, postavami vydobytými z duše národa.

S předmnichovským děním v literatuře pro mládež (diskuse v Úhoru o dívčí četbě, novela Boženy Benešové *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*) souvisí pokus BOHUMILY SÍLOVÉ (1908–1957) o parodii na dívčí románky (*Dájo, nevolej*, 1939) i úspěšná *Robinsonka* (1940) MARIE MAJEROVÉ, příběh s dívčí hrdinkou, která si představováním situací z oblíbeného čtení (Defoeův *Robinson*) pomáhá z vlastního tíživého postavení. Aktuální problémy dorůstajících dětí poskytly téma i románu FRANTIŠKA KOŽÍKA *Prstýnek z vlasů* (1941). Významné místo v literatuře pro mládež si udržely další dobrodružné příběhy JAROSLAVA FOGLARA (*Chata v Jezerní kotlině*, 1939, *Historie Svorné sedmy*, 1940). Popularitu získala především kniha *Záhada hlavolamu* (1941; pokrač. *Stínadla se bouří*, 1947) s postavami Rychlých šípů, známých z Foglarových obrázkových seriálů, jež autor otiskoval již dříve v časopise *Mladý hlasatel*.

Období stále se zhoršujících podmínek další umělecké tvorby stalo se paradoxně počátkem velké renesance dětské poezie. Po cyklech s dětskými motivy v knihách soudobých básníků přichází se svou první básnickou knihou pro děti FRANTIŠEK HRUBÍN (*Říkejte si se mnou*, 1943). Po SEIFERTOVÝCH zpěvných vzpomínkových verších (v Trojanově knize *Létal jsem s anděly*, 1942, a ve sbírce *Jaro sbohem*, 1942), po HALASOVĚ odkrývání bizarnosti dětské fantazie (*Ladění*, 1942) obrací se Hrubín k prazdroji poezie pro děti, k lidové slovesnosti a dětským říkadlům. Rozpomínka na ně se vrací v kultivovaném výraze moderního básnického projevu, jímž básník vytváří mýtus domova a šťastného dětství, hlubiny bezpečnosti i příslibu budoucnosti.

O vývoji české literatury meziválečného údobí vyšla souhrnná pojednání F. X. Šaldy O nejmladší poezii české (1928, též ve výběrech *Studie z české literatury*, 1961, a O předpokladech a povaze tvorby, 1978), Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky v Šaldově zápisníku (1929–30, též ve výboru O předpokladech a povaze tvorby, 1978), studie a kritiky shrnuté v *Kritických projevech* 11–13 (1959–63) a ve výboru Z období Zápisníku (1987), Františka Götze *Anarchie v nejmladší české poezii* (1922), Tak zvaná generace čapkovská v časopise *Přítomnost* (1931), Český román po válce (1936, též ve výboru *Literatura mezi dvěma válkami*, 1984), A. M. Piší *Proletářská poezie* (1936) a *Poezie své doby* (1940, 2. vyd. 1946), Fedora Soldana *Tři generace* (1940), J. B. Čapka *Profil české poezie a prózy od roku 1918* (1947). Válečnou literaturou se ve svých přehledech zabývali: Ludvík Kundera, *Česká lyrika 1938–1945* v časopise *Mladé archy* (1945–1946), Jaroslav Janů, *Jinotaje v české poezii okupačních let* v *Kritickém měsíčníku* (1945), Václav Běhounek, *Naše vězeňská literatura v Kytici* (1947), Václav Černý, *Česká beletrie emigrační* v *Kritickém měsíčníku* (1947), nověji Jiří Brabec *Česká literatura v letech 1939–1945* v *České literatuře* (1966), František Valouch, *Česká poezie v období Mnichova* (1970) a sborník *statí Česká literatura v boji proti fašismu* (1987).

K jednotlivým literárním směrům se vztahují práce Vítězslava Nezvala *Moderní básnické směry* (1937), Karla Teiga *Vývojové proměny v umění* (1966, torzo rozsáhlé historické práce), Květoslava Chvatíka *Smysl moderního umění* (1965) a *Strukturalismus a avantgarda* (1970), Jindřicha Chalupeckého *Umění dnes* (1966), edice manifestů, statí a polemik *Avantgarda známá a neznámá* (3 sv., 1970–1972), statí J. Š. Kvapila *Československá a pařížská meziválečná avantgarda* v *Časopise pro moderní filologii* (1968) a Sávy Šabouka *Avantgarda v interpretaci let šedesátých* v *Estetice* (1973). Proletář-



ské literatuře se věnuje Jiří Svoboda v práci *Generace a program* (1973), Vladimír Dostál v knižce *Směr Wolker* (1975) a antologie Milana Blahynky *Proletářská poezie* (1981). Dvětsil a poetismus charakterizují dobové materiály Karel Teige — Vítězslav Nezval, *Manifesty poetismu* (1928), *výbory ze statí Karla Teiga Svět stavby a básně* (1966), Vítězslava Nezvala *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1967), Vladislava Vančury *Řád nové tvorby* (1972); antologie Květoslava Chvatíka a Zdeňka Pešata *Poetismus* (1967), antologie Marie a Václava Kubínových *Magická zrcadla* (1982); dále *statí v časopise Česká literatura: Jaroslav Vávra, Devětsil a sovětská avantgarda 1923–1926* (1963), Jaroslav Bílek, *K historii brněnského Devětsilu* (1965), Naděžda Macurová, *Francouzské kulturní podněty v teoretických sporech počátku dvacátých let* (1986), Marie Mravcová, *Postup montáže v poezii poetismu* (1987). Stať Polany Zoubkové *Devětsil a knižní kultura byla publikována ve sborníku Knihovna* (sv. 12, 1981), *dokumenty a korespondence Literární skupiny z let 1919–1935 ve Sborníku Národního muzea* (řada C, 1967, č. 1) a *dokumenty a korespondence brněnského Devětsilu z let 1923–1927 ve sborníku Literární archiv* (sv. 2, 1967). K surrealismu se vztahují *sborníky Surrealismus v diskusi* (1934) a *Surrealismus* (1936) a „dvě polemické kapitoly“ Karla Teiga *Surrealismus proti proudu* (1938), dále *výbory z prací Karla Teiga Zápas o smysl moderní tvorby* (1969, náklad zničen), Vítězslava Nezvala *Manifesty a kritické projevy z let 1931 – 1941* (1974), studie Vratislava Effenbergra *Realita a poezie* (1969) a *Výtvarné projevy surrealismu* (1969), antologie Jana Tomeše *Magnetická pole* (1967) a *sborník Surrealistické východisko 1938–1968* (1969). O historii Levé fronty psal Miloslav Laichman v práci *Brněnská Levá fronta 1929–1933* (1971) a Jiří Hek ve *statí Levá fronta v Brně a na Moravě v letech 1929–1935 ve sborníku Literární archiv* (sv. 10, 1978), o časopisu *Index* v letech 1929–1939 J. L. Fischer ve *vzpomínkách Index* (1964). Přehledovou studii o literatuře na Moravě publikovali Alena Hájková – Zdeněk Kožmín – Štěpán Vlašín, *Literární život v Brně v letech 1918–1965 ve sborníku Brno v minulosti a dnes* (sv. 8, 1966). Socialistickému realismu je věnován *dobový sborník Socialistický realismus* (1935) a *soubor manifestů, diskusí a polemik Prameny* (1978). O protifašistické aktivitě spisovatelů píše Gabriela Veselá ve *statí K formování jednotné protifašistické fronty čs. spisovatelů v roce 1934 v České literatuře* (1983), Květa Hyršlová v *souboru dokumentů Česká inteligence a protifašistická fronta* (1985) a Jan Kuklík – Pavel Zátka v článku *Spisovatelský manifest a petiční výbor Věrní zůstaneme!* v *Revue dějin socialismu* (1969).

K literárněhistorickému poznání daného období přispívají také dobové studie a kritiky, shrnuté buď autory (někdy v přepracované podobě) nebo pozdějšími vydavateli do řady knižních souborů: Josef Knap, *Alej srdcí* (1920) a *Cesty a vůdcové* (1926), A. M. Píša, *Soudy, boje a výzvy* (1922), *Směry a cíle* (1927), *Stopami poezie* (1962), *Stopami prózy* (1964), *Dvacátá léta* (1969), *Třicátá léta* (1971), *K vývoji české lyriky* (1982), František Götz, *Jasnící se horizont* (1926), *Tvář století* (1929), *Básnický dnešek* (1931), *Na předělu* (1946) a *Literatura mezi dvěma válkami* (1984), Bedřich Václavěk, *Od umění k tvorbě* (1928, 2. vyd. 1949), *Tvorbou k realitě* (1937, 2. vyd. 1946), *Tvorba a společnost* (1961), *Literární studie a podobizny* (1962), *Tradice a modernost* (1973), *Kritické statí z třicátých let* (1975) a *Tvorba a skutečnost* (1980), Karel Sezima, *Krystaly a průsvity* (1928), *Masky a modely* (1930) a *Mláží* (1936), Miroslav Rutte, *Doba a hlasy* (1929) a *Mohyly s vavřínem* (1939), J. B. Čapek, *Záření ducha a slova* (1948), Julius Fučík, *Milujeme svůj národ* (1948), *Statí o literatuře* (1951) a *Víra uhlířská* (1988), Zdeněk Nejedlý, *O literatuře* (1951) a *Z české literatury a kultury* (1973), Kurt Konrad, *Na prahu války* (1951), *Ztvárněte skutečnost* (1963) a *O revoluční tradici české literatury* (1980), S. K. Neumann, *O umění* (1958), *Statí a projevy V, VI* (1971, 1976), *Rozumění umění* (1976), Josef Hora, *Poezie a život* (1959) a *Duch stále se rodící* (1981), Eduard Urx, *V prvních řadách* (1962) a *Umění a proletariát* (1979), Václav Pekárek, *Literatura a skutečnost* (1962) a *Díla a osobnosti* (1977), Ladislav Štoll, *Z bojů na levé frontě* (1964, 2., dopl. vyd. 1977) a *Socialismus a osobnosti* (1974), Bohumil Polan, *Život a slovo* (1964) a *Místo v tvorbě* (1965), Otokar Fischer, *Duše, slovo, svět* (1965), *Vojtěch Martínek, Živné zdroje* (1972), F. C. Weisskopf, *Literární nájezdy* (1976), Karel Čapek, *O umění a kultuře II, III* (1985, 1986), dále *výbory ze statí Františka Buriánka O české literatuře našeho věku* (1972) a *Z moderní české literatury* (1980) a *první svazek výboru z prací Václava Černého Tvorba a osobnost* (1992).

*Vývoje poezie* se speciálně týkají práce Ladislava Štolla *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950, přeprac. a rozšíř. *Básník a naděje*, 1975), Jiřího Brabce *K problematice vývoje české poezie v letech třicátých v České literatuře* (1964), Jiřího Pavelky *Hledání místa v dějinách* (1983), Marie Kubínové *Proměny české poezie dvacátých let* (1984), Zdeňka Pešata *Dialogy s poezií* (1985), antologie K. J. Beneše *Poezie za mřížemi* (1946), *doslov Jiřího Brabce k antologii A co básník* (1963), Milana Blahynky *Tisíc let české poezie III. Česká poezie 20. století* (1974, přeprac. *Česká poezie 20. století*, 1980) a *Rok 1921 v zrcadle české poezie* (1981).

*Prózu* se zabývá Eva Strohsová ve *statích K některým otázkám prózy dvacátých let v České literatuře* (1964) a *První světová válka v českém meziválečném románu ve Čtenáři* (1968), dále Jaromíra Nejedlá, *K problematice baladické tvorby*



třicátých let (1973) a Balada a moderní epika (1975), Miloš Pohorský, Portréty a problémy (1974), Sylva Bartůšková, Česká přírodní beletrie dvacátých let v České literatuře (1974), Radko Pytlík, Sedmkrát o próze (1978) a Česká literatura v evropském kontextu (1982), Blahoslav Dokoupil, Obrysy české historické prózy let 1938–1945 v České literatuře (1983), I. A. Bernštejnová, Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách (1985), S. V. Nikolskij, Dvě epochy české literatury (1986); satíře se věnuje Pavel Pešta, Česká satira v letech 1918–1929 v České literatuře (1981) a Alena Hájková, Nejen o humoru (1984). O meziválečné brakové četbě psal Josef Hrabák, Napínavá četba pod lupou (1986), Oldřich Sirovátka, Literatura na okraji (1990) a antologie Ach, ta láska (1984) a Ivana Dostálová, O kovbojce a krváku ve sborníku Knižovna (sv. 9, 1975 a 11, 1979).

Meziválečné drama je synteticky zpracováno v Dějinách českého divadla, 4. díl, Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace (1983) a v monografii Pavla Janouška Rozměry dramatu (1989). Divadelní avantgarda je zachycena v pracích Milana Obsta – Adolfa Scherla K dějinám české divadelní avantgardy (1962), v komentáři Adolfa Hoffmeistra k Hrámu z avantgardy (1963), ve studiích Josefa Trägra Ve znamení blíženců v časopise Plamen (1964), Milana Obsta K historii divadelní poezie nesmyslu v časopise Divadlo (1967) a Dům, ve kterém straší v Divadle (1968), Adolfa Scherla Význam levé avantgardy ve vývoji českého divadla 1918–1938 v České literatuře (1971), Jaromíra Pelce Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo (1981, 2. vyd. 1982), E. F. Buriana a jeho program poetického divadla (1981), dále v některých kapitolách knihy Vladimíra Justa Proměny malých scén (1984). Nerealizované filmové scénáře z dvacátých let otiskla a studií doprovodila Viktoria Hradská v knize Česká avantgarda a film (1976). — Další analýzy dramatu obsahují dobové práce Miroslava Rutteho Skrytá tvář (1925) a Tvář pod maskou (1926), K. H. Hilara Boje proti včerejšku (1925) a Pražská dramaturgie (1930), Františka Götze Zrada dramatiků (1931), Boj o český divadelní sloh (1934) a Několik pohledů na expresionismus v dramatech světovém i českém v časopisu Divadlo (1958), Pavly Buzkové České drama (1932), F. X. Šaldy O naší moderní literatuře divadelně dramatické (1937, též v souboru Studie z české literatury, 1961, nově v knize Z období Zápísníku II, 1988) a studie ve výboru O věcech divadelních (1987), E. F. Buriana Pražská dramaturgie 1937 (1938), Jindřicha Vodáka Kapitoly o dramatech (1941, 2. dopln., vyd. 1947), Jindřicha Honzla K novému významu umění (1956), Divadelní a literární podobizny (1959) a Základy a praxe moderního divadla (1963), Julia Fučíka Divadelní kritiky (1956, 1984), Josefa Trägra Dvě přednášky z války o divadle (1945), Jiřího Mahena Za oponou umění a života (1961) a Pryč s divadelní idylou (1967), Karla Čapka Divadelníkem proti své vůli (1968), Františka Langra Divadelníkem z vlastní vůle (1985), A. M. Piší Stopami dramatu a divadla (1967) a Divadelní avantgarda (1978), Zdeňka Nejedlého O divadle a jeho umělcích (1978) a Bojivoje Srby O nové divadlo (1988). — O českém divadle poučují také sborníky Nové české divadlo 1918–1926 (1926), 1927 (1927), 1928–1929 (1929) a 1930–1932 (1932), Theater — Divadlo (1965) a Otázky divadla a filmu, sv. 1–3 (1970, 1971, 1974). — Dějiny loutkového divadla zpracoval Zdeněk Bezděk, Dějiny české loutkové hry do roku 1945 (1983), o kabaretu psal Jiří Červený v Červeném sedmém (1959), Paměťích mansardy (1962) a v antologii Smích Červené sedmy (1981), soupis pramenů k dějinám DDOČ pořídil Miroslav Burian, Svaz dělnických divadelních ochotníků československých DDOČ (1972), o Socialistické, později Všelidové scéně píše Artur Závodský, K historii Socialistické scény ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná (1969), přehledové stati o meziválečném dramatu publikoval Viktor Kudělka v České literatuře: Drama a doba (1975), Hry na úspěch (1976) a Meziválečné české drama a svět (1977), o mimopražském divadelnictví psal Karel Bundálek, Kapitoly z brněnské dramaturgie (1967), Alena Kožíková, Boj o jihočeské divadlo 1919–1946 (1970) a sborníky Šedesát let Státního divadla v Ostravě (1979) a Thalia Brunensis centenaria (1984).

Dějiny žurnalistiky jsou zpracovány v monografiích Mileny Beránkové – Aleny Křivánkové – Fraňa Ruttkayové Dějiny československé žurnalistiky, III. díl, Český a slovenský tisk v letech 1918–1944 (se soupisem časopisů, 1988) a Vladimíra Hudce Československá žurnalistika v antifašistickém odboji let 1939–1945 (1978), o demokratické literární publicistice let 1918–45 pojednává sborník statí Václavkova Olomouc 1966 (1967), o časopisu Červen psal Jaromír Lang v monografii Neumannův Červen (1957, 2. vyd. 1974), Danica Kozlová vydala monografii Fučíkův Kmen (1977) a s Jiřím Tomášem antologii Fučíkovská Tvorba (1988), o satirickém časopisu Trn napsali studii s ukázkami Radko Pytlík – Milan Jankovič, Trn v zrcadle doby (1984), o Rudém právu vyšly studie Dobravy Moldanové, Kulturní rubrika Rudého práva v letech 1929–1938 v České literatuře (1963) a Milana Blahynky Poezie v Rudém právu 1920–1945 v České literatuře (1981), o kulturněpolitické orientaci Lidových novin psal Ladislav Soldán ve studii Lidové noviny ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná (1987), o Sršatci v letech 1920–1925 psali Miroslav Ivanov – Z. K. Slabý, Dejme slovo Sršatci v časopise Dějiny a současnost (1961). O žurnalistice na Moravě vydal monografii Jaromír Kubíček, Padesát let komunistického tisku na Moravě (1974), o literárních zápasech brněnské Rovnosti v letech 1921–1928 psal



Bohumil Marčák, *Čas hledání a sporů* (1967), autoři sborníku *Sto let literatury v Rovnosti* (1985) a bibliografie Literární rubrika *Rovnosti* v letech 1918–1928 (1971); hradecký region zpracoval Aleš Doubrava v knize *Z dějin královéhradecké žurnalistiky* (1970), o turnovském měsíčníku *Sever* a východ psal Emil Hák v časopisu *Texty* (1971, č. 1) a o plzeňském časopisu *Pramen* Bohumil Jirásek ve *Sborníku pedagogické fakulty v Plzni, řada Jazyk a literatura* (sv. 10, 1971).

Některé otázky literatury pro děti a mládež zpracovala Naděžda Siegllová v knize *Počátky české socialistické literatury pro mládež* (1985), věnované hlavně dětským časopisům dvacátých let.

Literární kritikou se zabývají knihy Pavla Fraenkla *K vývoji novodobé české literární kritiky* (1930), některé stati ve výboru Otokara Fischera *Slovo o kritice* (1947) a ve sborníku *Z dějin české literární kritiky* (1965). O marxistické kritice pojednávají knihy Květoslava Chvatíka *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* (1962), Vladimíra Dostála *V tomto znamení* (1975), Milana Zemana *O marxistickou syntézu* (1983), Josefa Peterky *Metamorfózy tradice* (1983), sborníky studií Václavkova Olomouc 1962 (1964), 1967 (1970) a 1975 (1978) a *Spoluvytvářet pravdu zítřka* (1982) a stať Ladislava Soldána *Syntézy a diferenciace v časopise Česká literatura* (1981). Divadelní kritikou se zabývají studie ve sborníku *Počátky české marxistické divadelní kritiky* (1965) a Viktor Kudělka ve stati *O myšlenku a tvar v České literatuře* (1981). O literárněvědné slavistice píše Milan Kudělka v knize *Československá slavistika v letech 1918–1939* (1977). Teoretickou i vývojovou problematiku českého eseje let desátých a dvacátých zkoumá Jiří Opelík v antologii *Lehký harcovník* (1986).

Nakladatelským otázkám se věnuje Aleš Zach v přehledu *Vydavatelská avantgarda mezi dvěma válkami* v časopise *Knížní kultura* (1964) a Bohumil Pelikán v přehledu *Ediční politika KSČ a pokrokových nakladatelství v letech 1921–1938* ve sborníku *Knihovna* (sv. 10, 1977). O edici *Zlatokvět u Borového* píše Dalibor Holub, *Z historie edic české poezie v Listech Klubu přátel poezie* (1970); o *Družstevní práci* Josef Knap v soupisu *Archív Družstevní práce* (1971), František Franc v přehledu *Družstevní práce v časopisu Knížní kultura* (1965) a Vladimír Braun v soupisu *Ediční činnost členů Družstevní práce v Českých Budějovicích 1938–1948* (1982); o *Evropském literárním klubu* vyšel sborníček stať *ELK 1935–1945* (1946) a studie Drahomíry Čáslavské *Evropský literární klub (ELK) a jeho místo v české knižní kultuře a v nakladatelském podnikání* ve sborníku *Knihovna* (sv. 10, 1977); o *Komunistickém nakladatelství* píše Alena Šachlová, *Počátky Komunistického nakladatelství 1921–1923* ve sborníku *Knihovna* (sv. 10, 1977) a *Komunistické nakladatelství v letech 1923–1938* tamtéž (sv. 12, 1981); o *Škeříkově nakladatelství* pořídila soupis Radmila Macková, *Nakladatel Rudolf Škeřík a jeho dílo* (1977) a článek Elišky Škeříkové *Vzpomínky na Symposium* vyšel ve sborníku *Strahovská knihovna* (sv. 16/17, 1982); Aleš Zach vydal soupis díla B. M. Kliky *Zátiší* (1987); jeho článek Jan Fromek a jeho *Odeon* vyšel v *Kmenu* (1969, č. 5); o nakladatelství *Aventinum* píše Jan Šnabr v článku PhDr. Otokar Štorch-Marien v *Kmenu* (1969, č. 1); o dalších nakladatelských domech píše Marie Bajerová, Alois Dyk — vydavatel ve sborníku *Strahovská knihovna* (sv. 7, 1972), Blanka Ladová, *Vlastimil Vokolek, tiskař a nakladatel* ve sborníku *Strahovská knihovna* (sv. 8, 1973), Eva Hlaváčková-Kotyzová, *Nakladatelství Václava Petra* ve sborníku *Knihovna* (sv. 9, 1975), Marcela Stegurová-Jelínková, *Mazáčovo nakladatelství — jeho vznik, rozvoj a význam v oblasti šíření slovanské literatury* ve sborníku *Knihovna* (sv. 12, 1981), Hana Orličková, *Osobnost Josefa Floriana a bibliografie vydavatelství Stará Říše* ve *Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná* (1972), J. V. Pojer, *Jak jsem vydával knihy ve Strahovské knihovně* (sv. 9, 1974); bibliofilskými tisky se zabývá Josef Javůrek, Arno Sánka a jeho *Knihovna* ve sborníku *Strahovská knihovna* (sv. 8, 1973).

Celkovou kulturní atmosféru doby zachycují paměti a vzpomínky Karla Sezimy *Z mého života* (4 sv., 1946–1949), Edmonda Konráda *Nač vzpomenu* (1957, 2., dopln. vyd. 1967), Vítězslava Nezvala *Z mého života* (1959, 2. vyd. 1961), Čestmíra Jeřábka *V paměti a v srdci* (1961), Adolfa Hoffmeistra *Předobrazy* (1962), *Čas se nevrací* (1965) a *Podobizny a předobrazy* (1988), Františka Langra *Byli a bylo* (1963, 2. vyd. 1971), Karla Honzika *Ze života avantgardy* (1963), Karla Konráda *Nevzpomínky* (1963), Františka Hrubína *Lásky* (1967, 2. vyd. 1969), Josefa Rybáka *Kouzelný proutek* (1968, 2., přeprac. a rozšíř. vyd. 1974), Kamila Bednáře *Střepiny, o které jsem se sám pořezal* (1969), Františka Hampla *Dobrodružství Jaroslava Seiferta a jiné vzpomínky na známé i méně známé spisovatele* (1969), Zdeňka Kalisty *Tváře ve stínu* (1969), Františka Skácelíka *Krásná setkání* (1970), Edvarda Valenty *Život samé psaní* (1970), Eduarda Basse *Postavy a siluety* (1971), Alfréda Lubojackého *Jak jsem to viděl* (1976), Bedřicha Fučíka *Sedmero zastavení* (München 1981, rozšíř. Čtrnáctero zastavení, 1992), Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa* (1982, 2. vyd. 1985), Ladislava Štolla *Z kulturních zápasů* (1986) a tři svazky *Paměti Václava Čemého*, z nichž část byla vydána v Torontu a pak uceleně vyšly 1992–94 i doma.



---

# VÍTĚZSLAV NEZVAL

**M**oderní česká poezie a meziválečné avantgardní hnutí jsou úzce spjata se jménem a osobností básníka Vítězslava Nezvala. F. X. Šalda ho charakterizoval jako panmaterialistu, jemuž je i poezie přírodním živlem. Jeho vstup do kontextu uměleckých proudů dvacátých let byl vskutku nápirem živelné básnické síly. Nezvalova jedinečná konkrétní smyslová paměť, básnická spontaneita, neobyčejná schopnost fantazijního a imaginativního vnímání skutečnosti, spolu s vysokou slovesnou kulturou a se znalostmi dějin a zákonů poezie i lidské psychiky, podmiňují jeho bohatý tvůrčí vývoj.

Nezval byl hledačem harmonie člověka v moderních civilizačních podmínkách i ve společenském řádu, který pokládal za nepříznivý lidským hodnotám. V obrazotvornosti shledával hlavní rys nových básnických směrů a od počátku své tvorby v ní viděl prostředek návratu člověka k sobě samému, k jeho jedinečnému lidskému jádru. Soustavně a z mnoha stran zkoumal a osvětloval cestu k hodnotě nejvyšší, ke štěstí člověka. V tomto úsilí se neustále vracel k myšlence dialektické souvislosti podmínek subjektivních a objektivních, individuálních a společenských. Mezi těmito kategoriemi nebylo pro Nezvala rozporu. Svou představu harmonického a plně přirozeného života projektoval do vidiny nového společenského řádu. Jeho revoluční politická orientace měla osobní zdůvodnění v jeho pojetí štěstí, svobody a přirozenosti člověka i lidských vztahů.

Poezii Nezval pojímal především jako rozvíjení emocionální a imaginativní aktivity člověka a přičítal této aktivitě základní životní funkci. Jeho tvorba je proto mnohostranná, a to jak svou vnitřní významovostí, tak i svou druhovou a žánrovou bohatostí. Ale i široký výčet oblastí, které Nezvalova tvorba obsáhla (poezie, próza, divadelní hry, scénáře, překlady, hudba, výtvarnictví), lze zahrnout pod společného jmenovatele, kterým je moderní lyrismus, jeho povaha a jeho funkce ve 20. století.

Na řešení všech těchto otázek se Vítězslav Nezval významně podílel i svými pracemi teoretickými i organizačtorskou prací v meziválečném avantgardním hnutí, právě tak jako kulturněpolitickou činností v poválečném Československu.

## GENEZE PODIVUHODNÉHO KOUZELNÍKA

Vítězslav Nezval se narodil 26. května 1900 v Biskoupkách u Oslavan. Vesnicí, ke které se převážně vztahují jeho dětské zážitky, jeden z rozhodujících inspiračních zdrojů, jsou Šamikovice, kam byl jeho otec, vesnický učitel, přeložen v roce 1903. Gymnázium dokončil Nezval v Třebíči v roce 1919. Po maturitě se zapsal na právnickou fakultu v Brně, ale po půl roce ze studia odešel. V dubnu 1920 přijíždí do Prahy a stává se na filozofické fakultě posluchačem Zdeňka Nejedlého a F. X. Šaldy.

V té době začíná pronikat na veřejnost jako básník. První verše tiskne v třebíčském studentském časopise Svítání, později v Cestě, ve Dnu, ve Studentské revui, v Sršatci apod. O velikonocích 1922 napíše báseň Podivuhodný kouzelník, která mu otevírá dveře do literárního sdružení mladých umělců, do *Devětsilu*. Stává



se předním členem tohoto sdružení a má velký podíl na jeho teoretické, vydavatelské a organizační práci. Spolupracuje s časopisy Disk, Pásmo, ReD, Nová scéna, Odeon aj.

Studia na filozofické fakultě nedokončil. V roce 1924 je zaměstnán jako tajemník Masarykova naučného slovníku, od 1925 se věnuje výhradně literatuře, jenom roku 1929 se načas stává dramaturgem Osvobozeného divadla. Filozofické a politické přesvědčení ho v roce 1924 přivádí do řad Komunistické strany Československa. Podííl se aktivně na všech významných politických akcích levé umělecké avantgardy.

Jeho první sbírka *Most* (1922) je nezačátečnický zralá. Soustřeďuje verše z let 1919–1921, neopakuje však tehdejší obecnou stylovou konvenci. Bedřich Václavek konstatuje, že Nezval „neprošel primitivismem proletářské poezie, ale — při vši dravosti a vesnické robustnosti své osobnosti — vyšel z úzkého styku s poezií symbolismu a dekadence“. Svědčí o tom nejen řada básní v *Mostu*, ale i název nezveřejněné prvotiny *Melancholiti upří* (vyšla až posmrtně v 37. svazku Díla, 1990).

Už několik let po vydání *Mostu* bylo zřejmé, že Nezvalova prvotina souvisí řadou složek s jeho pozdější tvorbou. Nejen tím, že například oddíl *Česká píseň* uvedl jeden z hlavních inspiračních zdrojů, představu světlé a barevné Moravy, její přírody, kapliček, jarmarků a dobrých lidí, ale zejména úsilím nazírat skutečnost v její neustálé proměnlivosti. V několika básních se do těsné blízkosti dostávají motivy snu, dítěte a smrti.

V milostných verších Nezval obnovuje obraznost, melodiku, stavbu, obraty a prostotu lidové písně:

Máš cikádové oči a zpívají a zvoní,  
jako ta rosnička v hluboké trávě,  
v hluboké trávě na palouku z jara,  
pod jabloní.

Nezval směřuje k tomu, čemu říkal „zázrak poezie“ a pod čím rozuměl obrazné přetvoření předmětu. Tento „zázrak“ lze uskutečnit i pouhým epitetem „cikádové oči“. Krása očí je srovnávána s krásou pocitu při poslechu cikád. Tato představová řada může jít ještě dál, ovšem složitý a mnohoznačný vztah je vyjádřen jednoduše. Obraz není statický. Nezvalovi nestačí obrazné nahrazení jednoho předmětu druhým, naopak spojovacích znaků, které jsou účastny na metaforické proměně, je vždy několik. Důležitý je proces proměny.

Výraznější spojnicí s myšlenkami, které ovládaly mladou tvorbu na počátku dvacátých let, je v *Mostu* báseň *Korouhev*, věnovaná památce P. A. Kropotkina, ruského anarchisty, který zemřel roku 1921. Pojetí revoluce jako zjevení a spasení nese všechny rysy dobového sociálního iluzionismu.

Podněty futuristického, nebo spíše kubistického umění, zejména pokud se týkají řešení prostoru a času v básni, Nezval neopomíjí, ale rozhodně je podřizuje svému vlastnímu pojetí. Ani Apollinairovo *Pásmo*, kterého si neobyčejně cenil jako maximálně mnohotvárné básně, nenašlo v jeho tvorbě bezprostřední kompoziční ohlas, i když podíl Apollinaira na formování nového lyrismu je pro Nezvala podstatný.

Způsob přijímání a přejímání podnětů osvětlí Nezvalova vzpomínka na genezi básně *Podivuhodný kouzelník* (1922), která se stala klíčovou básní jeho uměleckého nástupu, rozvinutím jeho koncepce poezie a života. „V pražské krčmě desátého řádu, maje už několik přátel, s nimiž právě sedíš, a fanatické nadšení pro Guillaumea Apollinaira, jehož knihy nemůžeš čísti pro neznalost jazyka, slyšíš název jedné z nich, název, který tě fascinuje. Dodnes jsi neměl v ruce Zahnívajícího čaroděje, ale magická síla, jež k tobě proniká z těchto dvou slov, a něčí výrok, jež jsi zaslechl jindy, výrok o kráse čiré a chladné jak ledovce, tyto dva pojmy tě přinutí, abys, soustřediv se na jejich tajemnost, psal takřka nepřetržitě a bez oddychu o velikonočních dnech básně, která by po svém, z tvých nerozluštitelných pocitů ustálila čaroděje, jenž by měl něco z čirosti a chladu ledovců a kolem jehož chimérické podoby se řadí vše z tvého života a z tvých utkvělých pocitů, pro co jsi neměl do věřejška ještě jména.“



Nezvalův vztah k realitě je dán silou pocitů a imaginativních podnětů, které mu poskytuje. Je přesvědčen, že „sebezázračnější sloh nemůže zachránit prázdnotu, která čiší z díla, jež obrábí objektivně problémy, které jsou pokládány za důležité, ony ‚loci communes‘, jež vytyčuje umělcům požadavek doby a módy“ — a od chvíle, kdy poznal, že „největší blaženost... působí neobjektivnější vzpomínky“, stanoví si, že jeho úkolem bude „podávat svědectví o tom, co... nejdrahocennějšího cítil“. Tvrdí, že zpracování takzvaných objektivních zážitků je vlastně zpracováváním konvenčních představ, které v sobě lidé nahromadili, všeobecných asociací, „které jsou lidem vnuceny literaturou a společenským životem a které mají na svědomí, že tolik básníků, sotva se objeví slovo lilie, dá se zavést k alegorii čistoty“, zatímco on je „dojímán více lilí, kterou... jednoho rána v dětství přelomil při honičce“.

A nejen předmět, se kterým se básník každodenně setkává, může být časem „nástrojem k vybavení si některé pominulé blaženosti, potkám-li jej za neobvyklých okolností“, ale i „neočekávatelná metafora, nevypočitatelný rytmus a obraz, kterým“ mohou „naladit našeho ducha ke slovu, které na dně naší psýchy střeží některý ze základních pralidských pocitů“. Platí to mimo jiné i pro onen fascinující vliv názvu Apollinairovy knihy a pro přitažlivost výroku o kráse čiré jako ledovce.

Podivuhodný kouzelník se v Nezvalově básni rodí proto, aby uvedl člověka do oblasti závrtných tajemství a krás života, aby ho opojil magičností proměn a podnítil ho k bezprostřednímu vztahu k životu. Rodí se, aby popřel „suchou askezi neprobuzené přirozenosti“, kterou básník cítí u svého „přísného národa“. V rodokmenu kouzelníkových předků je chlapec, který se spouští do středu země, do středu bolesti, aby na prahu země protinožců uviděl zázrak: „světélkující roubení studny / kulaté oko / nový zrak“.

Světélkující roubení studny na dvoře Němcova statku v Šamikovicích (kde Nezval prožil své dětství) stalo se „jednou z krás, které mne více dojímaly než ‚opravdové krásy‘, než krása výšivek“ — a v básníkově vnímání nastal „podobný převrat, jaký v poezii vlivem Baudelaira, jenž našel na zdechlině v záhybu cesty oslnivější pravdu než jeho předchůdce Théophile Gautier na goblénech“. Zázrak spatřený na prahu země protinožců umožňuje chlapci oddat se kráse, kterou poskytuje nový úhel vnímání, kterýkoliv neobvyklý pohled na obvyklou skutečnost.

V rodokmenu kouzelníkových předků je nový zrak, který nabízí dětství. V rodokmenu kouzelníkova mládí je probuzená fantazie. Její rozpínavost je ale ve své podstatě hledáním rovnováhy a štěstí, překonáváním základního pocitu: „něco mne přesahuje / a něco mi chybí“.

Podivuhodný kouzelník je básní v nejlepším slova smyslu meditativní, ačkoliv už v původním rukopisu čteme verš „vždy znova vždy obraz a myšlenku naposled“. Silná meditativní složka se v Nezvalových básních neprojevuje formami dosavadní poezie, gnómičkou moralitou nebo přechodem k abstraktnímu výrazu, ale je ukryta v imaginaci, ve způsobu a smyslu vidění i přetváření skutečnosti v básni. Ve skladbě Podivuhodný kouzelník má subjektivní napětí mezi „přesahujícím“ a „chybějícím“ také svou objektivní stránku: neuskutečnitelnost touhy po přirozenosti, harmonii a plnosti života v daných společenských podmínkách. Proto po obraze kouzelníkova mládí následuje zpěv čtvrtý, revoluce.

Nezval nezobrazuje její reálný průběh. Charakter skladby i charakter tohoto obrazu je jiný. Revoluce je nutností, podmínkou a v jejím zobrazení dominuje to, co má lidskému životu dát. Proto je její záměrně stylizovaný obraz obrazem veselé lidové slavnosti, výrazem víry a optimismu. Na obraz porevolučního života působila přitažlivá anarchistická představa „komuny volných“. Je příznačné, že Nezval určuje jako dva jediné zákony života po revoluci: „nezabiješ“ a „neporušíš práce“. Protože: „co nadto přikazovaly včerejší zákony / toť tvá vlastní přirozenost nuž tedy vezmi si ji“.

Myšlenka osvobození bytostných sil člověka, jeho smyslu a citů ve svobodné společnosti je tedy podstatou Nezvalovy první velké skladby. V intermezzu šestého zpěvu se ocitnou těsně vedle sebe „světélkující roubení studny“, které je signálem nového zraku, a symbol Moskvy, „hvězdy nové oddanosti“.



Život v nekonečné proměnlivosti se promítne kouzelníkovým zrakům: dětství, dobrodružství mládí, barevnost a šířka světa, naděje a víra v člověka na barikádě, tajemství polibku a láska, zápas člověka s nemocí, smrt člověka v šachtě dějin. V sedmi proměnách prochází kouzelník světem, aby poznal štěstí a bolest života. V principu proměny najde harmonii, v tvůrčí energii štěstí:

Viděl jsem volného člověka, jenž podoben bohu  
znásilňoval krystaly staré skutečnosti  
v nový útvar  
Viděl jsem život v nespočetných proměnách  
a blahověčil lidské touze  
hnáti se za novými hvězdami

Ještě před publikací básně Podivuhodný kouzelník se Nezval seznámil s pojetím poezie, které v průběhu roku 1922 propracovávala skupina Devětsil, a zejména její vůdčí teoretik Karel Teige. Stal se okamžitě stoupcem krystalizujícího poetického programu a Podivuhodný kouzelník, poprvé publikovaný v prosinci 1922 ve sborníku Devětsil, doznal na rozdíl od rukopisu několik změn: v šestém zpěvu, v metamorfózách kouzelníka, se objevily exotické motivy a hravý pouťový tón. Nastává období uskutečňované veselosti Nezvalových revolucionářů ze čtvrtého zpěvu skladby. Nezval opouští načas svá „zeměfesení paměti a snu“, svá fantastická vidění krápníků z podsvětlních hlubin, a jeho básně hýjí barvami a lehkostí karnevalových popěvek. Už na podzim 1922 tiskne v Sršatci bláznivou chapliniádu *Charlie před soudem* a téhož roku ve sborníku Život manifest poetické veselosti *Depeše na kolečkách*; básně *Panoptikum*, *Jarmareční písnička o nevěrné lásce* a zejména báseň *Abeceda* publikuje poprvé v časopisu Disk na jaře 1923.

Vzpomíná-li Nezval později, co měl poetismus znamenat, zdůrazňuje, že chtěl vyjadřovat „potřebu umělého uspořádání reality tak, aby byla schopna ukojiti všechen lidský poetický hlad, jímž stůně století“. Nechtěl vymýšlet nové světy, ale uspořádat tento svět lidský, to je tak, aby byl živou básní. Zdánlivě nevázaná a nezávazná hra však vrací poezii některé potlačené a dlouho nerozvíjené vlastnosti a zdůrazňuje zejména vizuální stránku imaginace. Šalda se odvážil tvrdit, že „poetismus jest ve velmi vysokém stupni blížek vědě“; měl na mysli jeho metodičnost, založenou na důsledně rozvíjené vizuální asociaci a na precizní práci s rytmicou a zvukovou stránkou básně (například velmi výrazně s rýmem). Dokladem zmíněné metodičnosti může být *Abeceda*, kde se jednotlivá písmena stala motivem čtyřverší. Nezval vede čtenáře po představové logice, zaostřuje jeho pozornost na ten či onen objektivně možný význam tvaru písmene. Na rozdíl od Rimbaudova sonetu *Samohlásky*, který je motem skladby, trvá v *Abecedě* objektivní představové pouto mezi básníkem a čtenářem.

Podivuhodný kouzelník, *Abeceda* i *Depeše na kolečkách* se stávají součástí Nezvalovy druhé knihy *Pantomima* (1924). Nemá charakter běžné básnické sbírky; je komponována jako sborník a je praktickým i teoretickým výrazem tvůrčích snah avantgardy dvacátých let. Názvy jednotlivých oddílů knihy — *Abeceda*, *Rodina harlekýnů*, *Papoušek na motocyklu*, *Týden v barvách*, *Podivuhodný kouzelník*, *Exotická láska*, *Raketa*, *Múza*, *Historie vojáka*, *Srdce hracích hodin*, *Koktajly* — dávají představu o tematické povaze knihy. Ale exotismus Pantomimy je zdánlivý. Bengálský oheň a vlasatá kometa neosvětlují romantická města v dále, ale moravské město Třebíč, kam přijíždějí komedianti, aby poezií iluze dojali prosté dívky, řemeslníky, venkovany.

Nezval věří v lidskou potřebu dojetí a veselí. Vytváří vnitřně bohatou, členitou poezii, která navenek působí jako lidová píseň. Svými postupy dokáže evokovat nálady, city, barvy, melodie s intenzitou nedostupnou „logickému“ a „ideologickému“ (nezvalovské termíny, označující převahu didaktiky a pojmové abstrakce) způsobu tvorby. „Skutečnost je slovník k vytváření poezie,“ napsal Nezval v *Manifestech poetismu*, a tato věta je výchozí větou jeho poetiky. A protože i slova se váží s určitou konkrétní představou, nejsou



hluchými pojmy, tedy „přemisťující ... slova v básni přemisťujeme předměty“ (tamtéž). Tak i složky označované běžně za formální budou účastny na mnohostranné proměně skutečnosti v báseň.

Nezval zároveň objasňuje otázky avantgardní poetiky teoreticky. Oddíl Papoušek na motocyklu je heslovitou formulací zásad moderní poezie, jejímž předpokladem je „nervózní zdraví 20. století“, umožňující „rychlé asociace a volné představy“. Otázku pramenů obraznosti Nezval zatím neklade, i když se jí dotýká v první části vzpomínkové knížky *Walker* (1925). Jeho básně v próze z této knihy jsou totiž první soustavnou rekonstrukcí infantilních zážitků. V druhé části rozebírá Nezval originalitu Wolkrovy obraznosti a vyznává se z blízkého vztahu k zemřelému příteli. Své názory na umění znovu uvádí v knížce *Falešný mariáš* (1925), kde u všech druhů umění největší důležitost přisuzuje lyrické funkci. Možnosti baletu, hudby, divadla, filmu, prózy i poezie hodnotí pod zorným úhlem lyriky jako vlastního výrazu lidské senzibility.

Nezvalova lyrická šíře a intenzita našla svůj výraz v sérii sbírek, které vesměs vyšly v roce 1926: *Menší růžová zahrada*, *Básně na pohlednice*, *Diabolo* a romaneto *Karneval*. Svým charakterem se k nim řadí *Nápisy na hroby* a *Blíženci*, obě z roku 1927.

Moto ke sbírce *Menší růžová zahrada* uvádí do vzájemného podmiňujícího vztahu nutnost štěstí a nutnost revoluce. Odkaz na budoucnost však neruší touhu „prožít věčnost v jedné generaci a neztratit ani vteřiny“. Proto je třeba prožít co nejrychleji vše, spalovat se jedním prožitkem za druhým, stupňovat opojení. Ale zároveň je básník inspirován předmětností života. Náplní jeho básní, ve kterých vynalézavě využívá jak rýmu, tak asonance a konsonance, je radost z věcí, z proměny představ, z rytmu a přátelství slov. Je podobná radosti, která zrodila říkadla a popěvky. Nezval si v nich podřizuje češtinu tak, že se vynaložená energie ztrácí v jednoduchosti a samozřejmosti výrazu. K motivu dětství („chci, aby každá z mých dob života byla současně dětstvím“) přistupuje jako řádově stejný motiv domova.

V oddílu *Rekonstrukce z Nápísů na hroby* si klade za úkol zachytit „přechody mezi vědomím a vídáním“. Jde o maximální zhuštěnost intervalů mezi vědomím a snem, vzpomínkou a představou. Nikde není užito žádného tropu, protože by byly patry švy mezi skutečností a fantazií. Nezval usiluje o jednolitý akord obou složek. Pracuje složitěji než v období *Pantomimy* a také s novým, vývojově závažným prvkem, totiž s prvkem snu o dětství. Začíná soustavně zkoumat podstatu dvojího prožitku snu a skutečnosti i jeho jednotu. V těchto oblastech tvorby se ocitá v blízkosti surrealismu, který jako metodu dosud odmítá.

## OBDOBÍ EDISONA

Nezvalova tvorba z druhé poloviny dvacátých let je určena zejména dvěma rozsáhlejšími skladbami, *Akrobatem* a *Edisonem*.

Báseň *Akrobat* vyšla v létě 1927 a charakterizuje ji především metaforická střídmost a promyšlená dramatická stavba. Je vlastně básní o poezii, o jejím dosahu, o jejích možnostech. Úvodní motiv, vidina světa, očekávajícího příchod akrobata, v jehož moci je vyléčení veškeré lidské bolesti, je negován pádem akrobata z lana. Princip poezie, formulovaný v pojetí poetismu jako všeobecný a jediný princip života, je úvodní situací *Akrobata* podroben relativizující kritice. V Podivuhodném kouzelníkovi bylo možné překlenout vznikající rozpory tanečním motivem revoluce a pocitem štěstí, jehož pramenem je schopnost fantazijní proměny. Ale v *Akrobatovi* vystupuje do popředí síla protikladná síle obrazotvornosti, totiž realita „burzovního lidstva“, které „žije v násobcích tupého plození“ a „v početném shonu bez rozkoše“. A tato síla zaviňuje akrobatův pád a vykazuje v dalších částech skladby oblast lyrismu tam, „kde je život mimo vše“, buď do dětství, nebo do vidiny „města bláznů“. Tímto rozdvojením sil se Nezval vrátil k výchozí situaci moderní poezie v moderním světě a přesto, že *Akrobata* považoval za improvizaci, napsal, že si bez něho nedovede „představit ani svůj další život, ani svou další poezii“.



Ačkoliv inspirován životem a dílem velkého vynálezce, není *Edison* (1928) básní životopisnou. Faktických dat o vynálezci je tu zpracováno málo: jenom druhý z pěti zpěvů komponuje Nezval jako obraz Edisonova mládí. Vlastní téma básně je jiné a naznačuje ho i dedikace „Edisonovi, jenž stvořil více světelných nežli bůh sopek, vynálezci nové epochy...“ Tedy Nezvalův konstantní problém tvorby jako vynalézání a v souvislosti s tím i otázka smyslu života. Jako už v Podivuhodném kouzelníkovi, i zde je základem touha „znásilňovati krystaly staré skutečnosti v nový útvar“ a „hnáti se za novými hvězdami“, ale je postavena do nových souvislostí. Je protihráčem pocitu „únavy z života i smrti“. Postavu Podivuhodného kouzelníka žene rozporná touha. Na počátku Edisona stojí úplné rozdvojení člověka. Podivuhodného kouzelníka otevírá vize; Edisona reálný obraz únavy a úzkosti, obraz noci a sebevražedného stínu. Ale po úvodním obrazu rozdvojení vstupuje do básně postava Edisona, myšlenka na jeho dílo, a proměňuje refrén: proti něčemu těžkému, „co drtí“, proti smutku, stesku a úzkosti „z života i smrti“ tu stojí „něco krásného“, odvaha a radost. Edison je v básni typem člověka, který čelil rozdvojenosti tvůrčí prací. A rozdvojenost je v Nezvalově pojetí produktem těžce civilizace, která zrodila inženýry i vynálezce, ale je zbytkem starého světa. To je také jádro lyrického konfliktu skladby.

Zvláštním způsobem se v druhém zpěvu setkají obrazy Edisonova a Nezvalova mládí. Spojnicí je společný zájem o přírodní vědy. Ale vzápětí vydělí Nezval obraz svého mládí motivem senzibility, která tu není zdrojem radosti a štěstí, ale pramenem tíhy. Citlivost pro poezii je synonymem citlivosti pro rozpornost moderního člověka. Ani Edisonův obraz není plochý, ovšem připomínku žalosti, stesku a smutku okamžitě překonává motiv Edisonových činů, jeho odhodlání „vrhnout se na cokoli“. Proto se znovu mění refrén a jeho optimistická varianta se na krátké ploše objevuje dvakrát za sebou.

Zesílením překonávaného konfliktu je třetí zpěv, obraz vrcholného prožitku naplněné práce, završeného objevu. Verš „vždycky znovu žít a mítí máni“ odpovídá nejen obrazu Edisona, ale i temperamentu Nezvalovu, protože i pocit smutku nad skončeným dílem je vlastně v básni podoben smutku před dílem ještě nepočatým.

Čtvrtý zpěv znovu vyvolává atmosféru tvůrčího neklidu, předtuchy objevů, práce jako dobrodružství. Zpěv pátý se vrací k rozporné představě zpěvu prvního, ale místo protikladu dvou refrénů objevuje se možnost další, „zapomnění na stesk života i smrti“. Dominantní zůstala představa okouzujícího a opojného účinku poezie, zázračných objevů obraznosti, mánie žít, tvořit a „nikdy nemít záruky“.

Báseň Edison je psána šestistopým trochejským veršem s bohatým členěním mezislovních předělů, které zbavilo její jednotné rytmické vyznění nebezpečí jednotvárnosti. Nezval tu nenalezl jen formu pro Edisona; „edisonovský“ rytmus se objevil v jeho tvorbě ještě několikrát, protože odpovídal jeho sklonu rozvinout téma v mocném rytmickém proudu. Stejně často se opakuje způsob nazírat „z tisíce úhlů touž vteřinu“ paralelním anaforickým seskupením veršů.

V této době překládá Nezval také obsáhlý výbor z Rimbaudova díla (1930). Má silnou zálibu pro „zakázanou“ krásu hadrářů, starých čtvrtí a uliček, pro bizarní krásu náhod, pro podivná spojení tvarů a věcí. Romantické dědictví žije i v jeho poetizaci nocí, klášterů, černých kápí mnichů, korzárů a tajemných stínů. Při pohledu na Prahu oživuje středověké děje, prolíná přítomnost s dávnou atmosférou. Uchvacují ho staré židovské legendy. Jeho senzibilita se zároveň sytí přemístováním zážitků z četby rytířských a šlechtických románů do přítomnosti. Milostné verše mívají galantní rokokový ráz, jsou plny zahrad, růží, záclon, teras, balkonů, vodotrysků a kočárů. Svůj milostný cit Nezval transponuje do představ, které v něm kdysi vyvolalo neznámé jméno, scéna nebo jen zvuk slova. Výrazem toho všeho je sbírka *Hra v kostky*, která zahrnuje drobnější lyrickou tvorbu z let 1927–1928.

Ostatně i soubor svých větších básní z dvacátých let (*Dedikace, Smuteční hrana za Otokara Březinu, Noci, Podivuhodný kouzelník, Akrobat, Edison, Silvestrovská noc, Neznámá ze Seiny*) nazval *Básně noci*. Tento soubor vyšel poprvé v roce 1930 a stal se jednou z nejznámějších Nezvalových knih. Ale není to návrat k básnic-



ké metodě z období Pantomimy. Zdrojem lyrismu přestává být jen smyslově nazíraný a fantazijně interpretovaný svět moderní civilizace. Naopak, Nezvalova lyrika problematizuje lidskou hodnotu soudobého světa, tak jak to už signalizovala báseň *Akrobat*. Charakteristickým výrazem této tendence se stal román *Kronika z konce tisíciletí* (1929), ve kterém čteme větu: „Neustálé konflikty mezi jemností jeho smyslu a brutálním vzhledem špatně organizovaného velkoměsta ho přiváděly k věčné psychoanalýze.“ Nezvalův román je z větší části rozbohem vlastního způsobu vnímání a příčin tohoto vnímání. V téže době vznikl i román *Posedlost* (1930). Je to román o člověku posedlém obrazotvorností. Důraz není položen na skutečnost, ale na její imaginativní „protiváhu“, do které je velkou měrou zahrnuta oblast snu a erotiky. Oba romány charakterizuje nevyrovnaný vztah mezi slabou fabulační složkou a imaginativními evokacemi.

Dvě skladby budou ještě patřit do období volné asociativní poezie: *Snídaně v trávě* (1930) a *Silvestrovská noc* (1930). Z drobného obrázku snídaně v trávě rozvine Nezval řetěz představ, které proměňují skutečnost obyčejnou a všední v neobyčejnou a zázračnou, a ta opět probudí vzpomínky na dětství. V druhé básni je zámkou pro toto rozvinutí nestřežený dotek mramorového těžítka ve tvaru dívčí ruky. Pro obě básně je ovšem příznačná nadvláda představ nad jejich konkrétním podnětem. Zároveň jsou projevem jistého rozporu mezi zmechanizovaným asociativním principem tvorby a novými inspiračními podněty z oblasti psychoanalýzy. Obdobné schéma uplatnil Nezval i v jiných básních (například *Neznámá ze Seiny*) a neúspěšně je objektivizoval v lyrickoepické skladbě *Jan ve smutku* (1930).

## PANOPTIKUM SVĚTA, SNU A POEZIE

Nezvalův rostoucí zájem o problematiku snu dokládá revue *Zvěrokruh*, kterou připravoval od roku 1928 a kterou založil v roce 1930 „z potřeby systematicky otvírat nezasvěcencům podívanou na pravou podstatu hlubších vrstev psychy“. Jeho estetika se chce nyní opírat o analytickou psychologii. Do prvního čísla revue zařazuje ukázky z básní i experimentů francouzských surrealistů, ačkoliv prohlašuje, že *Zvěrokruh* není revuí surrealistickou, protože neztotožňuje psychické projevy s uměním. Obdobnou námitku vyslovuje proti surrealismu i Karel Teige. V druhém (a posledním) čísle revue, kde také tiskne Bretonův Druhý manifest surrealismu, prohlašuje Nezval, že na základě zjištěných shod mezi poetismem a surrealismem hodlá nadále věnovat všechno místo už jen surrealismu.

Že nešlo jen o proklamaci, dokazuje psychoanalytické drama *Strach* (1930), které bylo na jevišti uvedeno Jindřichem Honzlem až v roce 1934. Na rozdíl od básnických aktovek a hříček, od jevištních metafor otiskovaných v poetistických sbírkách, má *Strach* dramatickou fabuli, která by se mohla stát základnou sociální hry. (Svobodná matka čeká pět let na příchod svého milence. Z hluboké deprese ztratí řeč. Milencův návrat ji vyléčí, ale dítě svého nepoznaného otce náhodou zastřelí revolverem, který nalezlo.) Rozhodující však není fabulační půdorys, ale diktát podvědomých sil, kterému jsou vystaveny všechny postavy. Vlastním jádrem hry je konflikt mezi návratným stavem „nevinosti“, dětstvím, a „vinou“ dospělého věku. Zdánilivou rovnováhu postav porušuje jakýkoliv náhodný podnět, který jim asociativně otevře průzor do stavu dětské blaženosti. Od toho okamžiku je rozvoji touha po zahlédnutém štěstí a strach, že už je navždy ztraceno. Funkce asociace je tu jiná než v poetistické poezii. Tam objevovala a znásobovala smyslový prožitek světa, tady je introvertní, hlubinná. Motiv dětství není jen prizmatem vidění „jako v první den“, ale rubem úzkosti.

Drama *Strach* je Nezvalovým prvním větším dílem, které se zabývá problematikou podobnou problematice francouzské surrealistické tvorby. V oblasti estetické se však Nezval nezbavuje výhrad k surrealismu. Znovu je opakuje v knize *Chtěla okrásť lorda Blamingtona* (1930), která je jedinečnou analýzou jeho psychologicko-tvářích dispozic. Nezval v ní charakterizuje svůj pocitový a představový život jako sled intervalů, které se v poezii pokouší vyslovovat současně. Jedním z nich, a to základním a stále přítomným, je zážitek dětství,



který může kdykoliv navodit „nový cit“ k automaticky vnímané, a tedy neviděné realitě a postavit ji do nového, zázračného světla. A to je principiální požadavek, který Nezval na poezii klade. V této své knize Nezval odkrývá i osobitou dialektiku své imaginace. Proměnlivá a — jak Nezval říká — bleskurychlá intuice, která je schopna asociativě spojit nejrůznější podněty s infantilními zážitky, s prvky snu, legend, mýtů i se vzdálenými představovými oblastmi, je zároveň v nejednom ohledu stabilní. Hluboké zážitky z dětství se u Nezvala ustálily v některé neměnné představové dvojici nebo vztahu, takže se v jeho básních v častých variantách vracejí (například čtvrtěk ve vztahu k žluté barvě apod.). V knize Chtěla okrást lorda Blamingtona jde tedy o výzkum spontánních pramenů imaginace, o výzkum, který nabývá systematických rysů. I tím vstupuje do problematiky rozvinuté teorií a praxí surrealismu.

Stav blaženosti, o kterém Nezval vždy mluví v souvislosti s dětstvím, evokuje v nejširším měřítku prozaickou práci *Dolce far niente* (1931). O rok později vychází román *Pan Marat* (1932). Oba romány jsou vybudovány na principu transponovaného prožívání reality. Jednotlivý zážitek se stává podnětem ke vzpomínce nebo ještě častěji ke zvláštní projekci: přeskupováním „vnitřních“ a „vnějších“ podnětů, přemístováním a slučováním představ, vyvoláváním neznámých pohledů na známé i záměrným navozováním stavů autosugesce má být dosaženo násobku základního prožitku.

Knih *Dolce far niente* je především evokací dávných zážitků, konkrétním poznáním nebo zjišťováním sama sebe. V románu *Pan Marat* mají jednotlivé osoby i motivy předlohu v Nezvalově rekonstrukci studentských let v Třebíči. Román tuto rekonstrukci, na rozdíl od *Dolce far niente*, silně stylizuje a chce principy nadreálného prožívání skutečnosti objektivovat. Jde o příběh několika lidí, kteří různým způsobem prožívají svůj „trans“, totiž posun výchozího zážitku do roviny fantazie. Svým psychickým vytržením popírají banální i nemorální realitu malého města. Ale údajná revoluční funkce „transu“ je ve skladbě románu umělá. Vlastní obraz revoluce je v Panu Maratovi především groteskní a naivní. Princip nadreálného aspektu se ukázal neschopným sjednotit zároveň psychologickou a společenskou problematiku, navozenou základním příběhem.

Souvislost a rozdílnost dvou Nezvalových prozaických prací naznačuje tedy i povahu uměleckého rozporu, ve kterém se Nezvalova tvorba na začátku třicátých let ocitá. Objektivace těch principů, které jsou pro Nezvala básnický neplodnější, a jejich přímočaré uvádění do vztahu k problematice společenské má silně redukční následky: daný postoj je sice manifestačně vyjádřen, ale dílo se krátkým spojením redukuje na tezi. Naopak tam, kde se beze zbytku a bez manifestačního odstupu uplatní Nezvalova prožitá zkušenost, vzniká dílo vnitřně silné, organické, ucelené. Zjistíme-li cizí vliv, jako v případě románu *Dolce far niente* vliv Proustův, projevuje se jen jako impuls, který pomohl systematizovat Nezvalovy spontánní tvůrčí sklony.

Jednotlivé motivy i způsob evokace dětských zážitků, jak je podává *Dolce far niente*, byly obsaženy už v prvních dvou zpěvech Podivuhodného kouzelníka, opakovaly se v prvním oddílu knížky Wolker, v Rekonstrukcích z Nápisů na hroby, v oddílu Vyznání z Akrobata apod. Později tvořily podstatnou část románů *Kronika z konce tisíciletí* a *Posedlost*, právě tu část, která se hlásila k proustovské inspiraci a která umělecky převyšovala část fabulovanou, objektivovanou. A teprve v knize *Dolce far niente*, osvobozeny od nepropracované epiky a umělé psychologické konstrukce, spojily se v metodicky jednotný celek, v komplexní asociativní proud, v umělecky čistý útvar.

Také v Nezvalově poezii z počátku třicátých let se objevují nové prvky. Sbírku *Skleněný havelok* (1932) uvádí panychida za Edisona, báseň *Signál času*, která bude napříště vydávána společně s básní Edison. Nedosahuje však její úroveň: původní originální pojetí je značně zautomatizované. Pro dané vývojové období je ovšem charakteristická vnitřní odlišnost od mateřské básně. *Signál času* je básní proklamativní, která manifestuje jak Nezvalův společensko-revoluční, tak i surrealistický postoj a klade mezi tuto dvojí aktivitu rovnítko („je mi líto těch kdož nenalezli bod / na kterém už není ostrých protikladů / který dává nový hlubší smysl hladu“). Proměnou prochází i funkce lyrismu. Obsahoval-li poetismus prvky hédonismu, byla-li jeho koncepce budována na umění estetického prožitku přítomnosti, na smyslové exploataci krás moderního



světa, chce být nyní lyrismus především antiměšťáckým protestem a zároveň manifestem nových životních vztahů. V Signálu času akcentuje Nezval sen, toto „panoptikum poezie, kterou uvědomili si nemnozí“, jako základní postoj básnické tvorby a jako klíč k objevení „pravé lidské podstaty“.

Na konci roku 1935 napsal Nezval glosu o rozdílnosti poetismu a surrealismu. Shledal, že poetismus anticipoval surrealistickou zásadu volné imaginace tím, jakou funkci imaginaci přiřkl; že však podlehl omylu futurismu, když podněty pro básnické představy nacházel v moderní velkoměstské skutečnosti. Období Skleněného haveloku, Pět prstů a Zpátečního lístku je — spolu s prózami — počátečním obdobím procesu přechodu poetismu v surrealismus.

Skleněný havelok je jako sbírka komponován univerzálně. Obsahuje lyriku, agitační básně, experimentální i manifestační texty. Rozsáhlý oddíl *Lyrika* čerpá převážně z infantilních zážitků a interpretuje je formou jednoduchých popěveků. Texty k negro-blues navozují atmosféru černošských písní i jejich sociální motivaci. Vedle těchto básní jsou v knize ironické a velmi civilně intonované sonety, blízké pozdějším sonetům Roberta Davida.

Název sbírky, Skleněný havelok, je variantou Bretonovy představy skleněného domu, která je inspirována touhou po úplné viditelnosti člověka a po průsvitnosti lidských vztahů. Ale pro Nezvala není tato touha jen projektem, dosažitelným v budoucnosti, je mu i minulým stavem dětství. Splývá s pocitem prostoty („Když je mi nejšťastněji, mluvím prostě“). V oddílu *Skleněný havelok* rekonstruuje Nezval své rané dětské zážitky tak, že je řadí v jejich faktické podobě vedle sebe a zřídka kdy využívá detailu imaginativně. Teprve celek těchto rekonstrukcí, které Šalda považoval za „pouhý materiál k příští básni“, dává vystoupit smyslu.

Nezval neustále osvětluje antagonismus senzibility a životních hodnot kapitalistické společnosti. Pojetí senzibility jako nejvyššího výrazu lidskosti, jako základny revoltního postoje k soudobé společnosti i jako projektu vztahů ve společnosti budoucí se stává osou Nezvalovy manifestační aktivity.

Nezval se v poezii nevyhýbal přímým revolučním výzvám. V předmluvě ke knižnímu vydání hry *Milenci z kiosku* (předmluva je datovaná říjnem 1931) píše: „Moderní doba dala podnět k verši mnohostranně uvolněnému, kde kadencované věty připouštějí novou, před tímto útvarem se nevyskytnuvší rétoriku, vhodnou k vyslovování materialistických, stroze řezaných a neproblematických idejí, zatímco strofa, takřka trikem opletaná, do tohoto svobodného pásma kadencované dikce navodí prudce koncentrovaný lyrismus, náhlou ironii, nenadálý refrén a dráždivou hádankovitost.“

Invektivní básně Nezval soustřeďuje zejména do oddílů *Antilyrika*. Jejich výchozí myšlenkou je nutnost univerzální revolty „proti náboženství, kapitalismu a rozumu“. Filmový scénář *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň* je sarkastickým obrazem měšťáckého pojetí lásky. Do sbírky *Skleněný havelok* zařazuje Nezval i několik automatických textů. Nejhlubším výrazem nových myšlenkových impulsů je závěrečná báseň *Rozvrat podzimu*, panmaterialistická představa souvislosti mezi přírodou a lidským vědomím, respektive podvědomím, a představa života jako laboratorní práce, z jejichž výsledků jednou vzejde vysněná budoucí bytost. Futurologický aspekt je v tomto období Nezvalovy tvorby zvláště silný. Alarmující manifestační básně ze *Skleněného haveloku* i ze *Zpátečního lístku* akcentují budoucnost právě jako bod, „na kterém už není ostrých protikladů“.

V dedikaci *Janu Mukařovskému*, která uvádí sbírku *Pět prstů* (1932), klade Nezval důraz na samozřejmost básnického výrazu. V jednoduchých básnických popěvkách chce dosáhnout toho stupně samozřejmosti a spontaneity, kterou mají třeba dětská říkadla a rozpočítadla. Jiné básně (*Procházka, Plenér*) komponuje jako proud proměnlivého přeludného vnímání, jako uvolňování potenciální magické síly kterékoliv všední skutečnosti.

Jednou z nejzávažnějších Nezvalových básní je *Historie šesti prázdných domů*, která tvoří druhý pól sbírky *Pět prstů*:



Matko

Jsem pronásledován týmiž vidinami které pronásleduji  
Chtěl bych zůstat navždycky tam dole  
Mezi vitrínami potvůrek fantazie  
Tak nerad vycházím z chatrného panoptika  
Na tržiště kde se popravuje skutečnost  
To je historie druhého prázdného domu  
Předloni jsem přijel automobilem zhlédnout jeviště  
svých prvních vzpomínek  
V ničem jsem se nepoznal co tedy s realismem  
Jen cítím že zahne na chodbě doleva  
Zvláště mne mrzelo že se tu neshledávám s někdejšími  
tapetami  
A panoptikum vyjadřuje můj pocit přesněji než dům sám sebe

Skutečnost je tedy třeba vysvobodit z popravčího místa, kterým je tržiště, tedy svět obchodu. Ani zde dětství nepřestává být zdrojem šťastného, volného pocitu, vyjadřovaného hravými popěvkami. Ale v daném období se rozšiřuje jeho funkce: rekonstrukce dětských zážitků je rekonstrukcí ztraceného světa, který je v nesmiřitelném protikladu k „tržišti“. Básně evokující dětství přesahují smysl, který měly ve dvacátých letech, totiž obnovu bezprostředního nazírání. Do Nezvalovy poezie vstupuje protiklad panoptika dětství a tržiště světa. Dětství se zároveň stane předmětem psychologické rekonstrukce a prostředkem poznávání sebe samého i své imaginace. V Historii šesti prázdných domů se Nezval poprvé dobírá nejzazší dětské vzpomínky. V obrazech domů, které opouštěl, zachycuje jednotlivé vrstvy své paměti, prožitky, které ho formovaly jako básníka. A celý život, až do toho posledního domu, jímž bude smrt, je vlastně neustálým vrstvením pocitů, proměnou citěnou jinak než v Podivuhodném kouzelníkovi, bez závratí z metafor a z pohybu fantazie.

Sbírka *Zpáteční lístek* (1933) je svým uspořádáním blízka Skleněnému haveloku. Úvodní *Černá hodinka v biografu* je jedna z Nezvalových proklamativních básní. Nepřetržitý kaleidoskop událostí, které útočí na člověka a vyčerpávají ho, končí obrazem kolektivistické éry, konce „všeho vlastnictví“. Nezval znovu a znovu vymezuje prostor, který má v daných životních podmínkách básník, funkci, kterou má senzibilita:

Budou proměňovat člověka v bytost stále dokonalejší  
Dokonalejší než dokonalost kterou jsme mohli spolu dosáhnout  
Alespoň takto aby věděli  
naši dnešní odpůrci a přátelé  
Že boj který zuří kolem nás  
Je praskot oříšku ve kterém je skryta jiná Krása  
Než Krása lži a Krása tak zvaného bohatství

Na společné sociální aktivitě se Nezval podílí také svou účastí v řadě politických akcí (prací ve výboru solidarity se stávkujícími horníky, v předvolebních kampaních KSČ, propagací SSSR atd.). Tato zkušenost se projeví i tematicky, řadou politických básní ve Zpátečním lístku. Ovšem významově jde v Nezvalově motivu revolty o víc než o aktuální tematiku. Konflikt starého a nového světa řeší hledáním vazby mezi přítomnou krizí society, které si je vědom a kterou od Akrobata stále systematictěji osvětluje, a mezi projektem budoucí stavby lidského světa.



Senzibilita „vidoucího“ básníka je klíčem k nové kráse, prostředkem proměny člověka „v bytost stále dokonalejší“, mostem k budoucnosti. A protestem proti hierarchii hodnot „úřednické epochy“, proti „kráse lži“ a „kráse bohatství“. Proto se Nezval v básních, ve kterých zdůvodňuje nutnost svého postojů, opírá o znakové představy, které symbolizují nepřijatelnost daného systému hodnot (například láska jako tyranie), a ve jménu přirozenosti proklamuje osvobození vztahů člověka k člověku; ve sféře básnické jde až k požadavku „osvobození skutečnosti“. Cílem imaginace už není jen novost vidění, ale „poznávání poznavatele“. K „modelu vnějšímu“ přistupuje „model vnitřní“, úsilí poznat zdroje i procesy vnitřního imaginativního života člověka, jeho determinaci sebou samým. Automatické texty otištěné ve Skleněném haveloku představovaly jen koncentrovanější variantu „poetické“ metody tvorby. Texty ve Zpátečním lístku, v oddílu *Mluvíci panna*, jsou prvními surrealistickými texty, pokusy „spatřit sebe sama a všechny obrazy své myslí“.

Obdobně jako v předchozích knihách tvoří větší část sbírky Zpáteční lístek sugestivní lyrické básně a popěvky, básnické skici a slovní hříčky, klasické strofické útvary i útvary experimentální. V této šíře Nezvalovy tvorby jako by se skrývalo několik vývojových možností, které jsou všechny realizovány současně.

Jeho prózy jsou naproti tomu soustředěny na výzkum náhody jako prostředku k objevování i k určování emocionality skutečnosti. Román *Jak vejce vejci* (1933) rozvíjí principy náhody v několika souběžných, ale důmyslně komponovaných a skloubených epických pásmech, kdežto próza *Monako* (1934) je pokusem ponechat kompozici prózy diktátu snu a náhodným impulsům, které ovlivňovaly autora v čase, kdy próza vznikala. V tomto smyslu je předmětem Monaka i proces tvorby.

Naopak v dramatu využil Nezval především rytmu a melodiky svých veršů, pestrosti a hravosti rýmové i překvapivosti básnických replik. Proto se jeho *Milenci z kiosku* (1932) výrazně odlišovaly od běžné dramatické konvence a měly od prvního provedení v roce 1932 (nejprve s hudbou Nezvalovou a v pozdějších letech s hudbou E. F. Buriana) velký úspěch. Téma, které sledujeme v poezii, je na jevišti vysloveno jednoduchým dramatickým konfliktem. Svoboda a čistota lidských citů je v Milencích z kiosku závislá na tom, zda se milenci dokáží vymanit z tyranie pokrytectví, zvyku, konvence a peněz. Morální je to, co je svobodné. Milenci z kiosku jsou v podstatě vaudeville. Aby zeslabil revoluční vyznění hry, zasáhla několikrát do jejího textu cenzura. Ještě před Milenci z kiosku vydal Nezval veršovanou adaptaci Calderónovy komedie *Schovávaná na schodech* (1931), rovněž s vlastní hudbou.

## SURREALISTICKÁ AKTIVITA

V květnu 1933 posílá Nezval André Bretonovi, zakladateli a vedoucí postavě francouzského i mezinárodního surrealistického hnutí, dopis (byl publikován v 5. čísle pařížského časopisu Surrealismus ve službách revoluce), který je prvním krokem ke spolupráci pařížské skupiny a pražského Devětsilu. „Jestliže nám rovněž materialistická dialektika umožňuje nevidět trvalého rozporu reality a nadreality, obsahu a formy, vědomí a nevědomí, aktivity a snu, jestliže rovněž nevidíme v absolutním protikladu evoluci a revoluci, invenci a tradici, dobrodružství a řád, nutnost a náhodu, proč bychom měli trvat bez bližší spolupráce se surrealismem, jenž první mezi světovými avantgardami našel neklasičtější v myšlence nadreality bod, kde se dialekticky sjednocují tyto protiklady.“

Veřejné vystoupení ve francouzském surrealistickém časopise i osobní setkání s pařížskými surrealisty při Nezvalově návštěvě Francie v roce 1933 dovršují sblížení, které už v roce 1930 dává tušit obsah a zaměření revue Zvěrokruh. Nejde tedy o náhlý názorový zlom, ale o postupné domýšlení východisek a cest devětsilské avantgardy. Tím méně vykazuje radikální proměnu sama Nezvalova tvorba. Sbíрка *Sbohem a šáteček* (1934), jedna z Nezvalových nejznámějších, nemá jiný smysl než co nejkonkrétněji zachytit atmosféru míst, která Nezval při svých cestách po Francii a Itálii navštívil a která byla pro něho emocionálně nejpodnětější a nej-



přitažlivější. Na rozdíl od dvacátých let se nesoustřeďuje jen na smyslovou reakci a na výraz, který by ji interpretoval, ale na komplexnější evokaci svého pojetí skutečnosti. Podstata je ovšem stále táž.

Zas jeden den navěky míjí  
Dobrou noc básníku zachyt' ten ztracený hlas  
Ó vrať mi ten čas a všečen jeho jas  
Jinak nevím proč bych měl poslouchat tvou poezii

Nezval je citlivý především k „indiferentním“ předmětům, k předmětům bez užitné hodnoty; proto ho ostatně v Kremlu nevzrušila zlatá výzdoba, ale obyčejný vycpaný kuň. Je důležité „nalézt nad fiktivními hodnotami, opírajícími se o ještě fiktivnější cenu zlata a diamantů... skutečnou hodnotu reality, její citovou hodnotu, a dát upozornění lidem ještě cele zaslepeným egoismem a hromaděním užitných hodnot bez naděje na jejich vyčerpání, aby nehledali nejzoufalejšími oklikami přes perverze všeho druhu to ukojení, které poskytuje, dnes prozatím jenom hrstce básníků, zítra a pozítří všem lidem, nadreálný aspekt nejjednodušší skutečnosti“.

Ale nadreálným aspektem není v knize *Sbohem a šáteček* ani v ostatních knihách nic jiného než probouzení pozornosti k všední a přehlížené krásě, odkrývání nových pohledů na běžnou skutečnost, popření konvenčního vnímání.

Nic mě tak neláká  
jako psát současně mnoha péry

poznává Nezval v básni *Umělé záhony* a formuluje tím zcela osobní pojetí pojmu nadreality. *Knihy Sbohem a šáteček* je knihou konkrétní paměti. Zajímavý důkaz poskytuje v tomto směru geneze knihy. *Všechny básně z cest*, jak zní její podtitul, nejsou v přímém slova smyslu bezprostřední; Nezval je napsal až po návratu, v zahradě brněnského domku.

Proces sblížování se surrealismem dovšuje Nezval v březnu 1934 založením skupiny *Surrealismus v ČSR*. V programovém manifestu skupiny formuluje cíle surrealistické aktivity: v oblasti tvůrčí jde o sám pojem nadreality, o způsob, kterým krajně subjektivní poznávání dosahuje poznání objektivního. Tomuto „poznávání poznavatele“ bude realita „prostředkem, zmagnetizovanou tyčinkou“ a obnovení konkrétní skutečnosti v díle proběhne „ve vývojce subjektu“. V širším smyslu se text manifestu dotýká problematiky krize člověka determinovaného epochou „soukromého vlastnictví“; cestu „z jedovaté osamělosti“ hledá v „krátkém spojení se všemi skutečně nezkaženými bytostmi“, v osvobození člověka od strachu a od zoufalství. Ačkoliv podmínky i východiska a tvůrčí důsledky, které z nich vyplývaly, byly v Paříži a v Praze v mnohém směru velmi odlišné, uvědomuje si Nezval především styčné body v pojetí imaginace a její životní funkce.

Nezvalovy sbírky z tohoto období jsou vždy soustředěny k jednomu tématu, který je onou „zmagnetizovanou tyčinkou“, prostředkem k rozvinutí intenzivního a mnohostranného imaginativního výrazu. Fantastiky se nedosahuje jednotlivou metaforou, ale skladbou celku. Po sbírce *Sbohem a šáteček* přichází sbírka *Žena v množném čísle* (1936). Důsledněji než v předchozích knihách uplatňuje způsob psaní, jehož charakteristiku podal Nezval v knize *Ulice Gît-le-coeur*: „Je jisto, že vidíme svět zkrasleně buď vlivem své touhy, nebo vlivem básně a konečně vlivem těch myšlenek, jimž se nejčastěji oddáváme. A tu právě dlouhé procházky bez cíle, jsme-li dost pohotovi zavčas analyzovati, co jsme na nich viděli, jsou s to být, právě tak jako sen, zrcadlem našeho rozpoložení. Tak surrealistický zájem o takzvané 'nalezené objekty' není ničím jiným než snahou dovědět se pomocí nahodilých náleží, čím právě jsme.“



Ve výkladu, nebo přesněji v básnické interpretaci základní surrealistické otázky „kdo jsem“ tkví rozdíl mezi francouzským a českým (Nezvalovým) surrealismem v polovině třicátých let. Existenciální moment, který otázka obsahuje a který je v jednotlivých Bretonových dílech a úvahách rozebírán s akcentem na konkrétní určení „kdo právě jsem“, aniž je dána zcela uzavřená a statická odpověď, Nezval fakticky nezvýrazňuje. Analýza bezcílných procházek je spíše novým imaginativním zrcadlem prožité skutečnosti než zrcadlem vlastního rozpoložení. Nezval nezaměřuje ani neztotožňuje „vnitřní“ a „vnější“ model. Teige správně rozpoznává, že surrealismus je u nás „nynějším“ stadiem poetismu.

Nezvalova vazba na smyslové vnímání i na sebe sama, na imaginativní zdroje dětství, je příliš podstatná, než aby mohla být zrušena sebesilnějším vlivem. Je to patrné i tam, kde Nezval viditelně přijímá podněty a motivy z děl Bretonových, Tzarových, Eluardových a Salvadora Dalího a píše na ně své varianty. (U Ženy v množném čísle jde například o vliv Tzarova Člověka aproximativního a Bretonova Volného svazku.) V surrealistické tezi o nahodilém setkání předmětů a ve vyhledávání nahodilostí nalézá Nezval novou možnost „oživit zdřevěnělý jazyk“. Přidrží se Bretonovy myšlenky o náhlém a uchvacujícím spojení, při němž by se „zjevila konkrétní jednota ve vztahu uvedených slov“, která „přiděluje oběma, ať kterémukoliv, sílu, která mu chyběla, dokud bylo bráno osamocně“ (Spojité nádoby). A navazuje zároveň na svou teorii i praxi z druhé poloviny dvacátých let o rozpojování a spojování představ. Jenže jeho poezie je ještě předmětnější: předměty nejsou poetizovány metaforou, vystupují v básni ve své fakticitě a zdrojem magičnosti a opojnosti — v tom se Nezvalovo pojetí funkce a vlastností poezie nemění — je jejich umístění a jejich objevovaný vzájemný vztah. Mírou představy krásna se stala často citovaná Lautréamontova představa o nahodilém setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole:

Krásná jak jehla v březové kůře na níž je vyryt letopočet  
Krásná jak makovice již se dotkl zvon  
Krásná jak střevec plující za povodně kolem okna  
s petrolejovou lampou  
Krásná jak hranice dříví na níž usedl motýl  
Krásná jak pečené jablko ve sněhu

Jestliže bylo možné dříve hovořit o ustálených asociacích, které Nezval rozebíral v knize Chtěla okrást lorda Blamingtona, zjišťujeme u Ženy v množném čísle určité ustálené předměty, jejichž frekvence ve sbírce je značná. Především představa šicího stroje nebo kolovrátku, jehly, náprstku, nůžek a vůbec procesu šití: to vše má blízko k základní Lautréamontově představě. Dále pak představy prstů, rukávniku, žehličky, mýdla, harmoniky a zvonu. Surrealistický objekt definuje Nezval stručně jako předmět básnického významu, jehož emocionalita vyplývá z utajeného sexuálního obsahu. Ale ten neleží v prvním plánu Nezvalova odkrývání emocionality, které je širší a komplexnější, jak o tom svědčí umístění předmětů básnického významu v celku básně: „Již je tu podzim / S vinicemi jež bobtnají jak revmatikové / S bezzubými ústy dešťů / S broky lijáků / S briketami rozoraných polí / S vyšíváním ručnícem ocunů / S ramínky lysých větví / S mýdlem polních cest / S kokardami šípků / S vránami jež se podobají rozbitým dřevákům / S okoralými krající mechem pokrytých zdí / Se zvonečky švestek / S mokrym hadrem zelných pahýlů / S krejčovskou žehličkou krtčích kopek.“

Způsobem přirovnávání popírá Nezval tradiční poetizaci podzimu. Pro svá substantivní spojení volí předměty zdánlivě vzdálené jednotlivým rysům podzimní přírody. Je to srovnání „interiérů“ a „exteriérů“, totiž nejprostších domácích předmětů s podzimní přírodou. To, co se může zdát básnickou zvláštností, je naopak velmi systematickým rozšiřováním možnosti vyjádřit realitu. Mezi vzdálenými a v této souvislosti nikdy nevnímanými předměty, které Nezval staví těsně vedle sebe, je objeven významově nový vztah. „Broky lijáků“ neupo-



menou pouze na tvarovou souvislost dešťových kapek a broků, ale i na dynamiku dešťů a na podzimní hony; brikety a pluhem vyříznuté kusy oranice mají vztah tvarový, právě tak jako žehličky a krtčí kopky atd.

V *Ženě* v množném čísle i v dalších básnických knihách je tato metoda realizována v řadě básní. Po kompoziční stránce jsou neustálým rozváděním zvoleného námětu řetězem přirovnání. Tento způsob není totožný s kupením metaforických přirovnání, jakého použil Nezval v *Edisonovi* a v jiných knihách. „Edisonovský“ způsob evokoval z několika stran tentýž pocit, určoval tutéž představu, ale tady se báseň pohybuje a rozšiřuje postupujícím systematickým popisem předmětů „básnického významu“ a jejich vzájemným prolínáním. V širším smyslu to platí i o kompozici všech knih soustředěných k jednomu námětu (*Žena* v množném čísle, *Praha s prsty deště*, *Absolutní hrobař*, *Matka Naděje*).

V oddíle *Surrealistické experimentace* (je příznačné, že tento oddíl v *Ženě* v množném čísle odděluje Nezval zvláštním názvem od ostatních) provádí básník autoanalýzu na téma *Proč jsem surrealista*. Odpovědi lze zhruba rozvrhnout do tří oblastí. Jednou je oblast psychická a estetická, touha odhalit tajemství fantazie, snu a dětství; druhou je oblast společenská, touha rozbít princip egoismu a lži, stále vyvolávaná představa beztrždní společnosti; třetí oblastí je horoucí přátelství k surrealistickým umělcům, jako je Breton, Eluard, Péret, Ernst, Tanguy, Dalí a jiní.

Návaznost a rozdílnost „poetického“ a „surrealistického“ Nezvala si lze dobře uvědomit na imaginárních postavách, které personifikují životní funkce a poslání poezie, jsouce zároveň jejím výrazem. Proměnlivého, hledajícího, elastického podivuhodného kouzelníka nebo akrobata střídá stohlavý komedián, absolutní hrobař, zlověstný pták, prostě fantom, od něhož se už nečeká spása prostřednictvím poezie, ale který pomocí spánku, snu a výkladu náhod hledá sám svou stabilitu. Do imaginárních Nezvalových portrétů vstupuje fantomatický prvek, nad estetickými metaforickými zřeteli převažuje zřetel psychický, uvolnění podvědomých a snových představ. Tyto portréty do jisté míry korespondují s „umělými figurinami“ Jindřicha Štyrského. Fantomem zla je ve hře *Zlověstný pták*, která je včleněna do sbírky, stejnojmenná imaginární postava. Sedmi obrazy, které jsou předznamenávány pěti mezihrami, navozuje Nezval tajemnou, těžkou atmosféru. V básnickém panoptikálním světě je lidskosti, důvěřivosti a otevřenosti nastražena past obchodu a nad ní se už rozpíná oblast zločinů: podvody, vraždy, závist, loupeže, perverze. V různých variantách se opakuje obraz lásky ničené násilím a kupčením. Zlověstný pták je dramatickou verzí myšlenky vyslovené dříve v řadě manifestačních básní, například v básni *Tyranie nebo láska*. Sugestivní atmosféra „neproniknutelných vztahů“ se na rozdíl od osudového Strachu váže konkrétněji k důsledkům daných společenských podmínek a je zároveň kontrastem těch otevřených vztahů, o které v lidské sféře usiluje surrealismus.

*Žena* v množném čísle je — obdobně jako následující sbírky — bohatá a různorodá co do postupu, kterým se evokuje téma ženy. Nezval nachází nové způsoby, jak stupňovat opojení z poezie. Některé básně mají litanický ráz, jiné jsou ryze impresivním zachycením dojmů a nálad „člověka bez paměti“. Zdrojem silného emotivního napětí Nezvalových básní bývá vzájemné prolínání a působení skutečnosti a přeludu; v tomto ohledu hrají velkou roli secesní motivy a legendy.

Úsilí dávat „věcem nová jména“, definovat „jejich lidskou rovnici“, našlo zvláště vděčné téma v knize *Praha s prsty deště* (1936). Kniha je plně soustředěna na vyslovení pocitu Prahy, její emocionální podoby v Nezvalově vnímání:

Nejsem ten kdo smí zemřítí

Když se dost potěšil s lidmi a pocity beze jména

Není pro mne většího úkolu než vyslovit přesně vše co nemá  
píšťal ani jazyka

skutečná smrt není nic proti němotě s níž věčně zápasíte



Aby tedy bylo vysloveno „přesně vše“, aby se slovem rozezvučely fantastické varhany, tón tohoto města, zkříží a protne se zachycení pocitu a smyslového působení určitého místa s legendou, která je s ním spjata, se vzpomínkou, kterou probouzí, s fantastickou představou, kterou podněcuje, s touhou, kterou vyvolává. Vidět Prahu zároveň „jak její syn a jako cizinec“, „jako dceru dnešního odpoledne a velmi vzdálených století“, to jsou přístupy, do kterých se v této knize transponuje „krajní dialektičnost vztahů“ a nabývá především rysů časových a prostorových. Neustálé střídání úhlů pohledu a krajních stanovisek je diktováno snahou najít adekvátní výraz pro složité působení skutečnosti na člověka. V Praze s prsty deště se vše sbíhá do jednoho bodu, do vyslovení poezie pražských uliček a náměstí, sadů, věží, komínů, domovních znamení, rybářů, krámků, akátů i deště. Nahodilá setkání předmětů básnického významu se nabízejí sama, není je třeba zvlášť konstruovat. Nezval tentokrát zvýrazňuje magickou, sugestivní složku své poezie, svou mnohostrannou senzibilitu, a tím, že knihu nijak nečlení, umožňuje její jednotlivé vyznění.

Inspirován poezií Salvadora Dalího dovádí Nezval v knize *Absolutní hrobař* (1937) do důsledků některé postupy poprvé uplatněné ve sbírce *Žena v množném čísle*. Už tam, a tím systematictější v *Absolutním hrobařovi*, opouští fantazijně metaforickou interpretaci skutečnosti i metodu „akordu“ reality a dětství, reality a legendy a — poučen surrealistickou teorií o setkání nahodilých předmětů, o principu krajní dialektičnosti představ i výsledky surrealistických her — věnuje své úsilí přímému spojení předmětu s předmětem, definování jednoho předmětu druhým. Po jazykové stránce jsou to básně s převahou substantiv, adjektiva mají zřídka kdy obrazný smysl a sloveso je naprosto oslabeno, protože není třeba žádné z jeho proměňujících, dějových nebo personifikujících funkcí. Básník chce co nejvíce oprostit skutečnost od „zbásňovacího“ aparátu, nechává ji působit samu. Volí proto oznamovací, odosobněný tón, vzdává se funkce rytmické složky a jenom konstatuje, popisuje zvolený námět, který je ostatně prostý: plavení koní, pokrývač, slunečnice, ženci, výjev ze dvora, knihovna, zájezdní hostinec apod.

Ale na pozadí této zdánlivě jednoduchosti realizuje Nezval složitou stavbu významů. Ve své sémantické analýze *Absolutního hrobaře* zjišťuje Jan Mukařovský, že Nezval předpokládá „kouzlem významových přesunů“ všední realitu v mýtus a tajemství. Tím je dáno i místo *Absolutního hrobaře* v kontextu Nezvalova díla, ačkoliv se od něho svou básnickou askézí na první pohled dosti odlišuje. Ale je logickým vyústěním té psychické a tvůrčí tendence, kterou například ve Zpátečním listku, v textu *Viděl jsem*, stručně vyjadřuje verš: „Sebe sama a všechny obrazy své mysli / Nespatřím nikdy“. V metodě, kterou chce nyní básník uplatnit a kterou dokonce v předmluvě k druhému vydání *Mostu* (1937) prohlásil za začátek druhé větvy svého díla, překračuje hranici napětí mezi sebou a realitou, ať bezprostředně vnímanou nebo vzpomínanou, napětí, jehož objevování a uvolňování bylo pro něho znakem plného, nefalšovaného a nezotročitelného života a plně, nefalšované poezie, a hledá nyní nový způsob tvorby. Zaujala ho metoda dekalků, této varianty frotáže: rozlítím a třením barev vznikne náhodný obraz, shluk rysů, které mají být vyluštny tím, že se jeho neurčitosti plně oddáme. Pokus, který Nezval podniká, je pokusem o „fotografii“ obraznosti. Tak vznikla báseň *Bizarní městečko* a jiné básně k dekalkům. Ovšem tyto pasáže se nestaly „druhou větvou“ Nezvalova díla, jednak proto, že byly příliš odvozeny z básnické a výtvarné praxe Dalího, a zejména proto, že jejich geneze odnímalá Nezvalovi možnost být v kontaktu se sebou samým, s obsahem svých zážitků, svých smyslů, své fantazie. Šlo tedy o experiment, v jistém smyslu krajní, který objevil například možnosti práce s prostorovými detaily (Mukařovský), ale který ve své podstatě pocházel z odlišné psychické a tvůrčí dílny. Prostředky, jichž Nezval použil v cyklu *Dekalkomanie*, prostředky pro vyslovení fantomatických a temných vizí, našly svou rezonanci a organickou funkci v apokalyptické vizi hrůz fašismu v závěrečné části knihy, nazvané *Pyrenejská moucha*. Účinkem, ale i principem ztvárnění tématu je *Pyrenejská moucha* příbuzná *Picassově Guernice*.

Nezval později neopakoval maximální oproštění a významové osamostatňování jednotlivých složek výrazu, jaké uplatnil v některých částech *Absolutního hrobaře*. Ale jako není tato sbírka bez souvislosti s předchozí tvorbou, není její zkušenost bez významu pro tvorbu následující. Inspirativním motivem knihy *Matka Naděje*



(1938) byla vážná osobní událost, totiž nebezpečná operace, kterou musela podstoupit básníková matka. Nezval především evokuje své stavy úzkosti o matčin život a zaznamenává vzpomínky na dětství, z nichž obraz matky vystupuje do popředí. V titulním oddílu se konkrétní podnět proměňuje v širší imaginární portrét matky a v motiv naděje, se kterou je pro člověka matčina existence spjata. Stavba básní i jejich styl jsou v tomto oddíle i v oddíle následujícím (*Ponorná řeka*) obdobné jako v některých částech Absolutního hrobaře, ale silný subjektivní zážitek znamená oslabení metody neosobního věcného popisu. Objekt, který Nezval vytváří, a prvky, ze kterých ho vytváří, jsou ovšem obsahově jiné než objekty úzkostné a fantomatické. I analýza snů a evokace podvědomých zážitků v Ponorné řece směřují ke komplexnějšímu vyjádření jistoty, kterou zosobňuje matka.

Touto knihou se do Nezvalovy poezie znovu vrátila v široké podobě oblast dětství, v závěrečných částech knihy i písňová intonace. Akcent, který Nezval klade na motiv naděje a statečnosti, dostával na sklonku první republiky, zejména v osudovém roce 1938, ještě hlubší celonárodní smysl. Především v tomto kontextu byla kniha čtena.

Léta 1934–1938 v Nezvalově tvorbě neurčuje ovšem jen charakteristika čtyř básnických knih. List z deníku ve sbírce *Žena* v množném čísle je zárodkem deníkových „chodeckých“ knih. První z těchto próz, *Neviditelná Moskva* (1935), je záznamem básnickových zážitků z jeho cesty do SSSR na 1. všesvazový sjezd sovětských spisovatelů, ale také rozbohem důvodů, které Nezvala vedly k surrealismu. Všechny Nezvalovy knihy tohoto typu jsou kombinací deníku s teoretickými úvahami, které se převážně týkají jeho pojetí skutečnosti. *Ulice Gît-le-coeur* (1936) je dokumentárním záznamem surrealistického pohledu na problematiku Mezinárodního sjezdu na obranu kultury, který se konal v červnu 1935 v Paříži, a zejména dokladem hlubokého Nezvalova vztahu k básníkům pařížské surrealistické skupiny. *Pražský chodec* (1938) koresponduje tematicky s knihou Praha s prsty deště. Kniha vznikala od léta 1937 do jara 1938 a je básnickým deníkem procházek po „zázračném městě“, jehož krásu ohrožuje blížící se válka. Obdobně jako v závěrečných básních Prahy s prsty deště objevují se i v Nezvalově próze silné protifašistické a protifašistické tóny.

Všechny tři knihy se tematicky váží k určité historické události a postihují určité specifické prostředí: jde o tři města, s kterými byl Nezval úzce spjat myšlenkově, umělecky a citově. Proto jsou jeho deníky z Moskvy, Paříže a Prahy důležité pro poznání jeho názorů i jeho tvůrčího procesu.

Jiným typem prózy je *Řetěz štěstí* (1936), trojí demonstrace jednoho soukromého zážitku. Kdežto v předchozích románech Monako nebo Pan Marat usiluje Nezval o jednotu zážitku, o jeho snové nebo fantazijní interpretace, aniž zvláště zdůrazňuje autentičnost syžetu nebo i prostředí, v *Řetězu štěstí* sleduje určitý zážitek v sugestivním nadreálném světě náhod, které ho provázely; v druhé části provede kritický rozbor své situace a ve třetí části se všechny reálné prvky stávají základnou ryze surrealistické fabulace. V tomto ohledu je *Řetěz štěstí* jako analytický text zároveň „pohledem do dílny“.

Zaujetí pro dětskou představivost, o které napsal i několik úvah, využil Nezval ve fantazijní próze *Anička skřítek a Slaměný Hubert* (1936), zatímco „černý román“ *Valérie a týden divů*, napsaný „z lásky k tajemství starých vypravovánek, pověr a romantických knih, psaných švabachem...“, vyšel až za deset let, v roce 1945.

Teoretická aktivita Nezvala jako čelného představitele surrealistického hnutí se kromě veřejných projevů a diskusí, proslovů na vernisážích a studiích ke katalogům (*Štyrský a Toyen*) projevila především ve sborníku *Surrealismus* (1936), který redigoval, a v máchovském sborníku *Ani labuť ani Lúna* (1936), kam napsal studii o Máchově obraznosti; ani doslovná poplatnost některým surrealistickým tezím (výlučný výklad obraznosti jako projevu potlačeného libida) tu nezastínila pronikavé postřehy a porozumění pro Máchovu poezii. Ojedinelou prací, vykládající problematiku moderní obraznosti, byla příručka *Moderní básnické směry* (1937), uvedená studií *Dvojitá obrazotvornost*, ve které na příkladech z české poezie 19. století objasnil Nezval své pojetí podstaty a smyslu básnického obrazu. Výběrem ukázek, výstižnou charakteristikou básnické metody i stručným profilem tvorby představuje autor české i evropské básníky a básnické směry od symbolismu přes



kubismus a proletářskou poezii k surrealismu a poetismu. Sebe zařadil mezi poetisty, ovšem perspektivy vývoje moderní poezie shledává v otevřených možnostech surrealismu.

Dramatická tvorba z období 1934–1938 dokládá z jiné stránky souvislost, kterou v Nezvalově díle má surrealismus s poetismem. *Věštírna delfská*, která byla uvedena v květnu 1935 v Novém divadle, navazuje dramatickou tematikou na Milence z kiosku. Motiv lásky je motivem druhotným a hra se stává protiburžoazním pamflemem. Adaptace Beaumarchaisovy Figarovy svatby *Nový Figaro*, uvedená v Komorním divadle v dubnu 1936, je komplikovaným řetězem zápletek s převleky. Z komediální nadsázky, která se podle autora předpisu má odehrávat v „rekvizitárně kočovného divadla“, nakonec opět vystupuje myšlenka o nepřirozenosti vztahů v soudobé společnosti. Lyrická poloha obou her přechází často ve společensko-kritickou proklamaci práva na lyrismus a na svobodnou lásku.

## OHROŽENÍ REPUBLIKY A VÁLKA

V druhé polovině třicátých let stupňuje Nezval jako příslušník levicové avantgardy svou společensko-politickou aktivitu. Například v roce 1934 věnuje státní cenu za sbírku *Sbohem a šáteček ve prospěch protifašistické emigrace*. Každé podobné vystoupení básníka jeho významu mělo značný ohlas a působivost. Nezval ovšem nebyl dualistou v tom smyslu, že by odděloval oblast tvorby od svých veřejných politických postojů. Vlastním obsahem jeho postoje byl hluboký nesouhlas s existujícími sociálními podmínkami a deformovanými egoistickými hodnotami a víra v možnost dokonalejší a lidsky přirozenější společenské organizace.

Manifestační tendence v Nezvalově tvorbě našla ovšem ještě jiný, zcela zvláštní výraz. V roce 1936, tedy v roce vydání *Ženy v množném čísle a Prahy s prsty deště*, zaujala literární veřejnost sbírka neznámého autora *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida*. Vzdor průvodnímu dopisu, který anonymní tvůrce poslal s rukopisem balad nakladateli a v němž tvrdí, že balady jsou uzavřeným dílem, „ve kterém nemohu, nesmím a nechci pokračovat“, objevily se později ještě dvě knihy: *100 sonetů záchrankyni věčného studenta Roberta Davida* (1937) a *70 básní z podsvětí na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida* (1938).

Vzhledem k náročnosti formy villonské balady a k úrovni, s jakou byla v knize balad zvládnuta, soudila soudobá kritika, že autor sbírky je silnou básnickou osobností. Podstatné bylo, že ovládl nejen formu, ale i ducha villonských balad jako výraz společenského a sociálního protestu, jako výraz svobodného vidění společnosti „zdola“, ze zkušenosti vydědění a tuláka. Tím se ovšem balady řadily do širšího dobového proudu. Fischerovy překlady Villona i Hořejšího převod poezie Rictusovy vyšly sice už v roce 1928, ale ve třicátých letech byl tento typ poezie znovu aktualizován. V polovině třicátých let mají ohlas Taufferovy překlady Mehringa, v roce 1934 uvádí E. F. Burian Žebráckou operu a Tvorba tiskne ukázky z Brechtova Žebráckého (Třígrošového) románu. V roce 1935 má v Osvobozeném divadle premiéru *Balada z hadrů* a začátkem roku 1938 uvádí E. F. Burian pásmo z Villona pod názvem *Paříž hraje prim*.

Po druhé knize Roberta Davida byla otázka autorství celkem vyjasněna, i když se Nezval k pseudonymu veřejně přihlásil až o patnáct let později. Ale jak 100 sonetů, tak 70 básní záchrankyni nemělo už v sobě tu sociální naléhavost, která je charakteristická pro první knihu hořkých balad. Sonety jsou především milostnou poezií, zčásti verbální, a poslední kniha především virtuózním pokusem zvládnout — po Jaroslavu Vrchlickém — nejrůznější románské i orientální strofické formy.

Rok 1938 prožívá Nezval, jak to dokládá jeho tvorba i řada veřejných vystoupení, v hlubokých obavách o osud vlasti. Doceňuje nyní funkci básníka jako mluvčího národního kolektivu. V knize *Pražský chodec* má představa Prahy zničené válkou silný mobilizující účín. Ve svých člancích a projevech se Nezval zasazuje o vytvoření jednotné protifašistické fronty. Velmi naléhavý projev pronáší v Paříži na Mezinárodním



sjezdu kulturních pracovníků na obranu kultury proti fašismu a zavazuje v něm všechny ty, „jež pojí myšlenka obrany kultury“, k obraně Československa před fašistickou agresí.

Spor o moskevské procesy, ve kterém Nezval kritickému posouzení událostí v SSSR nadřadil kázeň člena komunistické strany, znamenal vážný rozkol v surrealistické skupině i rozchod s André Bretonem. V Pražském chodci reviduje Nezval některá svá teoretická východiska, když charakterizuje poezii jako „souhrn vědomých a nevědomých tendencí básníka“ a zdůrazňuje, že „ostatně nelze klásti skutečnost a sen proti sobě jako oprávněné pojmové protiklady“, protože „sen je již sám produktem skutečnosti“. Nezval tu nepolemizuje sám se sebou, protože tyto principy jsou formulací jeho tvůrčí praxe, která se nepohybovala v jednom, třeba mani-festačně vyhlášeném směru, jak si lze ověřit na rozpětí jeho tvorby z druhé poloviny třicátých let; spíše se snaží i v tvůrčí rovině vysvětlit rozchod se skupinou, kterou dosud reprezentoval. Politicky to odůvodňuje v sérii veřejných přednášek na jaře 1938.

Sbírku *Pět minut za městem* (1940), která je Nezvalovou poslední předválečnou knihou, otevírá stejnojmenná báseň, založená na základním obraze dvojdomosti básníka: „květ šilenství, melancholie, zla“ je v proudu básně konfrontován s světem dobroty a čistoty, která pramení z dětství. V aktuálním kontextu se skladba váže k Nezvalovu rozchodu se surrealistickou skupinou, v podstatě však je novou variantou protikladu, který Nezval několikrát pociťoval už od Menší růžové zahrady, totiž protikladu mezi světem venkova a dětství a mezi světem moderního města a dospělosti. Z tohoto hlediska se dětství v Nezvalově pojetí jeví nejen jako základní možnost bezprostředního estetického vnímání, ale i jako oblast, od níž lze vyjít k řešení dezintegrace a odcizení člověka. Tedy i lidská přirozenost je u Nezvala v klíčových situacích pojata jako jednota člověka a přírody, člověka a jeho dětství. Směr na osudové křižovatce v básni *Pět minut za městem* udávají proto subjektivní hodnoty, láska a dětství, aby se staly zázemím jistoty vyšší, obdobně jako v *Matce Naději*, kde motiv synovského svazku přerostl v nadosobní symbol naděje. Tato neustálá integrace subjektivních hodnot v hodnoty nadosobní je charakteristickým znakem Nezvalova pojetí tématu. Tam, kde od něho ustoupí, jako třeba ve skladbě *Veliká pouť*, vytvoří pouze jednoduchou symbolistní báseň na vlastenecké téma.

Idea vlastní povyšovala a dovršovala v *Matce Naději* a v Pražském chodci výchozí námět. Tady je především patetizována. Je ovšem základní ideou celé sbírky. I převoz Máchových ostatků z Litoměřic na Vyšehrad (po záboru pohraničních území) je pro Nezvala v *Ódě na návrat Karla Hynka Máchy* impulsem k myšlence, že hranice národa jsou především určeny velikostí jeho kultury. Óda je variantou na Máchovy verše o zemi krásné, zemi milované. Sbírka *Pět minut za městem* vyšla ještě v roce 1940 ve druhém vydání a v dobovém kontextu působila svou vlasteneckou tendencí.

Od jasného ladění všech větších básní i lyrických popěvků, které tvoří značnou část sbírky, liší se oddíl *Historický obraz* temnou, přízračnou atmosférou, kterou evokuje Nezval v pravidelných rýmovaných trojverších na motivu imaginárního středověkého děje. Obraz moru, vpádu a strachu přerůstá z vize v dobovou alegorii. K oddílu Nezval později připojil část napsanou během války i část zobrazující květen pětáctýřicátého roku a vydal je souhrnně pod názvem *Historický obraz* (1945). Alegorický pamflet na okupanty nazvaný *Švábi* byl cenzurou z knihy *Pět minut za městem* vyřazen a vyšel samostatně až v roce 1945.

Za války Nezval verše nepublikoval — patřil k autorům, kterým to protektorátní nařízení zakazovalo. V roce 1940 však uvedl E. F. Burian jeho *Manon Lescaut*, básnickou hru napsanou na motivy románu abbého Prévosta, který Nezval považoval za jedno z nejsilnějších citových dramát: motivy *Manon* se objevují v Nezvalově poezii i próze už od počátku dvacátých let. V letech 1939–1940 pak napsal samostatný cyklus milostných básní na motivy Prévostova románu, *Balady Manoně*, ale mohl je vydat také až po válce (1945). Některé z básní použil i ve své hře. Dramatická technika hry *Manon Lescaut* se nijak výrazně neliší od techniky použité v *Milencích z kiosku* anebo v adaptacích Calderóna. V *Manon Lescaut* je jen menší rytmická vzdálenost mezi dialogy veršovanými a neveršovanými. Dávná blízkost tématu a lyrický fond pro milostné motivy umožnily Nezvalovi napsat hru, která působila zvláště v letech okupace básnickou čistotou jazyka. Po



velkém úspěchu uvedlo Burianovo divadlo o rok později novou Nezvalovu lyrickou hru *Loretka* (1941), která je méně šťastnou variantou téhož motivu zrazené lásky, transponovanou do prostředí soudobé Prahy.

## DOBA POVÁLEČNÁ

Po roce 1945 je Vítězslav Nezval, stejně jako řada dalších levicových umělců, povolán k práci na přestavbě kulturních institucí. Je pověřen řízením filmového odboru ministerstva informací a podílí se na zestátnění československého filmu. Jeho společensko-politická orientace i aktivita je jednoznačná. V umělecké práci však nastává přerýv, který vypovídá o nesnadném hledání nového výrazu. Meziválečná avantgarda manifestačně akcentovala dvě dialekticky podmíněné stránky moderního lyriismu: rozrušování systému měšťáckých životních hodnot a předjímání svobodných, totálně přirozených lidských hodnot revoluční budoucnosti. V tomto duchu klade Nezval na sjezdu Syndikátu českých spisovatelů v roce 1946 na první místo nutnost zvládnout „třířstivou moc“ moderní poezie a proměnit ji „ve velkou konstruktivní hodnotu“.

Teprve roku 1949 vydává Nezval novou sbírku *Veliký orloj*. Jeho geneze sahá až k roku 1939 a zejména k létům válečným; například titulní báseň *Veliký orloj*, inspirovaná rodokmenem básníkůvých předků, je z roku 1942. Návaznost na předválečnou tvorbu je tedy plynulá a zjevná, právě tak jako reminiscence na poetismus a na surrealismus. Nové básně jsou především básněmi příležitostnými, a to je příznačné pro Nezvalovy tvůrčí rozpaky. Jsou to portréty přátel umělců i politiků a cyklus básní na motivy básnickovy první poválečné cesty do SSSR. Problematickou je zejména závěrečná báseň *Plán*, ve které je nový společenský obsah traktován verbálně a nezvalovská starší poetika tu funguje jako klišé. Vývojový paradox spočívá v tom, že nevyrovnaná kniha čelného básníka meziválečné avantgardy byla v soudech mladé levicové radikální kritické generace pojata jako důsledek myšlenkové a programové krize avantgardy už v období meziválečném. Tato kritika, která po roce 1948 získala značný publikační prostor a oficiální kulturněpolitický vliv, obnovila zjednodušená kritéria realismu a tendenčnosti, s nimiž se v teorii i v tvorbě musela avantgarda vyrovnávat už od počátku dvacátých let, a pokoušela se prakticky uplatnit tezi o takzvaném hlavním proudu socialistické poezie a prózy, z něhož byla vyřazena podstatná část moderní české literatury. Svou roli sehrál i fakt, že se v druhé polovině třicátých let ocitla značná část avantgardních umělců a teoretiků v rozporu s praxí sovětské kulturní politiky ve vztahu k moderním uměleckým směrům i s politickým zdůvodněním moskevských procesů. Teze, že lze pominout půlstoletí vývoje moderního umění jako odchylku od realistické linie a jako podlehnutí buržoazní ideologii a přímo „navázat na klasiky“, měla své důsledky jak pro výklad dějin nové literatury, počínaje školními osnovami, tak pro vydavatelskou politiku.

Proto polemický „boj o Nezvala“, zejména při oslavách jeho padesátin v květnu 1950 (Biebl, Pujmanová aj.), neměl za cíl vyvrátit negativní kritiky jeho problematické knihy *Veliký orloj*, ale to, co bylo v podtextu těchto kritik, a probíjet objektivní, nezúžené a nedogmatické pojetí dějin literatury první republiky. Byl to počátek dlouhého a složitého boje o dědictví a smysl meziválečné avantgardní tvorby.

Komplikovanost všech těchto problémů naznačuje i Nezvalův vývoj. Nezval zároveň uznával požadavky angažované tendenční tvorby, protože byl přesvědčen o nutnosti zrušit výjimečnost a izolovanost moderní literatury, podmíněnou její genezí, existencí a funkcí v jiné společenské formaci, a zároveň se nechtěl a nemohl vzdát dobytých hodnot moderní poezie, které považoval za bezpodmínečné. Lyrickoepická skladba *Stalin* (1949), napsaná v úsporných, gnómických čtyřverších, za kterou se mu dostalo vysokých oficiálních poct, nevyřešila jeho tvůrčí krizi. I to byla v podstatě báseň komentující a příležitostná a nejvíce poplatná době. Další skladba, *Zpěv míru* (1950), vznikla v období „studené války“ a z podnětu tragického korejského konfliktu. Charakteristické pro tuto situaci je, že Nezval vyšel z intonace Eluardovy slavné válečné básně *Svoboda*, kterou překládal v té době do češtiny, a že tuto intonaci zachoval v refrénu, který následuje ve *Zpěvu*



míru po každém čtyřverší. Přes řadu jednoduchých agitačních strof, kterými doplňoval takzvanou politickou komplexnost celkového půdorysu skladby, objevil vlastně novou rezonanci svého dávného motivu, totiž motivu domova. A začal nacházet způsob, jak maximálně úspornými a jednoduchými prostředky uchovat sílu a hodnotu moderního básnického výrazu. Svou metaforiku zbavuje bizarnosti, aniž jí ubírá na intenzitě. V tomto smyslu se objevuje názor, posílený zejména další skladbou *Z domoviny* (1951), že Nezval překlenul rozpor mezi klasikou a moderní poezií. Byl to názor poplatný době, ve které se obě kategorie vnímaly jako absolutní a uzavřené. Ve Zpěvu míru a mnohem výrazněji ve skladbě *Z domoviny* nenavázal Nezval najednou na Neruda nebo na Smetanu, protože pocítil náhlý rozpor mezi svou minulostí a přítomnou dobou, ale rozvinul jednu složku své tvorby, která v něm trvala od počátku. Lze ji určit poukazem na frekvenci motivů dětství, domova a štěstí člověka, na soustavné využívání melodiky a metaforiky lidové písně i na stálý sklon ke klasickým veršovým a strofickým útvarům. Básník tuto tendenci považoval za nutnou dialektickou korekci toho tvůrčího období, ve kterém například objevoval nové možnosti volného verše. Vnitřní organizace sbírek, jako byl Skleněný havelok a Zpáteční lístek, anebo poukaz na vznik balad Roberta Davida v období jeho aktivity v surrealistické skupině, pomáhají historicky objasnit Nezvalovo postupné poválečné východisko. Motivy skladby *Z domoviny*, napsané ve stancích, nejsou nikterak nové: jde o novou variantu několikrát zpracovaných zážitků z dětství. Vždy však byly, s výjimkou prózy *Dolce far niente*, zapojeny jako dílčí materiál do širšího básnického záměru. Tentokrát je spojuje objektivizační tendence, kritické zdůraznění společenských podmínek evokovaného dětství, jeho sociálního pozadí. Zjednodušené pravidlo kontrastu dovádí Nezvala v závěru ke schematické kresbě idylly vesnice socialistické. To je také nejproblematičtější část skladby. Ale jejím jádrem je básnický koncentrovaný způsob evokace, významově mnohoznačná metaforika, svedená do rámce klasické strofy a do bohaté prostoty verše. Dobově příznačná je snaha po monumentalizaci výrazu i kompozice.

Polemickým korektivem této dobové snahy je vnitřní tendence sbírky *Křídla* (1952), která je charakteristická pro Nezvalovu situaci na začátku padesátých let. V titulní básni je podtržena myšlenka *všedního dne člověka*, jeho starostí a jeho štěstí. Po předchozích čtyřech šíře koncipovaných skladbách se Nezval vrací ke sbírce lyriky a hledá polyfoničnost svého záběru v souboru různorodých básní, nikoliv už v typu poémy. Ačkoliv i v *Křídlech* jsou básně napsané k příležitostnému politickému datu, a tedy básně jen zručně verbální, je sbírka dalším výrazem Nezvalova imaginativního uvolnění a hledání nové tvůrčí jistoty. V souladu s tou tendencí vlastní tvorby, která se upínala k budoucímu obrazu člověka, je Nezval v poválečné tvorbě především harmonizátorem a syntetikem. Moment ohrožení člověka vidí zejména v nebezpečí vzniku nové války a tento možný konflikt se stává centrálním tématem jeho básní.

Novým rysem Nezvalovy tvorby je stále soustavnější využívání prvků epických, jak o tom v *Křídlech* svědčí oddíl *České balady* anebo oddíl *Romance a písně* v jeho vrcholné poválečné sbírce *Chrpy a města* (1955). Tentokrát je Nezval inspirován staropražskými legendami a poezií kramářských písní. Sbírkou *Chrpy a města* i svou vnitřní polyfoničnou skladbou představuje souhrn jeho básnického rozpětí v poválečné době. Drobné lyrické básně shrnuje oddíl *Básně všedního dne*, který se váže k obdobně všední, nepatetické tendenci *Křídla*. Ke strohému úryvkovitému záznamu vzpomínek, tedy k technice některých básní ze *Skleněného haveloku* a *Zpátečního lístku*, se Nezval vrací v oddíle *Noční host*, ve kterém evokuje zlověstnou atmosféru okupace a okolnosti poslední návštěvy Julia Fučíka. Monumentalizační ráz mají nápisy do síní Národního památníku na Vítkově. Ohlas poslední básnickovy návštěvy Francie v roce 1954 soustřeďuje oddíl *Moře*, motivem *Dvanácti sonetů Robertu Nezvalovi* jsou hovory otce se synem o základních hodnotách života.

Nezvalově vizi budoucnosti, založené na myšlence, že „svět bude zachráněn, člověk bude šťasten, poezie se zrodí“, vizi, která tolikrát prostupovala jeho manifestační básně ve dvacátých a třicátých letech a která je integrální součástí jeho poválečných skladeb na téma zápasu o mír, dostalo se komplexního výrazu ve velkých básních titulního oddílu *Chrpy a města*. Hexametrický rytmus, v moderní české poezii velmi neobvyklý, a obraznost, na které se zřejmě podílí i Nezvalova zkušenost z práce na překladu *Canto General* Pabla Nerudy,



básně, která podle Nezvalových slov chce vyjádřit samu prapodstatu přírody, to vše jsou prvky, které znášobují monumentalizační a syntetizující harmonickou myšlenku závěrečných tří skladeb sbírky.

Povaha a skladba sbírky *Chrpy a města* koresponduje s tím, v čem Nezval viděl podstatu moderního básnictví, jak ji vyvodil z poezie Vladimíra Majakovského: „... v realismu plném netušené fantazie, v básnickém obraze, jehož smělost nemá v starším básnictví obdoby, ve výrazném individuálním rytmu, v síle lásky a nenávisti, jež dávají básníkovi stále nová křídla, v lásce k lidem a v nelásce k nelidskosti, v humoru a v satíře, která ruku v ruce koření toto nepřehlednutelné dílo, ve zvládnutí i těch nejtěžších úkolů, které na sebe básník vzal, v optimismu, kterému není cizí bolest, ve schopnosti promítat každodenní život do dalekých časoprostorových perspektiv.“ Je to dostatečně široká programová představa, aby mohla oponovat pseudorevolučním dogmatickým a sektářským názorům: v zápase s nimi sehrála Nezvalova poezie i jeho teoretická i kulturněpolitická vystoupení v padesátých letech velkou roli.

Na závěrečné básně sbírky *Chrpy a města* navazuje myšlenkovou i tvarovou strukturou dramatické podobenství *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956), ve kterém Nezval použil platónské látky o existenci bájně Atlantidy a interpretoval ji aktuálním způsobem, vycházející z myšlenky, že zánik dávné vysoké civilizace mohl vzejít jen ze zneužití přírodních sil. Hra rozvíjí tragický konflikt neúprosného mocichtivého Vladaře s jeho demokratickým a humanistickým bratrem a je završena varovným poselstvím budoucím lidem.

Nezvalovy polemiky proti zúženému chápání poezie a její funkce byly zároveň bojem za uměleckou i myšlenkovou rehabilitaci meziválečné avantgardy, bojem proti názorům, které moderní poezii vyřazovaly na periferii progresivního tvůrčího vývoje pod paušálně uplatňovanou zámkou formalismu. Zvláště důležitou se v tomto smyslu stala série vzpomínkových fejetonů, které Vítězslav Nezval od podzimu 1957 pravidelně otiskoval v týdeníku *Kultura* a které později vyšly souhrnně pod názvem *Z mého života* (1959). Básníková smrt bohužel zabránila tomu, aby dokončil bohatý svědecký obraz své tvůrčí cesty i obraz cest své generace; nicméně stačil korigovat zúžený pohled na historii avantgardy i na některé její představitele, jemuž Nezval sám na začátku padesátých let podlehl.

Vítězslav Nezval zemřel 6. dubna 1958, týden po svém návratu z Itálie, v období nového tvůrčího rozmachu.

Básně z pozůstalosti, z nichž některé jsou poznamenány tušením smrti, shromáždil Vlastimil Fiala a uspořádal je a vydal pod názvem *Nedokončená* (1960). Že se chtěl Nezval znovu vrátit v komplexních lyrickoepických skladbách k námětům ze svého života, několikrát zpracovaným pod jistým umělecko-programovým úhlem, svědčí — po básni *Z domoviny* — i skladba *Život básníka*, která je součástí sbírky *Nedokončená*. Na dalších verších z pozůstalosti je pozoruhodné, jak se Nezval vracel k intonaci lidové písně a jak i ve své obraznosti směřoval k výrazu tvarem jednoduchému a významově bohatému.

Básníku Vítězslavu Nezvalovi byl kromě dvou státních cen udělen v roce 1953 titul národního umělce.

Spisy: Dílo Vítězslava Nezvala od r. 1950 v Čs. spisovateli (38 sv., do r. 1958 autorem podstatně upravované, další svazky usp. a ed. převážně Milan a Kateřina Blahynkovi). — *Moderní poezie* (1958, výběr z teoretických prací, usp. a doslov Milan Blahynka).

Korespondence: Adresát Jiří Mahen (1964, usp. Jiří Hek a Štěpán Vlašín; s Jiřím Mahenem); Depeše z konce tisíciletí (1981, usp. Marie Krulichová, Milena Vinařová a Lubomír Tomek, doslov Milan Blahynka; s různými adresáty).

Vzpomínky a dokumenty: Adolf Hoffmeister: O Nezvalovi (1961); Jiří Taufer in *Strana, lidé, pokolení* (1962); Vlasta Fischerová-Nezvalová: Kouzelná říše dětství Vítězslava Nezvala (1962); Karel Konrád in *Nevzpomínky* (1963); Vítězslav Nezval: Jiří Wolker (1964, soubor materiálů, usp., ed. a předmluva Milan Blahynka a Jiří Čutka); Jiří Svoboda: Přítel Vítězslav Nezval (1966); František Hrubín in *Lásky* (1967); Zdeněk Kalista in *Tváře ve stínu* (1969); Bedřich Fučík in *Sedmero zastavení* (München 1981, rozš. Čtrnáctero zastavení, 1992). — Jubilejní čísla *Nového života*, *Varu*, *Uměleckého měsíčníku* 1950 (k básníkovým padesátinám).



Soupis díla: Jaroslav Nečas, Milan Blahynka: Vítězslav Nezval (1960); Milena Zavadová: Vítězslav Nezval — bibliografie díla a literatury o něm (1975); Blanka Hemelínová: Vítězslav Nezval. Personální bibliografie o životě a díle (1922-1944), in Vítězslav Nezval — spoluvůdce pokrokové kulturní politiky (1986). — Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 509, Vítězslav Nezval (1963, usp. Jan Wagner).

Knižní monografie: Fedor Soldan: O Nezvalovi a poválečné generaci (1933, rozš. in Tři generace, 1940); Ladislav Kratochvíl: Wolker a Nezval (1936); Jiří Taufer: Národní umělec Vítězslav Nezval (1957), Vítězslav Nezval (1976); Antonín Jelínek: Vítězslav Nezval (1961); L. N. Budagovová: Vítězslav Nezval (Moskva 1967); S. A. Šerlaimová: Vítězslav Nezval (Moskva 1968); Milan Blahynka: Nezval dramatik (1972), S Vítězslavem Nezvalem (1976), Vítězslav Nezval (1981); Miroslav Macháček: Vítězslav Nezval (1980); Štefan Žáry: Stovežatý básník (1981); Vítězslav Nezval — spoluvůdce pokrokové kulturní politiky. Sborník z konference Brno — 20. května 1985 (1986).

Studie a stati v časopisech, sbornících atd.: František Götz in Jasnící se horizont (1926), in Básnický dnešek (1931); F. X. Šalda in O nejmladší poezii české (1928, též in Studie z české literatury, 1961), in Kritické glosy k nové poezii české (1939); Bedřich Václavěk in Od umění k tvorbě (1928), in Tvorbou k realitě (1937), in Tvorba a společnost (1961); A. M. Piša in Směry a cíle (1927, též in Dvacátá léta, 1969), in Poezie své doby (1940, 2. vyd. 1946), in Stopami dramatu a divadla (1967), in Třicátá léta (1971); Karel Sezima in Mlází (1936; o próze); Václav Černý: Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii (Kritický měsíčník 1938), Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze (tamtéž); Jan Mukařovský: Sémantický rozbor básnického díla — Nezvalův Absolutní hrobař (Kapitoly z české poetiky 2, 1941); Jindřich Honzl in K novému významu umění (1956); Josef Hora in Poezie a život (1959), in Duch stále se rodící (1981); Josef Hrabák in Studie o českém verši (1959); Milan Blahynka: Proměny Podivuhodného kouzelníka. K Nezvalově tvůrčí cestě a metodě (Nový život 1959); Alexander Matuška in Medailóny (1960); Zdeněk Heřman: Z problematiky Nezvalova vztahu k divadlu (Divadlo 1960); Milan Blahynka: Nezval překladatel (Světová literatura 1960), Nezval v překladech (Česká literatura 1961); Jiří Hájek in Osudy a cíle (1961); Václav Pekárek in Literatura a skutečnost (1962); Kurt Konrad in Ztvárněte skutečnost (1963); Milan Kundera in Vítězslav Nezval: Podivuhodný kouzelník (výbor, 1963); Mojmir Grygar in Jak číst poezii (sborník, 1963); Přemysl Blažiček: O smyslu poezie Vítězslava Nezvala (Česká literatura 1964); Milan Blahynka: Nezvalovo drama — 1920–1932 (Česká literatura 1965); Kvetoslav Chvatík, Zdeněk Pešat in Poetismus (1967); Aleš Haman: Nezval a Halas. Pokus o existenciální poetiku (Česká literatura 1967); Jerzy Slizinski: Vítězslav Nezval v Polsku (Česká literatura 1968); Vratislav Effenberger in Realita a poezie (1969); Antonín Brousek: Nesmuteční hrana za Vítězslava Nezvala (Host do domu 1969); Jacek Baluch in Vítězslav Nezval: Cudowny czarodziej (výbor, 1969); Alfred French in Poets of Prague (London 1969), in Czechoslovakia past and present (sborník, Amsterdam 1970; o vztahu Wolker-Nezval); Viliam Turčány: Nezvalov Edison alebo Chvála kompozície (Romboid 1970); Jiří Taufer: K teoretickému a kritickému dědictví Vítězslava Nezvala (Estetika 1971); Milan Blahynka: Vítězslav Nezval v prvních letech po osvobození (Česká literatura 1972), Cesta plná oklik a překážek (sborník Václavkova Olomouc 1973); L. N. Budagovová: Slovo o Vítězslavu Nezvalovi (Literární měsíčník 1973); Ljubov Rudněvová: Nezval a Majakovskij (Sovětská literatura 1973); Jiří Hájek in Letorosty (1974); Miloš Pohorský in Portréty a problémy (1974); Ladislav Štoll in Socialismus a osobnosti (1974), in Básník a naděje (1975); Milan Blahynka: Respekt a důvěra (Česká literatura 1974; o vztahu Nezval-Nejedlý), Nezvalův Wolker a Wolkrův Nezval (Česká literatura 1974); Jiří Taufer: Nezval estetik (Literární měsíčník 1974); Milan Blahynka: Básník míru (Tvorba 1975, příl. č. 21), Básník budoucího pokolení (Literární měsíčník 1975), Moravan Nezval (Universitas 1975); Miloš Tomčík: Poézie a metafora podivuhodného kúzelníka (Slovenské pohľady 1975); Peter Drews in Devěšil und Poetismus (München 1975); Václav Pekárek: Vítězslav Nezval literární teoretik a kritik (Literární měsíčník 1976); Milan Blahynka: Básník školy — školy hrou (Český jazyk a literatura ve škole 1977/78); Jan Rubeš: Nezval a Breton (Časopis pro moderní filologii 1979); Zdeněk Pešat in Vítězslav Nezval: Zázračné proměny (výbor, 1980); L. N. Budagovová: Boj za uměleckou mnohotvárnost a estetickou úroveň v české poezii 40.-50. let (Česká literatura 1982); Taťána Bucharčinová: Básně Vítězslava Nezvala v Sovětském svazu (Sovětská literatura 1983); Ivan Dorovský: Tvorba a život (Sborník prací FF BU 1983); Milan Suchomel: Nezval, čtenář Mahena (Sborník prací FF BU 1983); Marie Kubínová in Proměny české poezie dvacátých let (1984); Grigorij Verves: Maksym Rylskij a Vítězslav Nezval (Sovětská literatura 1984); Igor V. Inov (Ivanov): Vítězslav Nezval v letech protifašistického odboje (Sovětská literatura 1985); Pavel Taussig: Lístek na kinoplatně (Film a doba 1985); Milan Blahynka: Občan Vítězslav Nezval (Literární měsíčník 1986); Světlana Šerlaimová: Říjnová revoluce a Podivuhodný kouzelník (Literární měsíčník 1986); Marie Mravcová: Postup montáže v poezii poetismu (Česká literatura 1987); Igor V. Inov (Ivanov): Žánrová specifčnost prózy Vítězslava Nezvala (Česká literatura 1989).



---

# FRANTIŠEK HALAS

Básnické dílo Františka Halase tvoří jeden z vrcholů české poezie třicátých a čtyřicátých let. Patří k dílům nejsložitějším; zrcadlí se v něm jak chaotičnost světa, zmitaného po první světové válce prudkými společenskými otřesy, tak básnickovy rozpory nejosobnější. Z nich se zrodil i Halasův tragický životní pocit, který jeho tvorbu spojuje s mladší básnickou vlnou, představovanou zejména tvorbou V. Závady, V. Holana aj. Jeho básnická obraznost vyrůstá ze syntézy ostrých smyslových vjemů s abstrakcí, jeho obrazná pojmenování mají analytický charakter, slouží k odhalování vnitřních stavů. Halasovo dílo tak nejméně představuje obrat od extenzivnosti poetistů k intenzitě, která se víceméně soustřeďuje k relativně úzkému stabilnímu tematickému okruhu. V tom se zároveň stává protikladem k tvorbě nezvalovského typu a napětí těchto dvou polů vytváří vývojovou pružinu české poezie meziválečného období.

## GENEZE BÁSNÍKA A RANÉ VERŠE

Pro genezi Halasova díla jsou závažné tři momenty v jeho biografii. Především rodinné prostředí. Narodil se 3. října 1901 v Brně, v dělnické rodině. Jeho otec patřil již za Rakouska k aktivním dělnickým funkcionářům a pro svou politickou činnost prošel rakouskými i prvorepublikovými věznicemi. Pod jeho vlivem se mladý Halas ocitá uprostřed dělnického hnutí. Od roku 1921 pracuje v Komunistickém svazu mládeže, publikuje politické i kulturněpolitické články a recenze v brněnské *Rovnosti*, podílí se na činnosti kulturní úderky *Modrá blůza*. Svůj vztah k dělnickému hnutí pociťoval Halas také jako neodvolatelný závazek vůči svému otci, na jehož činnost byl vždy hrdý. V roce 1938 napsal Halas v dopise Josefu Pojarovi: „Mé proletářství, to je můj šlechtický erb — a ten si nepoplívám.“

Druhým intenzivním zážitkem mladého Halase byla smrt matky, která zemřela, když mu bylo osm let. Smrt byla vůbec častým hostem v Halasově rodině: básnickovu otci postupně zemřelo, většinou v nejtěplejším věku, všech šest sourozenců a také Halas ztratil své tři sourozence záhy po jejich narození. Motiv smrti, prožitý zejména nad matčinou rakví a zintenzivnělý zážitky z první světové války, se stal také jedním z klíčových momentů Halasova díla.

Pro zrození básníka má konečně svůj význam i zvolené povolání. Mladý Halas, ač byl později krátce zaměstnán v brněnské Úrazové pojišťovně, se v letech 1916–1919 učil v Píšově knihkupectví v Brně, do roku 1921 byl pak zaměstnán jako příručí u knihkupce Kočího. Zde vzniká jeho vztah k literatuře: „Bylo hodně hladu a bídy, ale knihy, které jsem miloval a hlal, to pomáhaly snášet lehčeji. Zuřivost četby byla tak nesmírná, že když nebylo čím svítit, čítával jsem i pod lucernami na ulicích.“ Nemalý vliv na Halasovu literární dráhu mělo i seznámení s významnými spisovateli, kteří Kočího knihkupectví pravidelně navštěvovali (Mahen, Těsnohlídek, Nezval, Götz, Blatný, Jeřábek aj.). Zvláště k Mahenovi cítil Halas vřelý vztah. Silně působilo na Halase i přátelství s Bedřichem Václavkem, u něhož také po návratu z vojenské služby a po půlročním pobytu v Paříži v roce 1926 bydlel. S Václavkem začíná i Halasova bohatá brněnská redaktorská činnost. Oba dva spolu



s Artušem Černíkem redigovali v letech 1924–1926 orgán Brněnského Devětsilu *Pásmo*, v roce 1926 pak anonymně komunistický satirický časopis *Šlehy*. V roce 1927 vydali společně s V. Průšou a Z. Rossmannem *Frontu*, mezinárodní sborník soudobé aktivity — jak zněl podtitul —, v němž se redakci podařilo soustředit přes 150 spolupracovníků, vesměs z řad kulturní levice Východu i Západu, a to nejen těch, kteří se jednoznačně hlásili k avantgardním tendencím. V té době však Halas již Brno opustil, protože na podzim 1926 získal prostřednictvím Jaromíra Johna úřednické místo v Praze, v nakladatelství Orbis.

Halasova prvotina vyšla v roce 1927. Předcházelo ji však hned několik krátkých úseků tvůrčí práce, které se ve sbírce odrážejí jen nepatrně. První verše Františka Halase byly tištěny v komunistickém satirickém časopise *Sršatec* v letech 1923–24. Šlo vesměs o politické satirické verše, soustředěné především proti fašismu, který se tehdy na Moravě formoval, verše plné neumělosti. Ještě předtím však vznikaly Halasovy sociální verše, psané pro komunistické agitační skupiny Modrá blůza. Sám Halas je později charakterizoval, že „kulhaly daleko za tím, co už tady bylo“; tehdy vůbec k veršům „bylo u mne plno nedůvěry. To demonstrace vyhovovaly tehdy mnohem víc.“

Brzy však se Halas ocitá v okruhu hnutí Devětsil. Podílel se na vzniku Brněnského Devětsilu, na přípravách jeho orgánu *Pásmo*, jež se původně mělo jmenovat *Avion*. V *Pásmu* pak tiskl verše zcela jiného zaměření, než byla jeho dosavadní básnická praxe. Halas jimi vstoupil do okruhu poetistické poezie.

Básnickova poetistická etapa zahrnuje podstatnou část jeho tvorby z let 1924–26 a částečně i z roku 1927, projevuje se v ní krátkodobě také inspirace dadaismem. Halas z této etapy publikoval jen menší část, hlavně v *Pásmu*, jednotlivě i v *Disku*, *Hostu* a v *Trnu*, zlomky pronikly i do prvního vydání prvotiny *Sépie* (1927). Jak však vyplývá z pařížských dopisů A. Černíkovi, básník zamýšlel sestavit z těchto veršů v rámci ediční činnosti *Pásmo* celou sbírku, jež měla nést titul *Efemeridy*.

Poetistické verše Halasovy nijak nevybočují z tehdejší básnické produkce příslušníků Devětsilu. Objevuje se v nich obdobné zaujetí moderním světem civilizace a lidových zábav, exotikou i erotikou, k tomu navíc přistupuje pro Halase příznačná záliba v legendárních i historických příbězích, tentokrát ještě zpravidla anekdoticky travestovaných; objevuje se v nich i přiznání k sociální revoluci a k boji proletariátu. Pod vlivem francouzské poezie, hlavně Apollinaire a Cendrarse, kteří tehdy vešli do obecného povědomí generace, tu i Halas uplatňuje princip poloautomatického řazení představ, jež u něho vyvolává snad ještě zřetelnější atomizaci veršů než u jeho generačních básnických druhů. Výrazný je zde i sklon k anekdotičnosti, a zejména ke slovním a obrazovým hříčkám, k rozvíjení fantazie a básnické obraznosti založené na asociativním principu. Zvláště osobitá práce s metaforou tvoří osnovu Halasových poetistických hříček. Svou překvapivostí a neobvyklým navázáním souvislostí se metafora stává nositelem významového jádra hříčky, nejčastěji v podobě personifikace:

Je dobře se pudrovat  
i měsíc interesantně je bledý  
až budeme umírat  
napudruje nás smrt naposledy

Vedle důrazu na imaginativní stránku poezie je příznačné, že už v tomto období se objevuje Halasovo zaujetí pro problémy poezie a jejího poslání, které i do bezstarostně hravého tématu vnáší palčivý osten nezodpovězené otázky. V této době dochází také k častému přeskupování jednotlivých motivů, přičemž některé z nich, zde ještě v hravě poetistických souvislostech, se vyskytnou ve zcela jiném kontextu i v básnickově prvotině (například motiv *sépie* stříkající inkoust aj.).

Přes rozsáhlou poetistickou tvorbu Halas nepříslušel k těm, kdo programově vytvářeli její principy: „Byl jsem náramně poslušným žáčkem a do puntíku jsem plnil program, který Karel Teige hlásal, a tak moc



osobitého v tom veršování nebylo.“ Není divu, že diference mezi Halasem a poetistickými principy se záhy vyhrocují. Zpočátku však to byl spíše ještě rozpor mezi poetismem a proletářskou literaturou, který Halase znepokojoval, jak svědčí jeho zachovaná korespondence s Václavkem, který na básníkovu přiznání z Paříže, že nemůže dělat jen poetismus, mu radí, aby navzájem oddělil oba principy a napsal knížku čistě bojovných, nenávislných veršů. Dokládají to dále i básníkovy sociální verše z této doby jako *Láska ve vraždu se mění*, *Souchotinářka*, ve Šlezích vedle satir a epigramů pak básně jako *Monolog nezaměstnaného* a mezi nimi i takové, které se výrazně hlásí k wolkrovské inspiraci sociální baladou i žánrem. Podstatnou část pozůstalosti pak tvoří epigramatická tvorba, a tak bylo vlastně celé Halasovo poetistické období provázeno sociální a politicko-satirickou poezií.

Halasovy epigramy z té doby míří jednak na fašizující tendence v moravském tisku, jednak do oblasti literární. Portrétuje v nich všechny čelné představitele Literární skupiny, zesměšňuje A. Nováka i V. Dyka, s úctou a obdivem naopak charakterizuje Šaldu, Gellnera a Haška, nevyhýbá se ani ironii do vlastních řad: Neumannovi připomíná rétoriku, Teigovi měnění literárních lásek, Devětsilu sektářství, proletářským básníkům, že místo revoluce dělají verše. V epigramech, snad proto, že neočekával jejich publikování, je sarkasticky pádný, ve volbě výrazů až nevybíravý. Zvláštní pozornost zasluží zejména epigramy na poetisty a Devětsil. V souvislosti s ostatní satirou z let 1925–1926 ukazují totiž růst výhrad. Můžeme to pozorovat již na básních, jako je *Zvířecí epos*, *Bulvár dadaismu*, a velmi výrazně ve verších *Spodní prádlo básníků* a *Sbohem múzy*, v básni, která v prvním vydání uzavírala prvotinu Sépie. Je zřejmé, že Halas byl stále méně uspokojován hravostí, která právě v jeho verších zbývala z celé programové šíře nového umění, jak je měl představovat poetismus a konstruktivismus:

Ó proč nezhloupneme tak dokonale  
abychom Lidovkám rozmnožili lokálky sebevražd  
a proč když našim Múzám ztrácí se mléko  
béfeme hygienické dudláky všech krás světa

Nehledejme ve verších tohoto typu jen jakousi protipoetistickou deklaraci. Rozchod byl pozvolný a udal se spíš spontánně pod tlakem vyhraňujících se vnitřních dispozic, růstu básnické svěbytnosti než rozumovou úvahou provázenou proklamacemi, přičemž básník exploatoval vše, co pro jeho poetiku bylo nezbytné.

## PRVNÍ SBÍRKY

*Sépie* ve své podobě z prvního vydání roku 1927 představuje symbiózu poetistických principů a nové narůstající kvality, protikladné kvalitě předcházející. Mohli bychom skoro u každé básně určit, ke kterému pólu se kloní. Z Halasova poetismu tu zůstává především přísný výběr lyrických hříček — efemerid (*Lyrické smetl*, *Rakety*, *Dětská báseň* aj.), dále verše, v nichž je uplatněna metoda apollinairovského pásma s dvojdílným volným veršem, zpravidla konfrontujícím jednotlivé představy, které jsou volně řazeny na enumerativní osnově (*Spáč*), a trocha veršů s historickým koloritem a náběhem k anekdotické pointě (*Thais* — báseň zařazená až do dalších vydání, avšak její základní myšlenka, jak ukazují rukopisy, má svou genezi už v poetistickém období).

Podstatnější než tento výčet básní je konstatování posunu, který se uskutečňuje ve verších inspirovaných tak či onak poetismem. Je patrný už například v básni *Spáč*, stává se však příznačným v *Moudrosti* nebo v básni *Arara*, která byla do Sépie zařazena až v dalších vydáních. *Arara* je v podstatě stále ještě poetistická hříčka se závěrečnou pointou — přirovnáním, jež báseň přivádí do zcela jiné roviny:



Zajíc zešílí v březnu  
láška ta nemoc stará  
lhát jako ďábel  
zjara

Ta první  
víte  
jako když dítě uvízne v trní  
krvácíte

Pak v srdci sládně  
víno a amfora  
a vše se opakuje  
Arara

Přirovnání lásky k opakujícímu, napodobujícímu a v této mechančnosti až parodujícímu papouškovi vrhá na báseň stín hořké skepse k erotice. Pointa zároveň dovršuje analýzu milostného citu a jeho proměn v životě člověka a obecně ukazuje na analytický charakter Halasova přirovnání. Ocitáme se naplno v oblasti životní deziluze.

Báseň Moudrost je významná zejména pro vystopování Halasova myšlenkového vývoje. Jsme v ní svědky konfrontace akceptovaného poetistického názoru na svět s problémy, které se prodírají do Halasova vědomí a svářejí se s poetistickými představami. Tím také báseň podhaluje jeden z kořenů Halasovy deziluze: je jím současný svět, situace Evropy, hrozba nových válek a především prožitek války teprve nedávno skončené; její dehumanizační a depersonifikační charakter Halas v této sbírce zaznamenal s otřesným účinkem v básni *Mazurské bažiny* („Zavšivenci po příkladu svých vší / do kůže země se zahryzli“ nebo „Mazurské bažiny podivných žab“) a v básni *Neznámý voják* („všude mosazné zeminy / a vyhřezlá nesmrtelnost člověka“). Zejména v těchto válečných verších je zřetelný kontakt s Vančurovým drastickým obrazem války v Polích orných a válečných a konečně i se společným východiskem takovýchto vizí — s expresionismem, o němž se sice Halas nevyjadřoval příliš pozitivně, zejména když se s ním seznámil v praxi Literární skupiny, ale který na něho silně zapůsobil tvorbou George Trakla, již si Halas zamiloval prostřednictvím překladů B. Reynka. Stopy Traklova vlivu můžeme také bezprostředně shledávat v přímých nebo zašifrovaných citátech ve sbírkách Sěpie a Kohout plaší smrt, stejně jako citáty ze samotného Reynka. A tak expresionistické tendence podstatně ovlivnily novou poetiku, kterou si Halas po opuštění poetismu vytvářel.

Halasův nový životní pocit, jehož osnovným znakem se stala deziluze, neodbytně opanovává již v Sěpii řadu motivů. Především motiv slova, motiv poezie. Skepse, která tento motiv provází, má do značné míry osobní zabarvení. Myslí se hlavně básníkovo vlastní zmocňování se poezie a mluví se o jeho vlastních pochybách, které tento akt vyvolává. Hned v úvodní titulní básni Halasovi vyklouzne přiznání, že nemůže jinak než vyjadřovat sebe, a pak už následují obrazy trýznivých stavů:

Pak mám podezíravé oči  
trápím se nepostihlými slovy  
prý je to osud básníků  
kdoví kdoví

Slova přicházejí jak slzy  
slova tekou jak med



---

od slov ke rtům ty vzdálenosti  
nepřejdeš

Tropy pod lampou  
leč jako cizinec tu zabloudíš  
nepoznáš že slova tvá to jsou  
znamenala vše i nic

Halas se ocitá na křižovatce zcela jiné, než byla ta, na níž se svářely různé básnické principy (poetismus — proletářská literatura). Nyní se vše redukuje na jediné: jak se vyslovit a jaká je váha vysloveného, vždyť vskutku může znamenat vše i nic. Odtud ztráta sebejistoty, nedůvěřivý stěh před světem básnění, stěh, který jde až k nedůvěře ve slova — požírače ticha („černá tráva ticha saranče slov ji šírají“) i v poezii („rozkošnou churavost jíz ses rozstonal“). Odtud však i zrnko naděje, že „jednou najdeš svá slova jak terno loterie / a vyhraješ vše“. To ovšem je jen naděje. Jinak převažuje skepse, a nejen subjektivně motivovaná. Už zde se objevují pochyby o funkci poezie vůbec. Báseň *Útěcha* vypadá opět jako jedna z Halasových hříček, a přece je v ní ukryta otázka po poslání poezie, která se ztotožňuje s prvenstvím objevů známých věcí, zatímco za nimi je oblast nevyslovitelného neznáma, z něhož zbývá básníkovi jen stesk. A tak motiv slova, motiv poezie se stává v Sérii jedním ze zdrojů básníkovy smutku, který „jak periskop nade vším trčí“.

Jestliže motiv slova a poezie má přece jen značné významové rozpětí, přestože v něm rozhodně převažují pochyby a smutek, milostný motiv je v Sérii takřka jednostrunný. Jeho základní polohu charakterizovala už báseň *Arara*. Halas má nepochybně vyvinutou schopnost smyslového vnímání a zvláště smysl pro intenzitu erotického života. Avšak právě tento vrcholný smyslový prožitek, chvíle absolutního vzepětí vyvolává zároveň pocit úzkosti, vědomí pomíjivosti, přechodnosti takových okamžiků a nakonec o to neodbytněji i vědomí zmaru, zániku. A nejde jen o osobní básnické prožívání těchto chvil, i když v nich jsou stavy úzkosti a vědomí zmaru nejvíce vystupňované: jednou shledává básník podobu milenky v biblické Juditě, podruhé má pocity trouchnivění rozpadajícího se těla, potřetí v kráse mladých žen nachází i její vyústění, „řadu már“ chodících „dole po náměstí“. Obdobná představa se mu vybavuje i tam, kde je jen beznadějným svědkem: „mumie s pozlacenými víčky spí v muzeích a to je láska“.

Halasova nedůvěra k erotice, k „poštilým pološtěstím“, je však jen do krajnosti vyhocenou součástí celkové skepse ke smyslům. Básník neustále usiluje korigovat svou vypjatou smyslovost snahou proniknout za jevovou skutečnost, demaskovat její smysl. Není to metafyzická touha po nedosažitelném absolutnu. Básník hledá zorný úhel pro všechny jevy, dalo by se říci pořadající axiologický prvek, který by jim vykázal patřičné místo:

Nafintěné jaro brčálový čase  
nafoukané jaro fantidlo  
pro fialky marně kdeco namáhá se  
nespolknu to vнадidlo

Nechci ani slyšet povídání listů  
a nechci pít čím krmíš pupeny  
jenom ten můj podzim jenom ten mi zjisti  
jak je knotek touhy stažený

A tu se vynořuje v předpodstatně podobě prožitek nejbolestněji cítěný při ztrátě matky a zintenzivnělý masovou depersonifikací za světové války: smrt. Je to ústřední motiv Halasových raných sbírek. V Sérii



vystupuje ještě v holém faktu své existence jako vyústění života, a tudíž i jako jeho měřítko, jež vrhá svůj stín na každý okamžik života. Vůči ní blednou všechna smyslová sympozia, ji nelze přelstít. V této roli se objevuje smrt zejména v Halasových přírodních motivech jako paralela podzimu. Přes tento fakt holé své existence nevede motiv smrti sám o sobě k rezignaci, nýbrž naopak má v sobě výraznou aktivitu: nutí k vnitřní pravdivosti, k tomu, co vyznal Halas hned na začátku v titulní básni knihy: zpívat sebe. A kupodivu může se stát i motivem mobilizujícím, a to v okamžiku, kdy fakt existence smrti je plně akceptován ve své funkci měřítka života. Tehdy nepostrádá dokonce prvek heroizace:

Žebrácké hole vzpomínek  
smějme se ať nám není zima  
netlucme marně na brány let  
je to hanba

Právě tato funkce motivu smrti vystoupí ještě v plné závažnosti v Halasových pozdějších verších.

Motiv smrti v Sérii není jen aktualizací oblasti zanedbávané soudobou poezií. Je měřítkem života. Kde však hledat Halasovu hlubinu bezpečnosti v životě? Ta patří už minulosti, neboť v Sérii je jí dětství, jediné „štěstí, jež nám dáno a zůstává“, ona končina „šlarafie“, krajina prvotního blaženství a záračnosti, od níž čím dále se vzdaluješ, tím více bloudíš. Ne nadarmo poslední výkřiky „zavšivenců“ v Mazurských bažinách se k ní prostřednictvím matky vracejí a ne nadarmo je v Sérii vždy spojena s představou čistoty, neporušenosti.

Jestliže se vyskytovalo v rané Halasově poezii stěhování obrazů a představ, pak totéž platí o jednotlivých motivech, které hrají v této poezii mimořádnou úlohu. Procházejí totiž celým dílem, stávají se jakýmsi stavebními kameny. Motivická složka Halasových veršů vystoupila také v dobovém kontextu tehdejší poezie nejvýrazněji do popředí. V ní především spočívala jejich novost. V další tvorbě ovšem básník tyto motivy dále obměňuje, obrazně rozvíjí a obohacuje, proměňuje jejich funkci i smysl, ale nevzdává se jich, zůstává jim věren, i když už nebudou tvořit dominantu básnické struktury jako v počátečním období. Postupem doby přibudou k nim také některé další, ale motivický základ Halasovy poezie je dán již v Sérii.

Konstitovala-li se v Sérii konstantní motivická vrstva Halasovy poezie, pak poetika zde není ještě zdaleka tak vyhraněná, i když i tu již krystalizuje Halasova osobitost. Způsobuje to koexistence nových výrazových prostředků s poetickou technikou, která je mnohem setrvačnější, nepodléhá tlaku nového životního pocitu tolik jako tematická a motivická složka. Tak v další Halasově tvorbě zcela zmizí aplikace metody apollinairovského pásma, jaká se v Sérii objevuje v básni *Spáč*, mizí impresionistická stavba veršů, vytvářející mezi nimi propadliny bez významů a izolující jednotlivé verše, a pochopitelně mizí i poetický rozmar a vtíp včetně sklonu k pointování, které se v Sérii uplatňují nejen v rovině myšlenkové, ale i ve struktuře verše v podobě zklamaného očekávání (opuštění rýmu, náhlá změna rytmu apod.).

Naproti tomu i nadále osu této poezie tvoří obrazná pojmenování, přirovnání a metafora. Avšak ve srovnání s tvorbou básnickových druhů z Devětsilu nespočívá jádro jeho obraznosti ve volném sledu metafor, jež se asociativně vybavují jedna z druhé, navazují stále nová neočekávaná významová spojení a vztahují do básně širší oblasti skutečnosti. Halas začíná své verše úsporně koncipovat, nenechává v nich místo pro improvizaci a hru představ. Táhne od extenzity k intenzitě. Také charakter jeho básnických pojmenování začíná být zcela osobitý. Vyznačuje se úsilím o stupňovaný účín, jehož básník dosahuje spojením prudce naléhavých smyslových vjemů s abstrakcí. I do roviny básnického pojmenování se tedy promítá napětí mezi básnickovou smyslovostí a nedůvěrou ke smyslům, projevující se racionální touhou proniknout za smyslové vjemy. Odhalováním vnitřní protikladnosti, rozpornosti jevů získává současně Halasova metafora analytický charakter, směřuje k hlubšímu osvětlení a obohacení představy jevu, k jeho podstatě. Halasovo básnické



pojmenování nese tak v sobě prvek dramatickosti, napětí, a stává se protiváhou vnější statickosti veršů, vyvolané potlačením slovesa a tvořením shluku substantiv („černá tráva ticha saranče slov ji sžírají“; „žlut čepiček prstů mimikry snivosti“).

Vedle motivické vrstvy tvoří tato jazyková složka nejvýznamnější komponentu sbírky, má podíl na její dobové ojedinělosti. Halas se totiž i tu rozchází s plynulostí a přirozeností poetistického výrazu, sestruje složitou, konstruovanou větu, v níž četné archaismy i neologismy přispívají k celkovému dojmu umělosti. Spolu s přerývaným, rytmicky nepravidelným veršem, s asonancemi a značným počtem gramatických rýmů vyvolává Halasova poezie i zdání formální nedokonalosti, nevytříbenosti. Tak také na tuto poezii nahlížely i některé dobové kritiky, což je u prvotiny celkem přirozené. Nicméně již v této neobratnosti se zračí příznačný rys Halasovy poezie: aktualizace jazykových prostředků, zaměření na jazyk, což později výrazně vystoupí do popředí.

Co naznačovaly jednotlivé rozběhy v Sérii, vykristalizovalo ve sbírce *Kohout plaší smrt* (1930), především pokud jde o motiv smrti, který ve sbírce dominuje a prostupuje takřka všechny verše. A přece klíčem k této sbírce není sám tento motiv, nýbrž spíše to, co básníka nutká stále se k němu vracet. Halas sám o této sbírce napsal: „Zdá se mi jen jedno, že do žádné příští knížky nebylo nácpano tolik bezprostředního poznání jako do této. Je svědectvím posedlosti jednou myšlenkou, která způsobovala noci beze spánku, ‚děs z prázdna‘ byl cítěn až fyzicky, křivil do určitého úhlu pohled na všecko. Je rozpomínáním na sebe sama, svlékáním kostýmů a masek a vyslovením vžité nevíry, které jsem byl tehdy pln.“ Nevíra je tedy klíčem, nevíra nikoliv ve smyslu sociálním, ale existenciálním. Neboť teprve ona umožňuje smrti vystoupit ve funkci mezníku, hraniční čáry, která proto stále vrhá stín konečnosti a uzavřenosti na život a zároveň tak vyvolává „děs z prázdna“, z nicoty. Kohout plaší smrt je tady citovým odregováním nevíry, toho, co rozum dávno akceptoval, ale čemu by se cit rád vzepřel a vyhnul se tak riziku pomíjejícího. V důslednosti, s jakou pak Halas realizuje následky své nevíry, je až prvek heroismu, především v tom, že básník na cestě za životními jistotami nápor nicoty vydržel, že před ním neuhnul k iluzivnímu optimismu metafyzických systémů.

Je přirozené, že životní deziluze, jak se hlásila v Sérii, dostává touto existenciální problematikou nové impulsy. Život je soustavně nahlížen ze dna, jak zní titul jedné z básní, a jeví se jako „průvan tmy mezi narozením a smrtí“. Skepse ještě hlouběji poměřuje všechny jeho projevy, proniká i do oblastí krajinných nálad, jak tam, kde básník zachycuje přírodní stavy dějem nebo dramatizující metaforou (*Podzim, Krajina u nás, Podzim na jaře, Večer na vesnici*), tak i tam, kde vytváří fiktivní snovou krajinu (*Jedovatá krajina, Zimomřivá krajina*). V těchto obrazech halucinačních krajin je také nejvíce patrný inspirační podnět prokletých básníků, zejména Baudelaira a pak i Williama Blaka, jehož citát posloužil i za moto sbírky.

Proti Sérii se také podstatně diferencuje sám ústřední motiv — smrt. Ta zde již nevystupuje jen jako míra života („Proč kohoutíš se srdce mé / písek hvězd slzy všech vysuší / do chladných růží na tvář padneme“) a rozsuzovatelka jeho pří („v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený / a smích tváří konečně pravdivých“). Halase stále více přitahuje i sám objektivní akt umírání, fyzika smrti. Právě na její zachycení vynakládá všechno bohatství své básnické obraznosti, a to jak tam, kde se smrt týká osudu jedince (*Výkrop, Kohout plaší smrt, Mrtvý*), tak tam, kde dochází k hromadné smrti ve válce nebo za katastrofy (*Hřbitov námořníků, Bojiště*). Zároveň právě prostřednictvím smrti je odhalován i heroismus života, a hned ve dvou podobách — jednou v civilní smrti Leninově, podruhé v tragické smrti Amundsenově. Nepochybně tyto verše jsou básnicky silnějším příslibem aktivního Halasova zápasu se smrtí než motiv naděje, který se ve sbírce sporadicky a vlastně jen proklamativně vynořuje („proměňte přepych svých pochyb za naději“).

Z napětí sfér života a smrti se rodí i pozoruhodný rys označovaný zpravidla jako máchovský, vzájemné prolínání života a smrti, jejich přecházení z jednoho v druhé („Tisíckrát polykajíce štěstí polkli jsme jen smrt“); ozývalo se již v Sérii a v této sbírce se vyhranilo v určitý systém vidění, jenž vkladu neustále hledá i jeho zápor a v němž každý jev nese v sobě i své popření:



Noci rozsvít se lítostí  
pro zrno hořčičné jež klíčí  
ať zvejde ve vši skromnosti

Noci rozsvít se radostí  
pro růži která voní  
ať zvadne ve vši tichosti

Významová stránka sbírky vstupuje ovšem do kontextu s ostatními složkami. Teprve v sepětí s nimi se ozřejmuje a ověřuje její vlastní funkce v celku díla. Ve sbírce Kohout plaší smrt má tuto komplementární funkci především lyrická spontaneita, to, co Halas sám v onom vyznání pojmenoval jako „lyrický pud, který běží, kam se mu chce, básní se, jen aby se básnilo“, cosi z latentního dědictví poetismu, jehož ozvláštňující role vydráždila Arne Nováka natolik, že nad sbírkou vynesl přímo zdrcující soud: „Proti smrti, kterou jeho symbolický Kohout plaší ve znamení života, neprotestuje Fr. Halas nikdy myšlenkou, nýbrž výhradně citově: věčností a jejím mučivým hádankám dovede tento cynický nihilista čelití nudou a zíváním, posměšnou lhostejností, rezignujícím pohrdáním a někdy i záłudnou potměšilostí („usmíváním se všemu pod kůží“), ani jednou se po máchovsku nepustí s ní do dramatického zápasu myšlenkového, ani jednou ji po březinovsku nečiní spoludělnicí vlastního růstu. Není mu problémem, nýbrž senzací.“ Arne Novák tu svérázně postihl onen prvek lyrické spontaneity, o kterém mluvil sám Halas a jenž dává průchod vedle dialektického vidění i zálibě v kontrastech a paradoxech, vzájemně se popírajících konfrontacích v jednotlivých verších („S horoucí falší miluji tento svět“; „mé srdce, obraz Šebestiána radostně namalovaný“; „S úsměvem plným smrákání“; „smutku hrůzo z veselého“ atd.) i v celých básních, jimiž Halas vlastně vyvrací sám sebe z veršů předcházejících a jimiž jen dosvědčuje, že poezie je právě poezií, a nikoliv filozofickým traktátem. Tak například v básni *Tlení*, když nahromadil drastické obrazy zániku, najednou mobilizuje proti smrti smysly, jimž dosud ani na chvíli nevěřil: „Pohyb kyvadla je mrkáním smrti / vzpomeňte svých smyslů / když myšlenky hrabou se v zemi / Usmívám se všemu pod kůží“, nebo když v kontrastu k rázu celé sbírky sestrojí příznání: „V metelici slov jen plaše pobíhám / blábole nesmysly tu poezii nejsladší / k dychtivosti mlčení pak dozrávám“ apod. I tato složka je součástí sbírky a její přehlížení by mohlo vést, a také vedlo, k nedorozuměním. Neboť vedle skutečného básnického zaujetí otázkami lidské existence se ve sbírce objevuje i jeho jistý korektiv, vtiskující tomuto zaujetí částečně ráz básnické aktualizace, korektiv složený z básnických gest i občasných provokací. Právě na ně zareagoval tak nešťastně Arne Novák, zatímco Vítězslav Nezval je vůbec nepostřehl ve své negativní kritice této sbírky, která de facto exkomunikovala Halase z okruhu poetistů.

## TVÁŘ

Definitivní vydání sbírky *Tvář* z roku 1940 zahrnuje několik souborů Halasových veršů vydaných dříve v krátkých intervalech samostatně: bibliofilský tisk *Krásné neštěstí* (1931), *Tvář* (1931), *Tiše* (1932) a *Hořec* (1933). S výjimkou Krásného neštěstí zůstávají v tomto vydání jmenované soubory jako jednotlivé oddíly sbírky, a i když každý z nich má svou vnitřní kompozici, tvoří v souhrnu organický celek. Z ostatních veršů té doby nebyl tedy do definitivní podoby *Tváře* zahrnut jen bibliofilský tisk *Thyrsos* (1932), verše erotického probouzení a Halasovo ars amandi.

I v *Tváři* setrvávají základní motivy dřívějších sbírek: dětství, láska, poezie a smrt, avšak v jejich pojetí nastává posun. Mizí dosavadní ostentativnost a expresivita, s jakou byla deziluze a skepse demonstrována; zbývá z nich pak jen jemná melancholie a smutek, přičemž váha sbírky se přesunuje na napětí uvnitř jednotli-



vých motivů, které se zároveň silně prolínají. Průvodním jevem je zesílení introspekce, a tím i zintimnění motivů, jež nabývají výrazného citového přízvuku. Zintimnění a zvroutnění lyriky se děje na úkor tematické rozlohy dosavadních sbírek. S ostentativností mizí i jistá dráždivost a provokativnost, a to i ve struktuře verše, kde přerývaný, rytmicky nepravidelný verš zpravidla nahrazuje verš tihnoucí k melodii a písňovosti.

Jestliže v Sérii převládala nedůvěra k erotice, protože do jejich vznětu se přimísilo vždy vědomí její přechodnosti a přímo zmaru, ve Tváři mají erotické motivy převážně ráz zpovědi z milostných prožitků. Ale i v této vysloveně milostné lyrice nabývá vrchu smutek, jen někdy v ní zajiskří čiré smyslové nebo citové okouzlení (*Rozmar*). Častěji v ní však nalézá průchod láska bolestná a zejména zraňující, láska pitvající právě tak vlastní nitro jako hledající příčiny bolesti druhého. Přece však z ní zůstává jistý zisk — nalezení sebe sama: „opuštěn všim co je láska / až k sobě budu růst“ a jinde: „nebylo slzí nebyl sten / našel jsem sebe v bolesti“. A tak milostný cit rušící osamělost bezděky způsobuje, že se samota znovu na vyšším stupni upevňuje.

Také ve Tváři se milostný motiv často spíná se smrtí. I zde smrt prolíná do života (*Odpověď, Smrti*), i zde je zkoumána ve své existenci (*Rukojmí, Za mrtvým*), ale zároveň se objevuje i jako motiv návratu k blaženým chvílím v matčině lůně, znovu poukazujícím k zasutým a zapomenutým prakořenům motivu smrti v Halasově poezii vůbec:

Až do tmy vrátím se jak před zrozením  
do modré nahoty žil svlečený  
v žehráni slávu návratu já neproměním  
a tolika tich hlučení

zalehne tato slova mladá  
jimiž jsem říci chtěl a neuměl  
jak mrtvá matka do krve se vkrádá  
matka na niž já skoro zapomněl

Už zde je navozen motiv ztráty strachu a usmíření, kterému je věnována jedna z nejsilnějších básní sbírky, *Hřbitov*. Podobně se pak tento motiv ozývá i v *Ohních*: „Ne ty se nebojíš a dávno víš / že noc je vláhou smyslů tvých / a poznáním chlad hrobu zteplal již“. Odtud už je jen krůček k překonání smrti, aktivnějším než v předcházející sbírce, která si toto překonávání programově nesla v titulu. V zamlčeném paralelismu básně *Strom* pak dochází i k monumentalizaci životodárných sil.

Ovšem báseň *Strom* není vyústěním Tváře, je jedním, sice příznačným, nicméně nepřevládajícím odstínem motivu smrti celé sbírky, která se rozpíná od náběhu ke spiritualistické poezii („proč jenom pročpak pláčeme / když je vše zjevno nahofe“) až k jejímu absolutnímu popření („prázdnost v nás nebe svět celý obklopuje / nespasí nikdo nás ani modlitbou“). Avšak ani toto rozpětí, jež je vlastně vzájemně se vylučujícím protikladem, netvoří hlavní rozpor sbírky. Více se k němu přibližuje motiv slova, poezie. Jeho škála je opět značně bohatá a směřuje až k významové protikladnosti. V jedné krajní poloze je vzývána milost slov, která mají přinést vykoupění (*Ticho*), verš se stává obolem sice skromným, ale „tepem krve“ ukovaným, jímž se splácí převezení přes řeku zapomnění; v druhé poloze se objevuje nedůvěra ke slovům; nad ně je kladeno mlčení a porozumění, tesklivá slova se stávají marnivým břečtanem, jenž „ovíví pyšný sloup a krásu jeho škrtí“, jsou jen „stínem toho, co vše vím“ (*Slavnost porozumění*).

I tato antinomie však ztrácí svou vyhraněnost, je-li konfrontována s protikladem dalším, zdá se, že v této sbírce základním, protikladem těchto a jiných „tichých“ slov a slovem Cambronnovým, uzavírajícím symbo-



licky celou sbírku. Není to jen básnické gesto, jež jediným silným slovem má smazat všechno, co bylo ve sbírce vysloveno předtím. Skrývá se za ním totiž vědomí rozporu mezi básnickovým „tichým slovem“ a „velkým děním“, mezi introspekční poezií soustředěnou k otázkám lidské existence a jejího citového života a mezi poezií, kterou by chtěl Halas psát, poezií sociálního vzdoru, která by byla zajedno s básnickovým revolučním přesvědčením. Avšak jen vůle k takové poezii nestačí. A tu jsme u dalšího zdroje Halasova tragického pocitu, který v dané chvíli je s to odstranit jen čin mimoliterární. Odtud Halasova touha v básni *Je čas*, jež uzavírá — tak jako *Rozcestí* celou sbírku — oddíl *Hořec*: „Kéž zřítí se již dolů s rachotem / žal zástupů až k hvězdám navršený / a zasype rod smutných k němuž patřil jsem“. Je v tom kus romantické představy, že sociální revoluce naráz vyřeší vedle sociálních problémů i všechnu rozpornost jedince, osvobodí ho ze zajetí mučivé sebeanalýzy. Halase tato představa fascinuje, protože dává naději, východisko z antinomie, kterou Bedřich Václavěk soustavně ve svých kritikách básnickových sbírek pojmenovával jako „zkřížení světa proletářského a přejemněle kulturního“. Václavkova charakteristika je spíše dobovým pojetím tohoto rozporu než vyčerpávajícím zachycením všech složek, jež jej vytvářejí. Sám Halas však protikladnost přesvědčení a tvorby prožíval s mučivou naléhavostí a také se z ní několikrát upřímně vyznal, zejména v korespondenci se svou budoucí ženou. V dopise z 23. října 1931 jí například píše: „Planutí je krásné, ale ono řevavě pod zdánlivým popelem je snad důležitější a hospodárnější. Já věřím, že i ze mne jednou vyšlehnou oheň, ale jen čas, jen čas, má žena a mé dítě.“

Dne 8. prosince téhož roku pak podobně: „Nelituji žádného přebrání a raději umřu jako poslední, než bych pro nějakou konjunkturu dělal něco, k čemu mě nic vnitřně nenutí, a své revolucionářství snad vyjádřím jinak a hodnotněji než veršem.“ Jedním z takových mimoliterárních činů bylo v roce 1932 věnování státní ceny, kterou Halas dostal za původní podobu sbírky *Tvář*, stávkujícím dělníkům.

Toto napětí však nezůstalo omezeno jen na oblast básnické tvorby. Od roku 1934 redigoval Halas informativní knihkupecký orgán *Rozhledy po literatuře a umění*. V časopise tohoto druhu se ovšem protínaly četné protichůdné zájmy, které nutily Halase k řadě kompromisů. Básník o tom v roce 1937 napsal v dopise Pojarovi: „S verši si rady nevím a ani s příspěvky v R. to nejde, tam mne hlídají a mám jen samé nesnáze. Jedněm je to katolické, druhým bolševické a já mám pocit kurvení.“ Již dříve, než začal pracovat v *Rozhledech*, se básník osobně sblížil i s některými katolickými básníky soustředěnými kolem tiskového koncernu Melantrich, kteří se však s Halasem rozcházel v politických otázkách: „Mám několik kamarádů, kteří jsou katolíci, a znamenitě se s nimi snáším. Nic to neubírá mému komunismu. Zůstává stejně horoucí a pevný. Pojí nás jedno — společná řeč krásy — jinak si nerozumíme, i když je dobrá vůle pochopiti. Styk je usnadněn tím, že jejich víra nemá nic společného s politikou klerikálních stran, že jejich nenávisť se v mnoha směrech ztotožňuje s mojí, a pak, že jejich katolictví není žádné literátství, estétství nebo móda — je jim dechem a krví.“ I pro to se Halas často ocital ve středu pozornosti levicové kritiky.

K nejvyhraněnějšímu střetnutí došlo v roce 1934, když v melantrišských *Listech* pro umění a kritiku vyšel článek *Jiří Wolker po deseti letech*, šifrovaný F. Hl., jehož byl Halas spolu s B. Fučíkem, P. Levitem a V. Zavadou spoluautorem. Článek, v němž protest proti kultu Wolkra v měšťanských kruzích byl smísen s přítkou a někdy i ahistorickou kritikou básnickova díla, danou — alespoň pokud jde o zúčastněné básníky — zcela odlišnou poetikou, vyvolal značný ohlas. Do diskuse tehdy zasáhli St. K. Neumann, B. Václavěk, O. Fischer, F. X. Šalda, K. Čapek a jiní. Nejostřeji proti článku vystoupili V. Nezval a K. Teige, kteří v něm viděli útok na Wolkra ze strany katolických spisovatelů. Když se v odpovědi St. K. Neumannovi Halas přihlásil ke spoluautorství, vystoupili oba znovu článkem nazvaným *Básník František Halas věří v komunismus*, v Melantricha a v jedinou poezii, v němž rázně odmítají Halasovo stanovisko jako kulturněpolitické kompromisnictví. Odráží se tak i v tehdejších literárních a kulturněpolitických sporech rozpor, který Halas intenzivně prožíval i ve vlastní básnické tvorbě.



## OBJEKTIVACE

Vnitřní napětí Halasovy poezie i napětí kolem Halase se ještě vystupňovalo po vydání další básnické skladby, *Staré ženy* (1935), jež dokonce vyvolala i básnickou polemiku St. K. Neumanna. Báseň *Staré ženy* je pětidílná skladba, složená z apostrof jednotlivých částí ženského těla: očí, rukou, vlasů, klínů a tváří. Každá apostrofa rozvíjí celý sled přirovnání naléhavé intenzity, která rozvádějí a z mnoha stran osvětlují význam výchozího předmětu přirovnání. Celek míří pak k jedinému cíli: vyvolat atmosféru truchlivého stáří. Tedy i zde je přítomen motiv smrti, i když latentně, jako vykoupení: jedině ona je vyústěním životní bezperspektivnosti starých žen, onoho „průjezdu tmy“, v němž se na závěr života ocitají.

Halas v této básni užil formy litanie, která svou jednoduchou strukturou dává plně vystoupit obraznému charakteru skladby. Již Jan Grossman podnětně upozornil, že básník zde užil litanie ve formě travestické. Jestliže náboženská litanie směřuje k oslavě vlastností zvyvaného, je jeho adorací a idealizací, Halasův sled apostrof a básnických přirovnání inklinuje k zývání nicoty a zmaru, k reálnému vidění tragických rysů sklonku života, včetně momentů ryze fyziologických. Společným rysem s litaní zůstává i zde patos a monumentalizace apostrofovaného, ovšem monumentalizace dosahovaná hromaděním tragických rysů.

V metaforické složce *Starých žen* se značně aktualizoval smyslový pól Halasovy lyriky a s ním i citová účast, vnitřní zaujetí pro osud člověka na rozhraní života a smrti. Tyto stránky také zbavují Halasovu monumentalizaci chladu, vnášejí v ni citovou vroucnost, ač jinak právě *Staré ženy* představují výrazný prvek objektivace v dosavadní Halasově lyrice.

I když mezi útvarem litanie a jeho obsahem existuje napětí, užití této formy evokovalo znovu otázku po katolicky barokní inspiraci Halasovy obraznosti v některých starších básnickových verších, zejména ve sbírce *Kohout plaší smrt*. Tento vliv je ovšem patrný a Halas sám o něm v korespondenci se svou budoucí ženou nepokrytě hovoří. Dne 6. února 1929 například píše: „Čtu teď samé životy svatých a takové věci, rozechvívá mne to zrcadlení v bohu. Nemaje ani špetky náboženskosti, transformuji to do poezie. A ta je krásná.“ Přesto, že tato inspirace se týkala především otázek básnického tvaru, sama její existence byla v dobovém kontextu do té míry ojedinělá, že se zdála některým kritikům na levici neslučitelná s Halasovým politickým přesvědčením. I k tomu však máme pozoruhodné Halasovo autentické stanovisko v korespondenci. 17. června 1929 píše: „Říkají o mně, že aniž to vím, stávám se katolíkem, zvláště v tom, co píši, a říkají to lidé, které mám rád, a já se usmívám s onou svrchovaností někoho, kdo umí vše, necítě nic. Můj labyrint je komunismus a ‚Ten hlas‘ (báseň ve sbírce *Kohout plaší smrt* — pozn. Z. P.), který slyším, nepřichází z katolických nebes.“ Toto vnitřní napětí Halasovy poezie vzbuzovalo také zvláštní reakci katolické kritiky, která záhy vytušila prvky inspirace jí blízké. Halas jí připadal málo důsledný, dráždil ji jeho ateismus, který brání vyslovit poslední slovo, dráždila ji i jeho záliba v nicotě, v tom, co odumírá, odchází.

Vedle vnitřního napětí *Starých žen* existuje však i napětí vnější, v poměru ke světu. Právě na tuto stránku — básnickou monumentalizaci marnosti, bezvýchodnosti, zaútočil St. K. Neumann básnickým protějškem *Starých žen* — *Starými dělníky*. Podobně jako Majakovskij, když psal svou básnickou polemiku s Jeseninovým životním postojem ve chvíli jeho smrti, pokouší se Neumann zachytit všechny jemné nuance Halasovy metaforiky, aby neztratil nic z účinnosti jeho lyriky a aby vlastními Halasovými prostředky vyjádřil tíhu života plného bojů, aby podal obraz stáří, které se nevyčerpává osobní problematikou, ale má stále povědomí nadosobních úkolů, a proto nezná smrt. Neumannova polemika nemohla ovšem vyvrátit životní pocit Halasův, tak jak je vysloven ve *Starých ženách*, nevyvrátila ani zvolenou tematiku. Vždyť oba pohledy mají svou reálnou motivaci, mají i svou obecně lidskou problematiku a nemohou se navzájem vylučovat. („Ten smutek dlouhých opuštěných nedělních odpolední a ty staré ženy v oknech, to leželo dlouho někde ve mně. Vždycky, když vidím takovou starou, často žebrající ženu, myslím si — kde máš děti? Vždycky jsem přesvědčen, že měla děti. A pak, celé dětství jsem byl vychován u takové staré ženy. Já vím, co to je stará žena.“) Polemika



se stala tedy především připomenutím básnickových kořenů, které si Halas sám uvědomoval, neboť patrně právě tehdy vznikala i jeho báseň *Dělnice*, již Halas publikoval až po čase v roce 1938 časopisecky a v níž dokazuje, že nezapomněl na své proletářské dětství a že dobře zná dělnickou bídu.

Dělnice jsou pandán a doplněk Starých žen. Jejich východiskem se staly básnickovy reminiscence na matku a přes ně báseň směřuje obecně k životu dělnických žen, v němž přes každodennost strastí se nakonec opět vyjevuje stáří. Objevuje se tu také nový rys Halasovy poezie — hovorový styl, který zaznívá zejména ve chvíli reprodukce útržku vnitřního monologu dělnic. Tyto úryvky hovorové řeči mají funkci vyjádřit co nejprostěji velikost života dělnic, stávají se tedy rovněž nástrojem monumentalizace.

Proces objektivace, jenž se začal uplatňovat ve Starých ženách, pohlcuje do sebe znovu a stále ve větší šíři i společenské dění a vytváří tak na novém stupni polaritu básníka a světa. Sbíрка *Dokořán* (1936) je dalším stadiem tohoto procesu. Vyvolal ho sám chod událostí. Vídeňské barikády v roce 1934, za nimiž se rakouští dělníci marně bránili dollfussovské diktatuře, a poté i španělská občanská válka, již Halas viděl na vlastní oči, když se účastnil v září 1936 spolu se Z. Nejedlým, H. Malířovou a I. Sekaninou zájezdu československých kulturních pracovníků do bojujícího Španělska, vykonaly své. Dne 15. února 1934 píše Halas své nastávající ženě Libuši Rejllové: „... a žiji v takovém chvění jako válečný kůň, který najednou větrí zase zvuk palby. Ve Vídni jakou barikádu a já musím sedět v Orbisu. Je to někde ve mně hluboko, i když se to zdá být vyschlé. Bože, moci střílet.“ Tehdy tváří v tvář agresivitě padají všechny dosavadní zábrany a Halas bere znovu na sebe „zbroj starou rezavíci“. Ve třetím vydání sbírky *Dokořán* z roku 1937 se objevují i motivy španělské. Halas pořádá o Španělsku řadu přednášek, rozvíjí všestrannou aktivitu na obranu demokracie.

Ve Tváři tihl básník k písňovému rázu verše; nyní ho v řadě básní střídá úsečnost, až sládkovská pádnost, plná výzev a imperativů. Přihlášení k chudým, solidarita s jejich bídou i s jejich nenávisť zmužňuje básníkův hlas a tento mužný tón proniká i do ostatních motivů a často i reviduje jejich dosavadní pojetí:

Vyprahlý žízni hněvu  
za vámi chudí jdu  
ztratil jsem pramen zpěvu  
a už jej nenajdu

Vyzáblý hladem touhy  
já křičet jenom chci  
čas mlčení byl dlouhý  
proč si to neřci

Proti písni stojí klení, proti snění kryt zástupů, proti smutným nocím dny sládnoucí svítáním, proti marným slověům třaskání karabin. Básníkův mužný postoj není ovšem důsledkem rozchodu se smrtí, tragismem a nicotou. Tento motiv nemizí, naopak přebírá nezdědka i hlavní téma v některých sociálních verších (*Milenci*) i ve verších španělských a udržuje si své pevné místo i ve verších intimně konfesijních. Například báseň *Přiznání* je vlastně vyznáním nicoty, smrti, viděné ovšem zdrsňelým mužným pohledem, jenž je již na hony vzdálen pochyb a bázně. Pohledem z konce, ze dna, jenž zůstává tragický, ale je tím také zbaven iluzivnosti. A jestliže dříve Halasův tragismus, introspekce a negace mohly být v dobové atmosféře pocítovány jako opačný pól poezie motivované sociálně (a tak to naznačoval vědomě i Halas sám kontrastní kompozicí sbírky *Tvář*), básně typu *Přiznání* zařazené v knize *Dokořán* vedle veršů sociálně politických najednou prokazují něco zcela opačného: vzájemnou srostitost, rodovou spřízněnost obou vrstev, která ostatně se v naší poezii neobjevuje poprvé.



Ne náhodou se jejich vnitřní spjatost nejhloběji projevuje v jedné z nejsilnějších básní celé sbírky, zasvěcené památce Máchově:

Svit hvězdy umělé jsem pil  
v zemi nepřejícné přibité mé zemi  
znak jménem NIC jen jinak obroubil  
nití mi danou sudicemi

...

Sto stínů prošlo Jarmilíným stínem  
a nové lásky hrají na tvé kosti  
jen po požáru jiném zhyne  
a jinak vejdem do věčnosti

Beze psí úzkosti v rachání karabin  
pohrobci tví tvou dávnou touhou vzplanou  
ať zavoní až k nim poslední země blín  
pod zemí krásnou pod zem milovanou

Báseň *KHM* má klíčové postavení ve sbírce *Dokořán*. Osmysluje také předcházející skladbu *Nikde*, jež svými obraznými variacemi na jediné slovo i ostrým rytmickým členěním (pravidelný dvojdlíný šestistopý trochej) představuje využití litanie k tvrdošijnému vzývání záporu, čímž se tato forma opět ocitá v příkrém protikladu k svému původnímu poslání. Zdálo by se, že není možné v jediné sbírce více vyostřit vnitřní napětí, než jaké je v tomto urputném vyznávání nicoty a v Halasových revolučních verších, inspirovaných zcela konkrétními událostmi. A přece toto gesto tvoří jen jejich rub. Vědomí souvislosti navozuje právě báseň *KHM*. Všiml si toho již Josef Hora: „Tady začíná ona básnická jednota, jež ve svých nejsilnějších chvílích dává křeči a kletbě, popíračství a hrůze ze zániku opačný smysl. Vezměte si dlouhou Halasovu variaci na slova 'Nikde' v knize *Dokořán* a brzy se přesvědčíte, jak tu básník, odmítající reálnou skutečnost, stupňuje její běsovitosť jen proto snad, aby jí uzmul všechna omamná slova, jež svářejí z jedů léky. — Uvědom si plně všechnu hrůzu, jež čeká na rozcestích, a budeš statečný, už polo vykoupen.“ Vypadá to takřka tak, jako by se všechno stálé utkvívání v pochybnostech, všechno zaklení do kruhu několika osnovných motivů, všechny domnělé i skutečné protiklady a paradoxy dosavadních básnickových veršů, všechna máchovská rozervanost, všechna introspekce a unikání jednoznačnému gestu hromadily jen proto, aby v rozhodné chvíli bylo možné v krajním vyostření prokázat jednotu pochyb a jistoty, skepse a víry, tragična a monumentality, a zde především nicoty a heroismu.

Neznamená to ovšem, že by se nyní jedno obrátilo v druhé, ani že by se tak vyřešily všechny vnitřní rozpory, jež byly dosud pružinou Halasovy tvorby. Neboť již ve sbírce *Dokořán* se vytváří nové napětí, nikoliv však „máchovské“ linie a linie společensky zainteresované, nýbrž těchto dvou na jedné straně a básnického experimentátorství v širokém smyslu na straně druhé. Toto experimentátorství se dá stěží obecně určit, neboť nekonstituuje určitou vyhraněnou skupinu veršů a má takřka v každé básni jiný ráz. I tím zůstávají tyto verše ve stadiu pokusů; experiment se jednou projevuje jako oslabení dosud stále výrazně přítomné sémantické složky ve prospěch slovního novotaření, hromadění podstatných jmen slovesných (*Svod*, *Kdo poví*) a vůbec tvárnění jazyka, podruhé naopak má ráz ryze významový v podobě pátrání po samomluvě věcí, jež vede k pokusům s tvarem slova i jeho zvukem (*Samomluva*), potřetí jde o rozličné zvukové kombinace a konstrukce, počtvrté o zkoumání nosnosti jednotlivého útvaru, zejména litanie (*Žena*, *Noc a šereň*, *Kdo poví*). Někdy



se všechny tyto složky i vzájemně prolínají. Sem konečně patří i báseň *Nikde*, a to tou stránkou, která vyvolává vzpomínky na citovaný již Halasův výrok v souvislosti s barokně katolickým prvkem jeho poezie, že totiž „umí vše, necitě nic“. Zde ovšem v tom smyslu, že i tuto litanii je možné chápat jako jeden z pokusů o ověření nosnosti emancipujícího se a autarkizujícího se jazykového tvoření. Tato ne nepodstatná komponenta sbírky *Dokořán* zůstala však prozatím dále nerozvinuta, ustoupila naléhavějším otázkám politickým, které ještě z jedné strany vrhají světlo na báseň *Nikde*: v této travestii Halas znovu zkoušel možnosti litanické formy jako nástroje básnické monumentalizace, k níž tehdy v souvislosti s událostmi posledních let zřetelně tíhl a jež se výrazně projevila ve sbírce *Torzo naděje* (1938), zahrnující v poválečném vydání i tetraptych *Časy*.

Odvedly-li živé otázky společenského napětí Halase od rozvinutí jazykově experimentální složky sbírky *Dokořán*, neznamená to, že by se tato tendence z básnickovy tvorby vytratila. Byla patrně příliš naléhavá, a proto se vynořila již v řadě veršů válečných a ve sbírce *A co?* vytvořila na vyšším stupni nový, po sbírkách *Torzo naděje* a *Naše paní Božena Němcová* zcela odlišný vývojový vrchol, k němuž Halas potenciálně směřoval již od jednotlivých náznaků ve sbírce *Dokořán*. Právě Halasovy sbírky válečné a poválečné naznačují, k jakému rozpětí tvárných možností básník dospěl na podkladě tematicky relativně úzce vymezeného okruhu motivů, jejichž základní problematika nadhozená poprvé v Sérii setrvává stále jako východisko této poezie.

Monumentalita *Torza naděje* je úzce spjata již se samotnou tematickou složkou sbírky. Neboť to byla ona, jež umožnila plně rozvinutí tragického vidění světa a dala průchod vnitřnímu patosu Halasovy poezie. Vždyť tragično je odedávna spjata s patosem, s heroizací. U Halase se však tíhnutí k monumentalitě váže s jeho vnitřní cudností, s odporem k vnějším siláckým gestům. A tak se monumentalita Halasovy poezie rodí vlastně bezděčně z básnickovy vnitřní pravdivosti, z napětí samotného pravdivě předváděného vnitřního dramatu. Uplatňovala-li se však dříve především v rovině introspekčních nebo obecně lidských témat (*Staré ženy*), neměl tento sklon možnost se plně rozvinout. Stal se však nosným prvkem, jakmile se setkal s velkým tématem národního osudu, před nímž padaly všechny básnické stylizace, s tématem, jež se stalo demonstrací rezistentního postoje české meziválečné poezie.

Právě v této chvíli se pozoruhodně vyjevila vnitřní kontinuita Halasovy poezie. A to hned v několika rovinách. Například už v rovině motivické. I v *Torzu naděje* zůstává smrt jedním z hlavních motivů. Objevuje se v *Panychidě za F. X. Šaldu*, v podobě marných obětí v básni *Dušíčky 1938* a v *Mrtvém od Zborova* takřka jen jako nová varianta básně *Neznámý voják* ze Série. Jestliže však osud neznámého ze Série končí otázkou: „Neznámý Samson krypt / rozkopne mrvu kytic / koho jde zahrdlit / kam se jde pomstít“, dostává se mrtvému od Zborova jednoznačné odpovědi:

Zavalen jsi věnci a zasypan kvítím  
slyším tvůj nářek pod tou nádherou  
Ztichni Zborov jiný duní čepobitím  
tam chudí vlast pro sebe zaberou

Ještě zřetelněji vystupuje souvislost v oblasti tvárné. Jestliže jsme v Sérii naznačili, jak drtivá tam byla básnickova skepse k erotice, jaru, skepse vyvolávající nezřídka básnickou nadsázku, stává se hyperbola i v *Torzu naděje* jedním z hlavních prostředků, s nimiž básník pracuje. I zde hyperbola stupňuje tragičnost situace, množí hrůzy až do přeludných vidin biblických deseti egyptských ran, které básník svědek přeje všem zbabělým.

Byla-li však dříve hyperbola použita především jako nástroj významového zvratu ke skepsi, ale zároveň i ve funkci pointy s překvapivým nábojem paradoxnosti, pak zde se stává jednoznačně prostředkem monumentalizace národní tragédie, monumentalizace zesílené ještě gramatickým paralelismem:



---

Pole naše křičí Zrada  
Lesy naše hučí Hanba  
Řeky naše šumí Zrada  
Hory naše bouří Hanba

Kontinuitu utvrzuje i složka zvuková. V dosavadní básníkově tvorbě existovalo napětí mezi sklonem k drsnému, přerývanému nepravidelnému verši s důrazem na disonancích a mezi tíhnutím k verši melodickému, až písňovému. Ani v Torzu naděje není toto napětí dořešeno. Ale právě zde dospěl Halas k vědomému využívání zvukové stránky, a to jak ve směru monumentalizující velebné monotónie („Zvoní zvoní zrada zvon zrada zvon / Čí ruce ho rozhoupaly / Francie sladká hrdý Albion / a my jsme je milovali“), tak ve směru kakofonického zdrsnění verše („Za vraty našich řek / zní tvrdá kopyta / za vraty našich řek / kopyty rozryta / je zem“).

Ať už tedy shledáváme kontinuitní shody v nejrůznějších složkách Halasovy poezie, jejich společný základ spočívá opět v básníkově tragickém vidění, v onom uzlu, z něhož se rozbíhá veškerá dosavadní Halasova poezie. A stává-li se přese vše v Torzu naděje z „básníka smrti“ básník naděje a volí-li dokonce ke zpěvům naděje obrazy vyrůstající z hloubi tradice lidu této země a jeho básníků (Svatováclavský chorál, úryvky z Nerudových Zpěvů pátečních), není to proto, že se odtrhl od dosavadních zdrojů své tvorby, ale že naopak ony mu objevily v rozhodné hodině elementární životní síly, schopné čelit tragicku v básníkově i tragédii národní:

Nic není ženě po nicotě  
nic není ženě do zmaru  
přejede dlaní po životě  
Zas bude všecko po staru

V táboře utečenců  
narodil se synek  
v táboře utečenců  
vlaje prapor z plínky

zástava věčná trpícího lidu  
ať vlaje dál a přes tu všechnu bídu

Burčující verše Torza naděje právě pro hloubku a plnost prožitku národního osudu, který nebyl básníkově jen epizodou, nýbrž skutečnou tragédií, jež má své tíživé důsledky pro život národa, našly nejširší kontakt se čtenářem; Halas se stal básníkem vskutku národním.

## TVORBA VÁLEČNÁ

Po Torzu naděje se Halasova tvorba štěpí zhruba řečeno na legální a ilegální. V legální se básník soustřeďuje ke komplexu, který lze v širším smyslu označit jako vztah k národním tradicím, v užším jako vztah k mateřštině, který se v osudových chvílích národa aktualizuje; řeč se stává vlastně legálně přípustnou metonymií národní suverenity a práva národa na svobodu. U Halase však vztah k mateřštině nabývá ještě zvláštní odstín: stává se zdrojem jistoty, hlubinou bezpečnosti, která tehdy načas překlenuje vnitřní pochyby



se všechny tyto složky i vzájemně prolínají. Sem konečně patří i báseň *Nikde*, a to tou stránkou, která vyvolává vzpomínky na citovaný již Halasův výrok v souvislosti s barokně katolickým prvkem jeho poezie, že totiž „umí vše, necítě nic“. Zde ovšem v tom smyslu, že i tuto litanii je možné chápat jako jeden z pokusů o ověření nosnosti emancipujícího se a autarkizujícího se jazykového tvoření. Tato ne nepodstatná komponenta sbírky *Dokořán* zůstala však prozatím dále nerozvinuta, ustoupila naléhavějším otázkám politickým, které ještě z jedné strany vrhají světlo na báseň *Nikde*: v této travestii Halas znovu zkoušel možnosti litanické formy jako nástroje básnické monumentalizace, k níž tehdy v souvislosti s událostmi posledních let zřetelně tíhl a jež se výrazně projevila ve sbírce *Torzo naděje* (1938), zahrnující v poválečném vydání i tetraptych *Časy*.

Odvedly-li živé otázky společenského napětí Halase od rozvinutí jazykově experimentální složky sbírky *Dokořán*, neznamená to, že by se tato tendence z básnickovy tvorby vytratila. Byla patrně příliš naléhavá, a proto se vynořila již v řadě veršů válečných a ve sbírce *A co?* vytvořila na vyšším stupni nový, po sbírkách *Torzo naděje* a *Naše paní Božena Němcová* zcela odlišný vývojový vrchol, k němuž Halas potenciálně směřoval již od jednotlivých náznaků ve sbírce *Dokořán*. Právě Halasovy sbírky válečné a poválečné naznačují, k jakému rozpětí tvárných možností básník dospěl na podkladě tematicky relativně úzce vymezeného okruhu motivů, jejichž základní problematika nadhozená poprvé v Sérii setrvává stále jako východisko této poezie.

Monumentalita *Torza naděje* je úzce spjata již se samotnou tematickou složkou sbírky. Neboť to byla ona, jež umožnila plné rozvinutí tragického vidění světa a dala průchod vnitřnímu patosu Halasovy poezie. Vždyť tragično je odedávna spjata s patosem, s heroizací. U Halase se však tíhnutí k monumentalitě váže s jeho vnitřní cudností, s odporem k vnějším siláckým gestům. A tak se monumentalita Halasovy poezie rodí vlastně bezděčně z básnickovy vnitřní pravdivosti, z napětí samotného pravdivě předváděného vnitřního dramatu. Uplatňovala-li se však dříve především v rovině introspekčních nebo obecně lidských témat (*Staré ženy*), neměl tento sklon možnost se plně rozvinout. Stal se však nosným prvkem, jakmile se setkal s velkým tématem národního osudu, před nímž padaly všechny básnické stylizace, s tématem, jež se stalo demonstrací rezistentního postoje české meziválečné poezie.

Právě v této chvíli se pozoruhodně vyjevila vnitřní kontinuita Halasovy poezie. A to hned v několika rovinách. Například už v rovině motivické. I v *Torzu naděje* zůstává smrt jedním z hlavních motivů. Objevuje se v *Panychidě za F. X. Šaldu*, v podobě marných obětí v básni *Dušíčky 1938* a v *Mrtvém od Zborova* takřka jen jako nová varianta básně *Neznámý voják* ze Sériie. Jestliže však osud neznámého ze Sériie končí otázkou: „Neznámý Samson krypt / rozkopne mrvu kytic / koho jde zahrdlit / kam se jde pomstít“, dostává se mrtvému od Zborova jednoznačné odpovědi:

Zavalen jsi věnci a zasypan kvítím  
slyším tvůj nářek pod tou nádherou  
Ztichni Zborov jiný duní čepobitím  
tam chudí vlast pro sebe zaberou

Ještě zřetelněji vystupuje souvislost v oblasti tvárné. Jestliže jsme v Sérii naznačili, jak drtivá tam byla básnickova skepse k erotice, jaru, skepse vyvolávající nezřídka básnickou nadsázku, stává se hyperbola i v *Torzu naděje* jedním z hlavních prostředků, s nimiž básník pracuje. I zde hyperbola stupňuje tragičnost situace, množí hrůzy až do přeludných vidin biblických deseti egyptských ran, které básník svědek přeje všem zbabělým.

Byla-li však dříve hyperbola použita především jako nástroj významového zvratu ke skepsi, ale zároveň i ve funkci pointy s překvapivým nábojem paradoxnosti, pak zde se stává jednoznačně prostředkem monumentalizace národní tragédie, monumentalizace zesílené ještě gramatickým paralelismem:



---

Pole naše křičí Zrada  
Lesy naše hučí Hanba  
Řeky naše šumí Zrada  
Hory naše bouří Hanba

Kontinuitu utvrzuje i složka zvuková. V dosavadní básnickově tvorbě existovalo napětí mezi sklonem k drsnému, přerývanému nepravidelnému verši s důrazem na disonancích a mezi tíhnutím k verši melodickému, až písňovému. Ani v Torzu naděje není toto napětí dořešeno. Ale právě zde dospěl Halas k vědomému využívání zvukové stránky, a to jak ve směru monumentalizující velebné monotónie („Zvoní zvoní zrady zvon zrady zvon / Čí ruce ho rozhoupaly / Francie sladká hrdý Albion / a my jsme je milovali“), tak ve směru kakofonického zdrsnění verše („Za vraty našich řek / zní tvrdá kopyta / za vraty našich řek / kopyty rozryta / je zem“).

Ať už tedy shledáváme kontinuitní shody v nejrůznějších složkách Halasovy poezie, jejich společný základ spočívá opět v básnickově tragickém vidění, v onom uzlu, z něhož se rozbíhá veškerá dosavadní Halasova poezie. A stává-li se přese vše v Torzu naděje z „básníka smrti“ básník naděje a volí-li dokonce ke zpěvům naděje obrazy vyrůstající z hloubi tradice lidu této země a jeho básníků (Svatováclavský chorál, úryvky z Nerudových Zpěvů pátečních), není to proto, že se odtrhl od dosavadních zdrojů své tvorby, ale že naopak ony mu objevily v rozhodné hodině elementární životní síly, schopné čelit tragičnu v básníkovi i tragédii národní:

Nic není ženě po nicotě  
nic není ženě do zmaru  
přejede dlaní po životě  
Zas bude všecko po staru

V táboře utečenců  
narodil se synek  
v táboře utečenců  
vlaje prapor z plínek

zástava věčná trpícího lidu  
ať vlaje dál a přes tu všechnu bídu

Burcující verše Torza naděje právě pro hloubku a plnost prožitku národního osudu, který nebyl básníkovi jen epizodou, nýbrž skutečnou tragédií, jež má své tíživé důsledky pro život národa, našly nejširší kontakt se čtenářem; Halas se stal básníkem vsutku národním.

## TVORBA VÁLEČNÁ

Po Torzu naděje se Halasova tvorba štěpí zhruba řečeno na legální a ilegální. V legální se básník soustřeďuje ke komplexu, který lze v širším smyslu označit jako vztah k národním tradicím, v užším jako vztah k mateřštině, který se v osudových chvílích národa aktualizuje; řeč se stává vlastně legálně přípustnou metonymií národní suverenity a práva národa na svobodu. U Halase však vztah k mateřštině nabývá ještě zvláštní odstín: stává se zdrojem jistoty, hlubinou bezpečnosti, která tehdy načas překlenuje vnitřní pochyby



o funkci básníka a poslání poezie a zároveň v tvárných možnostech rodného jazyka nabízí předmět schopný plně koncentrovat básníkovo tvůrčí zaujetí. To se částečně projevilo již v principu výběru lidové poezie, jejíž soubor v roce 1938 Halas uspořádal s Vladimírem Holanem pod názvem *Láska a smrt* (v rozšířené podobě 1946), a naplno pak v původní tvorbě: ve sbírkách *Naše paní Božena Němcová* a *Ladění* a v básnické próze *Já se tam vrátím*, publikované až po válce, jejíž osnova však vznikala v této době. V ilegální tvorbě pak Halas navazuje na tematiku Torza naděje bojovnou protifašistickou poezií, která většinou až do konce války zůstala ukryta v nelegálních publikacích (*Hlasy domova*, *Rudé právo*, *V boj*) a po válce vytvořila první oddíl sbírky *V řadě*. Sem lze zařadit i nedokončené cykly *Potopa* a *Znamení potopy* z rukopisů.

Jakkoli sbírka *Naše paní Božena Němcová* (1940) byla inspirována příležitostí (120. výročí spisovatelčina narození), vnitřní souvislosti jsou mnohem hlubší. Ne náhodou se Halas ve sbírce soustředil na život básničky a na její úlohu tvůrkyně mateřštiny. Tragičnost života, vyvažovaná a vykupovaná tvorbou, stává se takřka osudovým tématem pro básníka, který v české poezii dvacátého století prožil napětí mezi těmito složkami nejintenzivněji a který také nejhluběji procítil tragické momenty v samém aktu tvorby. A to ještě ve zvláštní situaci národa, která značně aktualizovala obě tyto složky. Právě tyto okolnosti přispěly k tomu, že Halas povýšil osud spisovatelky do roviny básnického mýtu, v němž oslava nebrání tragičnu a naopak. Božena Němcová vyrůstá v symbol mateřštiny, vzývaný a monumentalizovaný litanickými apostrofami, které tu konečně nalézají předmět schopný adorace v duchu mariánského kultu a zároveň symbol, jenž životními strastmi jako by znázorňoval současně utrpení národa. Vzájemné prolínání těchto dvou osnovných poloh tragična a apotetické hyperboly ústí pak v mýtus spisovatelky, utěšitelky a ochránkyně, útočiště zklamaných a zdroje víry, v básnický útvar ne nepodobný klasickému chorálu o národním světcí:

Paní  
nejchudších slov stěelku stočila jste směrem  
cesty nejspásnější hrdě se jí berem

Paní  
pláč Koruny české srdce nám tak svírá  
kde by byla bez Vás paní naše víra

Paní  
matko naší velikosti chraňte lid a země klín  
až po srdce rozevřený řezem cisařským

Napětí adorační a tragické linie skladby vytváří také půdorys pro prolínání rozmanitých básnických útvarů, z nichž ani jeden není zcela totožný s druhým. Nikde jinde dosud Halas nerozvinul takové množství tvárných možností. Řadí vedle sebe klasickou formu litanie (*Chvála naší Paní*) a její aktualizaci, jež je podivuhodnou směsí vznešené osnovy litanie a hovorového stylu, jak se uplatnil již v *Dělnicích* (*Naše Paní bojuje s drakem*), moderní baladu s tématem milostné tragédie (*Žena a muž*), píseň (*Podobizna naší Paní*), stylizaci veršů pro děti s pohádkovými motivy (*První slova naší Paní*; *Sedí smutná Paní*), a dokonce i kreaci dětských říkadel s výraznou eufonickou hrou (*U hrobu naší Paní*). Pestrost různých veršových útvarů a žánrových rovin je však sevřena soustředěným kompozičním úsilím a ještě výrazněji úsilím jazykově tvárným. Neboť právě zde Halas začal s obnovou básnického jazyka prostřednictvím dětského vidění, ale zároveň i se soustavnou prací s fónickou stránkou slova.

Objevování možnosti češtiny návratem ke světu dětí vrcholil ve sbírce *Ladění* (1942), v první části, která určuje její celkový ráz a která obsahuje přímo verše pro děti. Byla to oblast, v níž mohl básník za



okupace ještě nejspíše využít legálních možností projevu. Ladění se tak přiřadilo k ojedinělým veršům předních českých básníků, které mohly ještě za okupace navázat kontakt se čtenářem („I kdyby na sůl nebylo / báseň zahálet nemá“). Tím také význam této sbírky, konkrétně její dětské části, všestranně přesáhl její původní určení. I tak byl Halas nucen uchýlovat se k jinotajům (báseň Za Jiřím Ortenem například nesla název *Zmlklému* a možnost pojmenovat básníka plným jménem odkazuje Halas svobodné budoucnosti: „Až v katedrálách budou plouti ryby / tento básník / vyvolán bude jménem“); některé verše v ní už neprošly cenzurou a byly zařazeny do sbírky až po válce.

Avšak Halas se neuchýlil do světa pohádek a říkadel, dětských popěvek a hádanek jen kvůli okupaci. Vždyť to byla oblast, již mohl nejdůsledněji proniknout do krajiny dětství a jeho očima rozkládat svět do jakési elementární básnické podoby:

Když probudí se hlína je to myš  
Je-li sklu zima zaroste větvičkama  
Ryba je hastrmaní lžička Víš  
A slza Slza je voda co je sama

Je zřejmé, že toto sblížování s naivní dětskou představivostí (můžeme v něm shledávat i vlivy surrealismu, s jehož stoupenci se Halas na sklonku republiky sblížil) znamenalo nové rozvinutí konkrétní smyslové stránky Halasovy obraznosti. Ostatně o úloze dětské představivosti a její souvislosti s básnickou imaginací psal tehdy Halas v esejí *O jedné závisi*: „Věčně naléhavé a opakované dětské PROČ a chtivé PROČ básníků nedá světu, aby zestaral, aby byl jednou provždy ukončen a hotov. Svět hotový by byl světem nudným. Děti a básníci, I KDYBY NA SŮL NEBYLO, budou přestavovat věci z místa na místo, budou rušit navyklé souvislosti pro neskonale rozkoš nových sousedství, pro štěstí nepamětlivé hry, která je nejdůležitější prací na této zemi. Může vás to někdy zlobit, ale můžete je pro to také milovat. Každé dítě i každá báseň je výzvou k oné činnosti svět obnovující a na vás je, když už se jí nechcete zúčastnit sami, abyste byli diváky, kteří hru nepokazí.“ Halas také nesetrvává jen u dětských veršů a přenáší tuto novou metodu i do veršů pro dospělé, kde se znovu vynořují některé základní motivy básnickovy tvorby a mezi nimi i utajený motiv matky, který básník dosud jen zřídka poodhalil a jenž zde vystupuje s velkou citovou vroucností a steskem z tak záhy ztracených šťastných chvil:

Ještě teď se olizují Ještě dnes  
po tak dávném polaskání  
přes srdce bych nepřenes  
pomyslení neshledání

Copak vám Vám je hej  
vy když chcete smíte říci  
Mami Mami pofoukej

Ale i tam, kde Halas opouští dětskou představivost, některé z motivů právě zde pro svou věčnost dorůstají do definitivní klasicky prosté podoby. Tak třeba motiv smrti, k němuž již stěžší může básník cokoliv přidávat nebo ho opakovat:

Ne já bych nerad umíral  
na lůžku při svici



a aby u mne někdo stál  
smutný a plačící

Já ležet bych chtěl v lopuchách  
co velkým listem svým  
by zakryly můj pyšný strach  
budu-li zbabělým

Ladění je však sbírka nesourodá. Značnou část zabírají verše příležitostně k životním jubileím přátel, předních umělců nebo k úmrtí významných postav české kultury. Zde naopak Halas tíhne k abstrakci, ke konstruovaným větám s přebujelou metaforikou, z níž se však často vytrácí analytická pronikavost a do níž nezřídka proniká i ornamentálnost. Tato snaha o extenzivnost nepatří k přednostem sbírky, která však ve své prvé a druhé části výrazně předznamenává Halasovu tvorbu poválečnou.

Zaměření na jazyk je výrazné i v Halasově próze *Já se tam vrátím* (1947), v miniaturním dílku nostalgie dětství a domova, milovaného kraje pod Vysočinou. Slova tu tentokrát přestávají být vzývána v apostrofách, nejsou rozebírána v reflexích, ale o to intenzivněji vystupují jako nástroj znovustvoření kraje dětství v podobě, jaká už není jinak možná, neboť patří zkušenosti neopakovatelné, již může znovu přiblížit jen vnímavé dětské srdce. Jen ono je s to vybavit jednotlivosti, které jsou pro dospělého zasuty a které před ním ožijí teprve tehdy, neztratil-li schopnost návratu do krajiny dětství a jeho básnický intenzivního, bezelstného vidění. Jako v *Ladění* tak i zde se poezie sblíží s dětským zrakem, s jeho fantazií, a jeho metaforické pojmenovací schopnosti stávají se prostředkem proměny i obnovy básnického jazyka. Já se tam vrátím zároveň zahajuje řadu drobných básnických próz, ke kterým se Halas po válce chystal, ale z nichž uskutečnil jen několik prací příležitostných, jako je například průvodní text ke knize fotografií *Tvář Československa* (1948) a jako jsou libreta ke krátkým filmům, z nichž se realizace dočkala jen *Vodníková zahrada*.

V prvních válečných letech rovněž začíná vznikat cyklus devíti zpěvů — symbolických vln *Potopa*, apokalyptický obraz zániku světa, který básník sám přivolává jako pomstu za zplození války a fašismu, pomstu, která smete i samotného básníka:

Ó mrvo slov  
kéž bys nezastřela

svět po potopě  
která už vše kácí  
verš stopa k stopě  
už jen pro legraci

Jak ruce spadlé v bezmocnu  
přec ještě verše poslední  
Potopo Potopo Už jdu  
Bože jen se rozhlédni

Devátá

Znovu se tu vrací motiv už jednou vyslovený v *Tváři* v básni *Je čas* o žalu zástupu, jenž zahubí rod smutných, k němuž patřil i básník. Tatáž radikální léčba světa, tatáž vůle k sebeobětování, tatáž situace účtování



---

s minulostí i s dosavadní tvorbou i tatáž naděje, že svět po potopě najde konečně i řešení pro rozpory, které básníka stále pronásledovaly.

S Potopou se ovšem ocitáme na opačném pólu, než na jakém stálo Ladění. V protikladu k hravému dětskému světu je zde svět naturalisticky drsný, plný vulgárností, hodný jen expresivních spílavých obžalob, jež básník vrhá vstříc jednotlivým vlnám potopy:

Prasata kšeftů po chudých se válí

Prasata kšeftů dívky svlékají

Prasata kšeftů i slova zpančovali

Prasata dětem mléko bryndají

...

Zaval je zaval šestá vlna

Naprostá skepse, která tu panuje, zachvacuje ovšem i poezii. Našel-li básník v Ladění pramen jistoty v mateřštině, zde jakákoliv jistota chybí. Ale chybí jen proto, že účinnost poezie nelze srovnávat se zbraní:

Ne toho slova není v nich  
a marně hledáš v básnicích  
tu kulku k pomstě hladových

Jen val se třetí vlna potopy

Právě tak jako ve Tváři po citových, introspekčních verších přišlo gesto, jež rázem mělo smazat všechno předešlé, přichází i nyní po Ladění Potopa. Vnitřní svár, jak byl nastolen ještě kdysi v Sěpii, není stále dobojován, i když radikalismus skepse vykonal své a vychýlil váhu na jednu stranu. Halas od té doby nadlouho bude psát jen vypjatě aktivní společenskou poezii.

Potopu Halas nepublikoval, pravděpodobně pro její skepsi, jak soudí její vydavatel Jindřich Chaloupecký, který také báseň zrekonstruoval a spolu s básní Hlad vydal v roce 1965. Místo ní začal po válce koncipovat novou skladbu *Znamení potopy*, snad perspektivnější, stačil však vytvořit jen torzo. Torzem zůstala, jak se domnívá Ludvík Kundera, snad proto, že výbuch atomové bomby v Hirošimě zasáhl koncepci skladby natolik, že Halas ji už nestačil od základů přepracovat. Podobný osud potkal, zdá se, i velkou báseň *Hlad*, jež měla být podle Jindřicha Chaloupeckého asi stejnou měrou kosmickým mýtem, lidskou eposejí i osobní zpovědí, a podle Ludvíka Kundery „dialektickou poezií či dialektikou poezie v rozsahu až netušeném u takového vrstviče protikladů, jímž Halas vždy byl“. Zachovala se z ní jen řada listů s poznámkami a drobný náčrt, i když první podnět k ní se datuje už na práh třicátých let; 10. prosince 1931 píše Halas své nastávající ženě: „Kdybys byla u mne, napsal bych velkou báseň Hlad. Zatím jen o ní přemýšlím.“ A o tři léta později, 14. listopadu 1934, píše znovu: „Myslím na velkou báseň Hlad. Nebyl by o tom hladu po chlebě.“

Jestliže Halasovu legální poezii charakterizuje výrazná osobitost, ve verších ilegálních z počátku okupace převládá konspirativní anonymita, zamaskování jakékoliv individuálnosti. Tyto verše vystupují ve své bezprostřední funkci podílníka na zápase společenských sil. Ač působí především jako mobilizující nástroj boje, je v nich silně vyvinut pocit mravní odpovědnosti vůči těm, kteří již v boji položili své životy. Tento pocit odpovědnosti za podobu světa, v němž žijeme, tíží Halase ještě naléhavěji ve verších poválečných, a opět ve vztahu k padlým:



Mějte věčný hlad  
hladovte vším  
po spravedlnosti  
ať naše padlé neužívá starost

Vaše velikost  
Nemyslit na sebe  
Vaše urozenost  
Oběť

Nastal čas  
jako by svět teprve vznikal  
Rozhodčí čas

Tragický pocit života, který převládá v poválečné části sbírky *V řadě* (1948) nad verši příležitostnými a oslavnými, není svázán jen s válečnými reminiscencemi, neprostopuje také jen verše, v nichž básník vzpomíná padlých a svých dluhů vůči nim a znovu si vybavuje hrůzy nacismu, ale rodí se i z pocitu odpovědnosti za úlohu poezie v poválečném světě.

V této sbírce se Halasova poezie znovu problematizuje i pokud jde o výraz. Halas se i zde, podobně jako v *Potopě*, kloní k naturalisticky drsnému expresivnímu výrazu s četnými vulgarismy („A bylo ticho / pod zkurveným křížem“; „Už zdechají mordýři / napítí krví / zvedají hnáty / zadky staženy strachem“), s racionálně konstruovanými neologismy („vlekovleký čas“; „listnáče čekání“; „Derdiedasové / zabití ženy odkrývali bodly“) a zvukovými efekty, vytvářejícími přesmykováním hlásek kakofonické shluky („Potvorstva rostla“). V obrazných pojmenováních na sebe prudce naráží konkrétní s abstraktním, přičemž abstraktní nabývá převahu, vtiskuje základní tón básni („Do kostí zalézalo / neslyšitelné hryzení zlobného času“). Vznikají celé metaforické propleteniny konkrétního s abstraktním, jež tíhnou k osamostatňování, k vytváření svébytných významových celků v rámci básně. Téma se atomizuje, k čemuž přispívá i záměrná kusost, útržkovitá nedopovězlost myšlenky. Vytváří se tak významové napětí mezi dílčími motivy i jednotlivými verši a celkem básně, který má povýtce charakter monotematický a vyžaduje si celistvější řešení (*Mobilizace* aj.). Výsledkem pak není polytematičnost, nýbrž pouze jistá ilustrativnost. Tuto ilustrativnost zesiluje ještě skutečnost, že jednotlivé motivy i verše se v této době znovu často stěhovaly z básně do básně, ocitaly se v jiném okolí, než v jakém vznikaly, a tak ztrácely na své průkaznosti (Chalupecký). Halas si sám brzy uvědomil, že tudy nemůže vést cesta dál.

Ale ať už je Halasova tvorba z údobí Mnichova a okupace sebevíc různorodá, skutečností zůstává, že ono „řeřavění pod zdánlivým popelem“, které se zdálo básníkovi kdysi hospodárnější než otevřeně planutí, přineslo své výsledky, že z Halase vsutku v době pro národ nejtěžší „vyšlehl oheň“, a to o intenzitě, jež může být srovnávána jen s několika málo českými lyriky.

Halas však nezůstal jen u boje veršem. Spolu s V. Vančurou, B. Václavkem a V. Černým působil v Národním revolučním výboru spisovatelů, který ilegálně připravoval organizaci kulturního života ve svobodné zemi. A také po osvobození na realizaci těchto plánů pracoval, především jako předseda Syndikátu českých spisovatelů i jako přednosta kulturního odboru ministerstva informací. Z aktivity provázející básnickou tvorbu je třeba zaznamenat Halasovo redaktorství několika sborníků a almanachů i jeho vášeň sběratele a vydavatele anekdot. Donedávna takřka neznámá byla jeho výtvarná publicistika, zejména referáty v *Právu lidu*, kam pravidelně přispíval v letech 1926–1927. Nejvýznamnější je jeho práce u nakladatele V. Petra, kde v letech 1936–1942 řídil knižnici První knižky, v níž uváděl mladé debutující básníky. Tento vztah k tvůrčímu mládí



si Halas uchoval i do let poválečných a řada dnešních básníků se cítí dodnes vděčně zavázána Halasovi za oporu ve svých začátcích. Byla to také tato válečná generace (především L. Kundera), která se nesmířila s příkrým odsouzením básnickova díla v padesátých letech a hájila jeho progresivní úlohu ve vývoji české lyriky.

Ani touto činností se však Halasova kulturní aktivita nevyčerpává. Zbývá celá rozsáhlá sféra kulturněpolitické publicistiky, zbývají Halasovy literární stati, přednášky, rozhlasová vystoupení, zejména v letech 1938–1941, a studie, zbývá celá oblast básnického překladu.

Halas ovšem nebyl typ teoretizující, který by provázel svou básnickou práci tvorbou programů nebo výkladem. Nicméně charakter jeho díla stále znovu provokoval na rozmanité úrovni spory, k nimž se i Halas zřídka sice, ale přece jen vyslovoval. Obhajobou principů vlastní tvorby se stávají zpravidla jen polemiky, ať už vyprovokovány zleva (St. K. Neumann) či zprava (M. Rutte). Šířeji se problematikou básnické tvorby obírá především přednáška-esej *O poezii*, vznikající několik let, v níž vlastní zásady tvorby jsou roztaveny v zobecňující úvaze o charakteru a poslání poezie. Její protějšek z oblasti výtvarného umění tvoří esej *Obrazy*. Problematiku vlastní tvorby z období, kdy básník byl zaujat dětskou poezií, také překračuje esej *O jedné závisi*, v níž je s básnickou obrazností snad nejpřehledněji vyjádřena specifická funkce poezie. Ojedinělými zůstaly i Halasovy výpravy do literární historie i teorie umění. Svým starším předchůdcům a milovaným malířům věnoval většinou intimní vzpomínky nebo se pokoušel, jak je tomu v cyklu *Mrtvé tváře*, vyčíst z posmrtných masek charakterové rysy významných osobností. Jen F. X. Šalda, kritik, k němuž básník pociťoval neskrývaný obdiv, a Jaroslav Vrchlický vyprovokovali Halase ke studiím citlivě hodnotícím jejich básnickou tvorbu. Z prací poválečných zůstala v rukopise zejména přednáška o St. K. Neumannovi, vděčná vzpomínka na básníka z nejmilejších, jeden z tehdejších nejvřelejších projevů za mrtvým básnickým druhem, se kterým se dříve často srážel ve vzájemné rytířské polemice, dále přednáška o Mikoláši Alšovi, vedle menších portrétů několika dalších malířů (Zrzavý, Filla, Procházka, Lacina aj.).

Také Halasovo překladatelství nebylo zpočátku nijak soustavné. Začal sice zároveň s prvními verši ve dvacátých letech překladem dramatu pro brněnské divadlo, tehdy také přeložil několik veršů německého expresionisty Kanehla, za pobytu ve Španělsku se dal inspirovat k překladům J. R. Jiménezze; ale hlavní Halasova překladatelská práce je pozdějšího data, většinou z okupace. Jeho převody polských romantiků Mickiewicze (*Dziady*, Gražina, Konrád Wallenrod, 1947) a Słowackého (*Balladyna*, Lilla Weneda, 1950) představují úsilím o vytvoření ekvivalentních básnických hodnot a důrazem na folklorní osnovu polského romantismu po lumírovcích nové období jeho tlumočení; došly také mimořádného uznání doma i v Polsku. Menší ohlas vyvolaly překlady maďarského básníka Adyho (1950, s V. Závadou) a jihoslovanské epiky *Zpěv hrdinství a lásky* (1954, s O. Berkopcem).

## A CO?

Nemáme důvod nevěřit svědectvím o posledních letech básníka, která říkají, že Halas nebyl spokojen se svou poválečnou poezií a že vůbec byl prostoupen nedůvěrou v moc básně. Ostatně máme o tom doklady od samotného básníka v poznámkách ke Znamení potopy („vytřít se sloukou papírovou“; „pes píšící touhu po zdech / také básníci“). Ani to příliš nepřekvapuje u básníka, jehož celým dílem se táhne napětí mezi službou poezii a službou osobnímu lidskému a občanskému přesvědčení, ale i napětí ve vztahu k vlastní tvorbě, od krajní skepse až po víru, že jednou vysloví vše. Víme také, jak Halas trpce nesl nové rozdělení poválečného světa i hrozbu nové, ještě děsivější války. Neuspokojení z vývoje světa znovu aktualizovalo tragické momenty Halasovy tvorby, aktivizovalo básníkovo plebejství, ale zároveň i pocity miserabilismu. Není proto divu, že se vrací i skepse k poezii. Halas se však nesmířil s perspektivou zmlknutí a pokoušel se překonat tuto nedů-



věru zbraní poezii vlastní - novou tvorbou. Ve sbírce *A co?* (1957, jsou dvě tematicky konzistentní, konfesijní básně o poezii, *Dolores* a *A co básník?*, z nichž lze vyčíst básníkův nový ideál tvorby.

Především je tam uloženo odhodlání vymknout se z literatury, z „poezie“, rozejít se s jejími pravidly („sám sebe psát / vytržen z Poezie“). Psát sám sebe, to však znamená i vymknout se z přímočaré služebnosti poezie, to znamená myslet „na velikost obav spíš / než na malost jistot“, to znamená být „Pták hlas, Pták svoboda, Pták prostor“. V takto pojatém poslání spočívá snad už také konečná perspektiva vyřešení dosavadní dichotomie mezi básníkem a občanem, nová, vyšší služebnost, vyslovená obrazem vzatým z Williama Blaka:

Proti přitažlivosti zemské  
do výšky volím pád  
daleko odtud spadnout nemajících  
a levou chci jen psát  
tygra i s beránkem

V básni *Dolores* je pak uložena i představa takové poezie, lépe řečeno touha po jediném takovém verši, který by byl s to „strhnout slovem lavinu“, a zároveň po verši, jenž by byl vyjádřením sebe samého: to je básníkův záměr, naděje na neklidné štěstí i na dorozumění se čtenářem:

Chci být i kýmsi čten  
a pochválen  
na světlou památku  
až svedu  
sám sebe psát  
vytržen z Poezie  
nešťastně šťasten

Jak však Halas realizuje svou představu? Byla již řeč o rozchodu s Poezií, což znamená v první řadě rezignaci na kodexy a normy dosavadní poetiky:

Znám to  
plno slabik  
přizvučných nepřizvučných  
louskáčků hnid

Na klíně krásy  
ach ach  
Jděte do háje

Proti poetikám je postavena hovorová řeč. Tedy jistá prozaizace a autentizace poezie. Ovšem jen do jisté míry. Halasova vůle „vytrhnout se z Poezie“ se netýká jen pravidel poetiky, nýbrž i pravidel jazykových, především syntaktických, nároků logiky na skladbu jazyka. Jestliže v české poezii už dvacátá léta rozpojila jednotu básnických představ a logiky, Halas směřuje dále k rozpojení syntaxe a logiky, až k narušování významových elementů jazykové skladby:

Staré krásy mladý žal  
nakrásně



starého žalu mladou krásu  
na pokrouceném dýnku básně  
saze z plamene

Jsme tedy po Ladění svědky nového Halasova pokusu, jak restituovat opotřebený jazyk poezie. Ve vztahu k syntaxi je také Halasův zásah nejradiálnější. Mnohem méně pronikavý je ve vztahu ke slovníku, k němuž se zpravidla doposud zaměřovalo hlavní úsilí směrů, které chtěly stvořit novou básnickou řeč, ať už to bylo dada nebo „zaumný“ jazyk. Ve sbírce *A co?* se Halas v podstatě přidržuje dosavadních postupů, i když i zde archaismy, neologismy i vulgarismy kvantitativně narůstají (božekují; mrtvina; doleží se; zimovit; polohal; zapomínky; Darmovis atd.). Velmi účinná pak jsou místa, kde se obojí úsilí setkává:

S právem ptáků na motýla  
božekují božekují  
berou jméno nadarmo  
v ničemnosti všehodnosti

Významným způsobem vstupuje do tohoto kontextu i obrazné pojmenování. Verš zde sice není nabit metaforikou jako dřívě, o to však účinněji působí ojedinělý obraz, ať už ve funkci paradoxně konfrontační („Vzala víra nohy na ramena“; „Kdo dá slovům ovsu“), ať ve funkci analytické („Zářivé a děsivé jsou oči / konečky nití života“; „Jsem paměť vody / mráz“; „Do každé škvíry nerozvázně / prstík strká / hluchoněmě / světlo s náprstkem“).

Poetizační funkce nabývají konečně i rozličné parodie sentencí, přísloví apod. Básník tu vědomě využil ustálenosti jejich skladby a jejich zafixovanosti ve vědomí čtenáře, takže stačí nepatrný impuls ke zklamanému očekávání: „Kudy sem tudy tam / pod popelem rozmarýnů“. Jinde v tomto smyslu dokonce pracuje s náznaky prvků máchovských motivů: „Z loňského pláče smích / bez konce huby jsou“.

A tak bychom mohli pokračovat, neboť Halasova vynalézavost zde takřka nezná mezí. Podstatné však je to, že ve sbírce *A co?* nejde o poezii atematickou. Každá z básní sbírky má své zřetelné téma anebo alespoň jednotnou pocitovou atmosféru, snad jen s výjimkou *Ohlasů*, básně, v níž funkci hovorového jazyka přejímají motivy lidových písní a kde je Halas cele zaujat možnostmi, které pro básnickou stylizaci skýtá folklor:

Zastrupacen listím rynek  
už snášejí stromy  
a lekají rybí tlamky  
kvítí všelikého

Ukaž ty mně  
kde se ptáci nelekají

Já tam půjdu  
za svou lásku bezmasou  
za svou lásku bezmasou

Všechny tyto Halasovy snahy přetřhnout kontakty s „Poezií“ se ovšem dějí na pozadí soudobé jazykové i literární normy, od níž se odrážejí. Jen tak mohou nabýt poetického působení, stát se básní. Nejde tu tedy o stvoření nového jazyka, jeho nových pravidel, nýbrž o jeho ozvláštnění za účelem obnovy poezie, intenzifikace jejího účinku. Je-li základním rysem sbírky *A co?* směřování k hovorovému stylu, k autenticitě



mluvené řeči včetně vulgarismů („Jděte do háje“; „Halas je vůl“; „Vyblít se na slávu“ apod.) a paradoxních pojmenování, je jím právě tak rozkládání této řeči deformací syntaxe, její zknížňování pomocí archaismů i neologismů a analytičtější prostřednictvím pronikavých básnických obrazů. Jde tedy v knížce A co? především o vzájemné napětí těchto dvou složek.

Halas dobře vytušil a konečně i na Dělnicích i jinde si ověřil, že pouhou prozaizací, příklonem k hovorové řeči, ani pouhým oživením prvků rané poetistické tvorby nedosáhne výraznějšího ozvláštňení své poezie. Proto nově využil některých základních tendencí své dosavadní poezie, zejména sklonu k větovým konstrukcím, dále analytičnosti svých básnických pojmenování i jejich napětí smyslového a abstraktního, k pokusu o syntézu. Vytvořil novátorské dílo, jehož výsledky už neměl možnost rozvinout. Nedočkal se ani knižního vydání sbírky. Zemřel 27. října 1949.

Spisy: *Básně* (1957 v Čs. spisovateli, předmluva Jan Grossman); *Dílo Františka Halase* (1968-1983 v Čs. spisovateli, 5 sv., předmluva Ludvík Kundera); *Básnické dílo Františka Halase* (1978 v Čs. spisovateli, usp. Břetislav Štorek, doslov M. Blahynka).

Korespondence: F. X. Halas a Ludvík Kundera: *Františku, dobrý den* (1965, Libuši Rejlové); Jiří Hek (Hájek) a Štěpán Vlašín: *Vzájemná korespondence básníků Jiřího Mahena a Františka Halase* (Sborník Národního muzea, řada C, 1966); Jacek Baluch in *František Halas: Wybór poezji* (Krakov 1979, s polskými básníky); *Poohy srdce* (1982, s Jaromírem Johnem, usp. Marie Krulichová a Milena Vinařová).

Vzpomínky a dokumenty: B. B-NÝ: *Rod básníka Františka Halase* (Vysočina 1946); Karel Konrád: *Za Františkem Halasem in Perokresby* (1953); *Kunštátské akordy* (1966, sborník, usp. Ludvík Kundera); Ludvík Kundera: *Životopisná data o Františku Halasovi in František Halas: Hlad* (1966, rozšířeno 1977 in *Profily autorů knih Klubu mladých čtenářů Albatrosu*); Klement Bochořák: *Básník Halas na Kunštátsku* (Vlastivědný sborník moravský 1967); Theodor Hejl: *Dětství s Františkem Halasem* (1968); Zdeněk Kalista in *Tváře ve stínu* (1969); Josef Palivec in *Poezie stále budoucí* (1969); Vilém Závada in *Krajina a lidé mého srdce* (1975); Karel Michl: *Setkání s Františkem Halasem in Chvilce setkání* (1978).

Soupis díla: Bohumil Marčák: *Soupis příspěvků Františka Halase ve Šlezích in Z časů boje* (1962); Jaromír Kubíček: *František Halas, personální bibliografie o životě a díle* (sborník *František Halas, spolutvůrce pokrokové kulturní politiky*, 1987).

Knížní monografie: Bedřich Václavek: *O Františku Halasovi* (1934, rozšířeno in *Tvorbou k realitě*, 1937); Marie Koukalová: *František Halas o dětech a pro děti* (1970); Józef Waczków: *Franciszek Halas* (Varšava 1980); sborník *František Halas, spolutvůrce pokrokové politiky* (1987).

Studie a statě v časopisech, sbornících atd.: Bedřich Fučík: *O Františku Halasovi* (Tvar 1931); *František Halas* (Listy pro umění a kritiku 1933); Václav Černý: *O Františku Halasovi* (Život 1934/35); Timotheus Vodička: *Od Sěpie ke Starým ženám* (Rozhledy 1935); Václav Černý: *Jak jsou udělány Staré ženy* (Literární noviny 1935/36); Bedřich Václavek: *K. H. Mácha a František Halas* (Ročenka Chudým dětem - Máchovy ohlasy, 1936, též in *Studie a podobizny*, 1962); Jindřich Chalupský: *Kohout plaší smrt* (Listy pro umění a kritiku 1937); Václav Černý in *František Halas: Nikde* (1946); Miloš Dvořák: *Halas, Holan, Deml* (Akord 1946/47); Timotheus Vodička: *Poezie Františka Halase, in Stavitelé věží* (1947); Marian Szykowski: *Nové překlady z Mickiewicze* (Slovesná věda 1948/49); *Rodowód poezji Franciszka Halasa* (Przegląd Zachodni 1950); Ladislav Štoll in *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950); Ludvík Kundera: *Šlehy - zapomenutá kapitola z činnosti Františka Halase a Bedřicha Václavka* (Časopis Matic moravské 1953); *František Halas prehistorický* (tamtéž 1954); Karel Oliva: *České překlady Mickiewiczových Dziadů* (Slavia 1954); Jaroslav Janů in *František Halas: Ladění* (1955); Jiří Horák: *Zpěvy hrdinství a lásky* (Český lid 1955, o překladu jihoslovanských epických básní); Vladimír Justl: *Básnická próza Františka Halase* (Nový život 1956); Miroslav Ivanov: *O neznámých satirických verších Františka Halase* (Host do domu 1956); Ludvík Kundera: *Dovršení, in František Halas: A co?* (1957); Václavek a Halas (Nový život 1957); Jiří Brabec: *A co básník* (Květen 1957); Jan Trefulka: *Problematika Halasova dědictví* (Nový život 1957); Vladimír Justl: *František Halas a lidová poezie* (Český lid 1958); Andrzej Piotrowski in *František Halas: Oczekiwanie* (výbor, Varšava 1959); Milan Uhde: *Juvenilia Františka Halase v Rovnosti* (Sborník Matic moravské 1963); Ludvík Kundera: *Básník dokořán in František Halas: Sbohem múzy* (1963); Zdeněk Pešat in *Jak čist poezii* (1963, 2. vyd. 1969); Jindřich Chalupský: *Cesta Františka Halase* (Plamen 1964); *Básnická pozůstalost Františka Halase* (Tvář 1964); Jan Grossman:



---

Halas esejista (Host do domu 1964); Miroslav Červenka: Stylistika Halasových variant, in *Struktura a smysl literárního díla* (1966); Jindřich Chalupský: Edice Potopy a Hladu (Literární archiv 1966); Zdeněk Pešat: František Halas (Česká literatura 1967, též in *Dialogy s poezií*, 1985); F. X. Halas: Halasův esej o poezii (Česká literatura 1967); Vladimír Justl: Z pozůstalosti Františka Halase (Česká literatura 1967); Aleš Haman: Nezval a Halas (Česká literatura 1967); Zdzisław Niedziela: Elementy barokowe w poezji Franciszka Halasa (Z polskich studiów slawistycznych, seria 3, Varšava 1968); Zdeněk Kožmín: Halasův prostor (Host do domu 1969); Vladimír Macura: Neologismy v struktuře Halasova díla (Česká literatura 1969); Jaroslav Med: Halas - Trakl - Reynek (Česká literatura 1969); Pavol Winczer: Litanická forma a Halasove Staré ženy (Romboid 1969, též in *O interpretácii umeleckého textu*, Bratislava 1970); F. X. Halas: F. X. Šalda a František Halas (Literární archiv 1969); František Valouch in *Česká poezie v období Mnichova* (1970); Jan Čep: František Halas, Závěť (Svědectví, Paříž 1971; autorem Závěti je Jindřich Chalupský na základě rozhovorů s F. H.); Vladimír Smetáček (Miroslav Červenka): Růst Halasova Ladění ve světle rukopisů (Literární archiv 1972); Jacek Baluch: Mickiewicz a Slowacki w przekładach Franciszka Halasa (Slavia 1972); Pamięnik Słowianski sv. 22 (1972, číslo věnované Halasovi); Alena Greineckerová: Poznámky a hypotézy (Vlastivědný věstník moravský 1973); Vladimír Togner: Novější překlady jihoslovenské lidové epiky do češtiny (AUC 1973, 1975); Marian Grzeźczak: O poezji Franciszka Halasa in František Halas: Poezje wybrane (1973); Jacek Baluch in František Halas: Wybór poezji (Krakov 1975); Adam Włodek in *I co?* (výbor, Krakov 1978); František Buriánek in *Ohlédnutí* (1978) a in *Z moderní české literatury* (1980); Milada Motlová: František Halas a lidová slovesnost (Národopisné aktuality 1983); Bedřich Fučík in *Sedmero zastavení* (Mnichov 1986, rozšíř. Čtrnáctero zastavení, 1992); Sylvie Richterová: Kontury ticha, oxymoron v moderní české poezii, in *Slova a ticho* (Mnichov 1986); Vladimír Kolár: Torzo naděje, in sb. *Rozumět literatuře* (1986); Z. Rotrekl in *Skrýtá tvář české literatury* (Toronto 1987).



---

# IVAN OLBRACHT

Ivan Olbracht (vl. jm. Kamil Zeman) náleží mezi přední představitele své generace i českého meziválečného písemnictví. Svým dílem, jež vládlo širokou škálou žánrovou a výrazovou, které však přitom mělo pevné těžiště v umělecké próze, spoluvytvořil most mezi školou deziluzivního realismu ze zlomu století a tendencemi prohlubujícími — za první světové války a ve dvou následujících desetiletích — reflektující možnosti a významovou obsažnost literatury. Takto ztělesňuje Olbrachtovo dílo princip tvůrčí kontinuity, která je otevřena modernosti. Ve vývoji české beletrie je Olbrachtovo jméno spjato se vznikem psychologického románu psychoanalytické ražby (*Žalář nejtemnější*, *Podivné přátelství herce Jesenia*), s pokusy naroubovat reportážní postupy na metody fiktivní epiky (*Anna proletářka*, *Zamřížované zrcadlo*) a především s ustavením typu prózy založené na básnivě aktualizaci legend starých i novodobých (*Nikola Šuhaj loupežník*, *Golet v údolí*). Dominantní zájem o fungování legendy v životní praxi soudobého člověka přesáhl i do poslední Olbrachtovy tvůrčí etapy, věnované adaptacím klasických literárních textů pro mládež. V evropském literárním kontextu tvořil Olbracht jednotlivými konkrétními snahami v rozličných obdobích svého vývoje český pandán k tvorbě M. Gorkého a K. Hamsuna, R. Rollanda, Th. Manna. Galerii výrazných typů české literatury obohatil Olbracht, jehož síla tkvěla právě ve figurativní složce díla, zejména typem zlého samotáře, zástupcem společenských vyděděnců, jejichž vzpoura proti společnosti vzniká z důsledné obhajoby jedincových práv na svobodnou životní aktivitu. Reprezentativního rázu — uvnitř diferencované škály rozmanitých vypravěčských stylů české prózy — nabylo Olbrachtovo úsilí o klasicky uměřený styl založený na funkčním využívání bohatých možností současného spisovného jazyka.

## DUALISMUS RANÉ TVORBY

Koncem roku 1905 vyšla ve Zvonu první tištěná beletristická práce tehdy třiačtyřicetiletého Ivana Olbrachta (narozen 6. 1. 1882 v Semilech), povídka *Dvě kapitoly románu*. Revolta proti měšťáckému světu a jeho institucím, kterou Olbracht učinil ústředním námětem celého svého raného díla, má tu jednu z typických podob, která autora vždy zvláště lákala k zobrazení a k polemice: podobu revolucionářství falešného a papírového, jež není ničím víc než mravní nezávazností, prostředkem k rozkošnickému vzrušení nervů, hazardním bořitelstvím, egoistickou vzpourou domněle silné individuality. Ale i jiné výrazné znaky Olbrachtova debutu předjímají rysy velkého úseku autorovy tvorby, ne-li této tvorby celé: prius jsou tu postavy, děj z nich odvozený posterius; námět se proto vyjevuje konfrontací nebo konfliktem typů, přičemž autor tento konflikt pojímá jako svár dvou světů společensky protikladných; zároveň je však povídka ukázkou jemné diferenciacie horizontální, onoho odstínění vedeného uvnitř jedné třídy, vrstvy, generace, nepřipouštějícího černobílou, přímočarou tendenčnost. Olbrachtova kritika individualistické pseudorevolučnosti a motiv nesouhlasu s apriorním odporem vůči starší generaci je revolučností bez pohrdání tradicemi. To se však týkalo stejnou měrou jak Olbrachtova postoje společenského, tak i jeho vztahu k vnitřnímu vývoji



literatury: v této rovině se projeví tyto stálé autorovy rysy nechutí k dekadentní a novoromantické větvi soudobé prózy a navázáním na starší český sociálně kritický realismus (představovaný především dílem jeho otce Antala Staška), a to ne bez opory v realistické literatuře ruské.

Tato volba byla případná i objektivně: právě Stašek patřil k předním představitelům české sociální prózy. Náhoda však způsobila, že tento těsný tvůrčí vztah ke Staškovi byl dán už silným Olbrachtovým povědomím rodinné a rodové sounáležitosti (silný byl též pocit sepětí se židovstvím, daný původem po matce). Vtělil-li později, v Goletu v údolí, Olbracht milovanou bytost matčinu přímo do svého díla, mezi jednající postavy, pak je osobnost otce, potomka starého rodu písmáků a rebelantů, přítomna především v celkové tvářnosti rané Olbrachtovy tvorby. Také Stašek kotvil ve východočeském kraji, demaskoval typ egocentrického romantika, a to prostřednictvím psychologické analýzy, hledal způsoby, jak začlenit do díla aktuální tematiku a tím vyslovit svůj kritický postoj k přítomnému stavu společnosti. I s dílem ruských realistů se setkal mladý Olbracht už doma, měl tam připravenou půdu Staškovým slovanstvím a rusofilstvím. Než i osobně byl Stašek pro svého syna magnetem, a to jako veřejný a politický činitel, ba jeden čas i poslanec, právní zástupce dělnických organizací v jejich bojích s pojizerskými průmyslníky, organizátor semilského kulturního života; logicky potom i způsob volby pseudonymu (místo vlastního jména Kamil Zeman) byl blízký postupu otcovu: Ivan je bifmovací jméno a Olbracht popoštěně kmotrovo jméno Albrecht. Přitom Olbracht už jako gymnazista dobře pocítoval slabiny Staškových prací: vytýkal jim nevěrojatnost některých scén, romantická rezidua v povahokresbě, někde mlhavost záměru. Těmto slabinám dokázalo se Olbrachtovo dílo povětšinou vyhnout hned na počátku a jako celek pak překonalo prózu svého předchůdce právě v bodech, které vytkl Šalda jako Staškovo umělecké manko: překonalo nedostatek básnické objektivnosti, ilustrativnost postav, formu pojatou jako něco druhořadého a vedlejšího. Z žáka se stal spolupracovník (Olbracht napsal Staškovi partii románu Na rozhraní, dopsal jeho román Dozvuky) a nakonec i učitel: dosvědčuje to druhá verze Staškova románu O ševci Matoušovi a jeho přátelích (1932).

Životní lžirevolucionářství vábilo mladého Olbrachta i dále, v povídkách (*Dívka s browningovou pistolkou*) i ještě v románové prvotině *Žalář* nejméně, kde se s ním vyrovnal nejdůrazněji, i když ne naposled; motiv „mlkování, lásky a zrady“, erotiky spalující a nevypočitatelné, který Olbrachtovo polemické téma často provázel — zde se autor kryje s konvencemi dobové beletrie — se potom najednou osamostatnil (*Hra na pohádku, Věčné srdce*). Kritika rychle vyčpívajícího, protože pouze egocentrického nonkonformismu přijímala někdy i akcent přímo politický, zahrocený proti vzpouře jen anarchistické, jež ústí nakonec do „jakéhosi nemožně chápaného individualismu a povýšeného úsměvu vůči sociální demokracii“ (povídka *Loupežník, můj přítel z mládí*). Olbrachta od řady jeho generačních druhů (Haška, Gellnera, Mahena, Šrámka aj.) odlišuje to, že v jeho politickém vývoji není anarchistické období a že byl spjat se sociální demokracií. Uvidíme však ještě, že dobové anarchistické životní ideály, postoje a reagence utkvěly v Olbrachtovi hlubinněji, než kam sahala jeho příslušnost politická, a že proto přicházely ke slovu v jeho umělecké tvorbě, zejména pak poté, co se osvobodil od omezující a závazné vázanosti na konkrétní program politické strany.

Sepětí se sociálnědemokratickým hnutím se připravovalo už od nejranějších Olbrachtových zkušeností. Působilo hned dětství strávené v Semilech, zápašiti textilního proletariátu s německým kapitálem. V Semilech se také Olbracht jako středoškolák seznámil s jedním z průkopníků sociální demokracie u nás, s Josefem Rezlerem, který potom na Olbrachtův popud ještě před válkou napsal cenné vzpomínky (*Ze života průkopníků sociální demokracie*, 1920). Gymnaziální léta prožil Olbracht v jiném průmyslovém městě, ve Dvoře Králové (1893–1900, primu 1892–1893 studoval soukromě); zde bydlel určitou dobu u pokrokového redaktora Českého venkova J. J. Langnera (s nímž se později znovu stýkal, už sám novinář, ve Vídni), zde začal studovat marxistickou literaturu, zde také začal přispívat do novin, do *Hajnovy Osvěty lidu*. Jeho vztah k sociálnědemokratickému hnutí se pak utužil za jeho vysokoškolských studií v Praze od roku 1901 (mezitím po maturitě studoval 1900–1901 práva v Berlíně). Epizoda jednoroční vojenské služby u 94. pěšího pluku v Liberci



a pak v Terezíně (1903–1904) ho uvědomila antimilitaristicky, revoluční události podzimu 1905 v Praze a boje za všeobecné hlasovací právo ho přivedly k aktivní účasti na sociálnědemokratických politických akcích: kvůli jedné z nich (projevu na semilském táboře lidu 19. 11. 1905) byl degradován z hodnosti kadeta-aspiranta. Přispíval nyní (někdy i pod šiframi -lb-, -ra- aj.) do četných sociálnědemokratických novin a časopisů: do ústředního orgánu strany Práva lidu, do pražské Záře, hořícké Pochodně, Mackových Rudých květů, humoristických Kopřiv, dále do dělnických kalendářů, katalogů, Pokrokového Podkrkonoší, Zvonu aj. Na této novinářské dráze se Olbracht zřejmě našel, takže rezignoval na dokončení vysokoškolských studií (dějepisu a zeměpisu, ač v prosinci 1906 složil už první, jazykovou část závěrečných zkoušek) a přijal nabídku Františka Tomáška, šéfredaktora vídeňského sociálnědemokratického deníku Dělnické noviny; v nich pak působil jako redaktor kulturní a literární rubriky (i týdenní beletristické Besídky) od roku 1909; 1916 přešel do redakce pražského Práva lidu.

S povoláním dělnického novináře souvisela rozsáhlá Olbrachtova tvorba s výraznou agitační funkcí. Na její jak publicistickou, tak beletristickou větev se obecně vztahují autorova slova z předmluvy ke knize Bejvávalo: „Nebýt povinností dělnických literátů, tenkrát nemnohých, přispět občas do publikací strany, hlavně do kalendářů, nebyly by tyto povídky nikdy napsány. Ale nemrzí mě, že se zachovaly, a třebaže jsou jen tříštití doby, jsou také jejím dokumentem.“ Početnější než jeho tehdejší beletrie byla Olbrachtova publicistika, obsahující vedle politických článků reportáže, fejetony a recenze. Žánrovou dominantou se tu stala reportáž, a to v obou podobách, v nichž rovnocenně provázela celou Olbrachtovu beletristickou tvorbu až do začátku třicátých let: podoba žurnalistická (například *Hvar*) podává zprávu o určitém jedinečném jevu spolu s ohledáním a analýzou jeho hospodářských, sociálních a politických kořenů, kdežto podoba umělecká (například *Šedivé hroby*) se vyznačuje tím, že na pozadí této analýzy začínají převládat uzavřené, autorem docelované osudy skutečných postav. Na počátku — zpracovány ze sociologického a historického aspektu — stály náměty regionální (*Domácký průmysl v Podkrkonoší, Spiriti*), potom převládly látky zajímavější vídeňské české dělnictvo: neklidná situace na Balkáně, germanizační politika rakouské vlády a šovinismus buršáckých bojůvek, zločinnost (speciálně mezi českými krajany ve Vídni) jako důsledek bídy a hospodářského systému, postavení českého proletariátu uvnitř rakouského mocnářství. Národnostní otázka byla před první světovou válkou nejcitlivějším, i když někdy skrytým nervem Olbrachtovy publicistiky, a už tato pozornost Olbrachta vzdalovala stanovisku zaujímanému vedením sociální demokracie. Tato pozice (dokreslená vnějškově například tím, že vedení české sociální demokracie ještě před válkou pozdrželo připravenou Olbrachtovu antimilitaristickou knihu *Rezervistovy dopisy*, až se její rukopis v bojích o Lidový dům v prosinci 1920 ztratil), totiž přináležitost a zároveň distance, určila i Olbrachtovu příležitostnou činnost literárně a divadelně kritickou: dává přednost i nevykvašeným, ale nově viděným obsahům před rutinovanou dokonalostí, odmítal též většinu běžné sociálnědemokratické literatury, kterou považoval za konzervativní pro její konvenční rozvržení světla a stínu a verbální tendenčnost. Tak připravoval svou širokou koncepci nového proletářského umění, která potom vykrystalizovala po válce.

Vedle této negace literárněkritické rozrušoval Olbracht konvence takzvané sociální literatury i svou vlastní, převážně povídkovou beletristikou psanou pro dělnický tisk. Z tohoto polemického hlediska vystupuje v ní do popředí zvláště jeden rys: humor, ironie, grotesknost („Ponurá a patetická literatura chytala právě jen jednu stránku proletářského života. Ale nutnou složkou umění musí být všechny složky proletářova života, tedy i radost...“ Olbracht v anketě 1928). V těchto prózách (obsažených později v souborech Bejvávalo a První prózy) Olbracht především vesele boural Rakousko, a to jak parodií jeho politického systému a vlastenectví ambiciózních předáků (*Nejkrásnější den života, Stařeček vavříny vídeňské slávy ověnčený*), tak groteskním a do absurdity překreslujícím zesměšněním vojenské mašinerie, jejíž tupost a brutalita se rozbíjejí o nezdolnou prostotu lidové náтуры; takto, souběžně s Haškem, konstituoval Olbracht v předválečné české próze švejkovský typ českého vojáka v rakouských službách (*Historie Emanuela Umáčeného, O lásce k monarchii*), a proto



mohl potom také jako první docenit geniálnost Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka. K této tendenční beletrii patří ještě rozsáhlá realistická povídka pro děti *Historie čepice* (1909) a rozměrné patetické básně (*Žena, Z krkonošských melodií*) proklamující proletářovo právo na pozemské štěstí, poezie slohově nevyrovnaná, s názvuky na linii macharovsky-bezručovskou i šrámkovskou.

Olbrachtovi však byla cizí podvojnost beletrie psané pro dělnické noviny a beletrie určené do literárních měsíčníků, tvorby účelové a umělecky svébytné, bez vypíchnuté agitační funkce. Přes jistou odlišnost nepostrádají právě jeho nejmělečtější rané prózy, shrnuté do svazku *O zlých samotářích* (1913: *Joska, Forko a Paulína, Rasík a pes, Bratr Žak*), nic ze společenské odbojnosti a kritičnosti jeho publicistiky, avšak jejich svébytný obraz života je podstatně mnohostrannější a hlubší, mimo jiné i vtělením pozitivních hodnot: Olbracht nikdy nebyl básníkem pouhé negace, všechny jeho základní práce prostupuje nějaká kladná síla, která lidský život osvobozuje, dává mu smysl a překonává společenské zlo. I mladistvá Olbrachtova polemika s pseudorevolucionářstvím potřebovala svůj protiklad; našla jej v obrazu revolty opravdové, byť marné, v povídkách *O zlých samotářích*.

Postava zlého samotáře, nejstálejší a nejvýraznější typ celého Olbrachtova díla, stala se logickým východiskem autorova vývoje: sytá, spořádaná, stabilizovaná společnost musela rodit individualisty proti své vůli, tuláky, rasíky, kočovné artistry, které boj o existenci zahnal do izolace a které samota a hlad učinily zlými. (Toto pojetí je absolutní: i zvířata těchto vyděděnců mění se ve zlé samotáře.) Tito deklasovaní jsou však také individualisty po své vůli: jejich strastiplné osudy nehnětla jen nepřátelská společnost, modelovaly je výrazně i jejich vlastní sny o jiném světě, touha po volnosti, pocit „sladko je žítí“, ideál vlastní jedincovy svobodné aktivity. Jednotní svým postavením na posledním příčlím společenského žebříčku, odlišují se Olbrachtovi zlí samotáři navzájem rozličnou záměrností svého ideálu a různými způsoby svého zápasu o zrovnoprávnění a uchování lidské důstojnosti. U některých z nich jde toliko o podvědomý pud po svobodě, u jiných jasné vědomí cest za svobodou; někde se zoufalství vybíjí mstou na ještě ubožejších (jsou už příznačně jen mezi zvířaty), někde se řetěz, jímž zlé samotáře obtočila společnost „lenivých těl a nepřátelských srdcí“, přetíná za cenu vraždy spořádaného člověka, jinde se cizí svět poráží perfektní uměleckou prací, která musí mít účel sama v sobě, neboť nemůže dojít u nechápavého publika uznání — to je případ akrobata Žaka, jenž takto symbolizuje rozporuplné umělcovo postavení uprostřed nepřátelské společnosti. V české próze jsou Olbrachtovi zlí samotáři především následovníky tuláckých hrdinů Josefa Uhra a (absolutizovaným zlem) ubíjených vyvrženců J. K. Šlejhara, z hlediska světové literatury především druhy odbojníků Gorkého bosáckých povídek (na začátku století u nás hodně překládaných). Mladý Olbracht Gorkého četl a miloval, hrál (1903) v jeho *Měšťácích* a referoval o hře *Na dně* (1913), napsal však české bosáky. Dílo obou autorů má svá styčná místa, vedle toho však i rozdíly. Česká realita a literární tradice i osobní dispozice přispěly k tomu, že je Olbracht proti Gorkému epicky objektivnější, nezná jeho otevřenou autobiografičnost; neučinil také osou svých povídek, jako je tomu tak často u Gorkého, protiklad mezi inteligencí, která proti bídě jen řeční, a mezi lidem, který skutečně žije; obešel se bez patosu Gorkého otázek *Proč žiješ?* i bez jeho ustavičně přítomné vůle po zlepšení života; přidělil důležitější roli přírodě jako ztělesněné volnosti.

Odbojem zlých samotářů vyjádřil mladý Olbracht svou averzi vůči soudobé společnosti, jakkoli viděl meze jejich anarchistické opozičnosti, splácející palčivé urážky vášnivou a často nesmyslnou mstou: „Zabij jednoho... a kolik ti jich ještě zbude? Podpal... a co z toho?“ Přesto se však k typu zlého samotáře ustavičně vracel, aby jej objevoval vždy v nových a nových podobách: do této galerie patří herec Veselý z Podivného přátelství herce Jesenia, maďarský revolucionář Kerekes Sándor z Anny proletářky, někteří vězňové ze Zamřížovaného zrcadla, bratrská dvojice Nikola a Jura z Nikolý Šuhaje loupežníka. Nezbytně se klade otázka, proč se nejvlastnějším typem spisovatele disciplinovaně činného napřed v sociálnědemokratickém a potom komunistickém hnutí stal anarchisticky odbojný, na vlastní pěst se bijící zlý samotář. V tomto jevu se zřejmě obrazil nejniternější autorovy dispozice, jinak běžně překryvané jeho účastenstvím na světě účelné politické



praxe a kultivované kritickým rozumem, jenž se projevoval rozmyslným sepětím s tradicí a promyšleným přístupem k tvorbě. Olbrachtovo celoživotní lpění na typu zlého samotáře dá se vyložit především základní autorovou přínáležitostí k romantickému životnímu typu, zasaženou nadto intenzivním vlivem anarchistických idejí, jež podstatně formovaly nastupující Olbrachtovu generaci. Prostřednictvím vášnivé msty, jíž se zlí samotáři aspoň dočasně dostávali pánům na kobytku, vyrazela na povrch i touha Olbrachtova srdce po spravedlnosti již uskutečněné a ne ustavičně odkládané do budoucnosti.

Druhý, opačný pól Olbrachtova subjektivistického hrdiny představuje ústřední hrdina Olbrachtovy románové prvotiny *Žalář nejtemnější* (1916), osleplý komisař Mach. Monografická románová forma, od níž se potom ani v další tvorbě podstatněji neodchýlil, umožnila Olbrachtovi soustředěnou psychologickou analýzu lidského nitra, jeho stavů a reakcí. Machova divoká honba za svobodou neroste ze sociální porobenosti, nýbrž ze sebelásky, toho skutečného „žaláře nejtemnějšího“. Nevidí Mach-slepec, nevidí ani Mach-žárlivec, zaslepený fikcemi, které sám spřádá, nevidí konečně ani Mach-introvert, zahleděný výlučně do sebe a vnímající proto skutečnost omezeně a pokřiveně. Tak se stal Olbrachtův první román, který svou platností přerostl původní autorský záměr, podobenstvím o slepících s vidoucíma očima, jinými slovy románem o nemožnosti uvidění a prozření, tj. pravdivého poznání reality, jak je člověku znemožňuje egocentrismus a egoismus. Kritiku falešně pojímané vnitřní svobody a sobecké dostředivosti spojil přitom Olbracht s kritikou ideálů a hodnot, jež nastolil individualismus — ideový rádius knihy přesahuje tedy značně fabulační základnu: příběh Machova rozvráceného manželství přerůstá v obraz individualistického vztahu ke světu vůbec. Povýšení jedincových zájmů na vůdčí životní princip obrátilo se nakonec proti tomuto jedinci a způsobilo rozklad jeho osobnosti.

Jak z tohoto světa uniknout, naznačil Olbracht pozitivně závěrem románu, v němž komisaře Macha posílá na venkov sedlačit a organizovat hospodářská družstva. Z klece vlastního já je třeba vyjít do objektivního světa, dobýt jej prací, choré individuuum vyléčí jen dělný svět s dělnými lidmi: takový je široký smysl rozuzlení Žaláře nejtemnějšího. A užší smysl zase říkal čtenáři prvního vydání knihy: běsní válka, hynou miliony lidí, a tu je nelidské uzamykat se sám v sobě, je naopak nutno vyjít ze sebe a „připravovat se na věci, které přijdou“ a jichž „žádná lidská moc nezadrží“ (Olbracht v dopise R. Svobodové z 2. 7. 1919). Meze tohoto závěru jsou mezemi celé knihy; nevádí samo vyústění, nýbrž jeho umělecká realizace: pedagogická a také poněkud tezovitá, nevyplývající nutně z předchozích událostí Machova života.

Ve srovnání s předchozím povídkovým souborem, který byl protestem proti soudobé skutečnosti, byl Olbrachtův románový debut spíše odhalením této reality — dokládá to dobře styl obou knih. V první je lyricky expresivní, dobově impresionistický (impresionistický ráz textu Bratra Žaka se jeho pozdějším několikerým přepracováním ztratil), v druhé neiluzivně věcný, řečeno dobovým termínem „nepřímo realistický“. Také Olbrachtův psychologický realismus, jehož neodlučitelnými znaky byly od počátku geografická konkrétnost exteriéru a autorova věrnost modelům svých postav (což je most mezi Olbrachtovou tvorbou beletristickou a reportážní), získal v Žaláři nejtemnějším kvalitu, kterou ještě neznaly jeho rané povídky, ale jíž se pak vyznačuje i jeho román následující; pojmenoval ji Šalda, když napsal, že „máme v Ivanu Olbrachtovi v Žaláři nejtemnějším psychoanalytika před úředním ustavením psychoanalýzy v literatuře“. Není divu, že Olbrachtova společenská kritika prošla prizmatem nejintimnější sféry lidského života, skrze sexus a éros: Olbracht žil ve Vídni, kde se právě tehdy formovala a upoutávala pozornost psychoanalytická škola kolem svého zakladatele Sigmunda Freuda. Jednoduchý základní příběh románu je prostředkován složitou kompozicí, rozbitou četnými dějovými odbočkami a vsuvkami, velice často snového rázu: je právě funkcí těchto snů odstranit z Machova vědomí cenzuru jeho vzdělání, autostylizace a sebereflexe, takže z podvědomí pak vyplouvá na povrch Machův skutečný charakter. Je pravděpodobné, že také další Olbrachtův román, Podivné přátelství herce Jesenia, byl ve svém vzniku zasažen psychoanalytickou vlnou, konkrétně že souvisí s tehdejšími studiemi vídeňských psychoanalytiků zabývajících se záhadou dvojnictví; dvojnické téma nejevilo



by se potom jako pouhé romantické reziduum, nýbrž by také bylo motivováno, v celkových intencích Olbrachtova díla, velice současně.

*Podivné přátelství herce Jesenia* (1919, časopisecky s cenzurními škrty v Lípě 1917–1918), „první Olbrachtova velká románová syntéza“ (B. Václavek), je román herecký a válečný; tato tematika vystihuje zároveň i jeho místo na autorově tvůrčí dráze: motivy herecké svazují knihu s Olbrachtovou spisovatelskou minulostí, motivy válečné předznamenávají jeho dílo budoucí. Na oba dvojníky, herce Jiřího Jesenia a herce Jana Veselého, a na herecké prostředí (i k nadpisům kapitol je užito výhradně názvů tehdy hraných kusů) připoutal Olbracht konflikt umění a života; tento základní konflikt odkazuje dozadu hlavně na Bratra Žaka, jehož vyústění však neopakuje, nýbrž koriguje. V tomto smyslu román určité vývojové období dovršuje. Oba dvojníci zpodobují nejen sám „dialektický svár tvůrčího procesu“ (V. Řezáč), nýbrž obecně dvoji zásadní postoj umělecký a nakonec životní: jednomu je umění uvědomělou, ukázněnou prací, tvorbou nového řádu, druhému naopak impulzivní a neopakovatelnou improvizací zcela podřízenou umělcovu životu, jen jedním z možných výrazů tvůrčího subjektu. Nikde v Olbrachtově tvorbě se však už nesetkáme — přes všechnu životnost problému a plastičnost postav — s tak vypreparovanými principy jako v *Podivném přátelství herce Jesenia*, nikde nevyhranil Olbracht dva protiklady tak příkladně, nikde nerozvrhl jejich střetnutí i prolnutí tak symetricky. Příčinou tohoto nepřímého schematismu byla v poslední instanci válečná doba, a tedy, paradoxně, i Olbrachtovo úsilí o tvůrčí současnost. Poskrovnou před válkou, ale především teprve za ní „nalezla česká tvorba básnická v několika vrcholných svých představitelích svou inspiraci budoucnostnou“ (F. X. Šalda) — to se týkalo samého F. X. Šaldy v románu *Loutky i dělníci boží*, B. Benešové v románu *Člověk aj*. Už Olbrachtova předválečná aktovka *Pátý akt* (psáno 1910, knižně 1919, téhož roku premiéra v Kolíně; autorova dramatická prvotina hraná r. 1901 pražskými vysokoškoly se nezachovala) pulsovala pod tlakem stávajícího rozkladu rakouské monarchie především otázkou, „zda bude nutno umírat“ i „jak bude třeba umírat“, i když byla osnována historicky kolem selské vzpoury za protireformace (v transformované podobě byla pak hra zasazena jako stavební složka do *Podivného přátelství herce Jesenia*). Vypuknutí války však Olbrachtovu touhu po kladu umocnila natolik, že vedla autorovu ruku až k názorně příkladnému rozvržení románových sil a k manifestačnímu vytvoření ideálního, čínorodého lidského typu, jaký bude s to vystavět novou národní budoucnost. V herecké rovině román Olbracht základní konflikt života a umění a jedince a společnosti vytyčil, ale jeho řešení odsunul až na poválečnou dobu; výsledný model je však příliš abstraktní a pedagogicky nabádavý. Ve válce musí zahynout zlý samotář Veselý, vášnivý fanatik života, přece jen však příliš rozkladný na to, než aby se mohl právě on stát základem onoho nového lidství; ale také Jesenius, přes svou uvědomělou a odpovědnou dělnost, stojí na prahu katastrofy, když se mu princip života vykukluje ve vraždě a když propadá kultu umění i tragickému „přečeňování jednotlivcovy síly“. Novým člověkem je teprve znovuzrozený Jesenius, obrozený v okamžiku popravu svého druhu jeho nejlepšími vlastnostmi, životní vášnivostí a aktivitou: nyní typ ušlechtilého humanisty, k jakému tehdy — měřeno evropským kontextem — dospěl Romain Rolland; člověk, který došel od osamocení k družnosti a který právě pro svůj jasný intelekt a vnitřní kázeň dokáže pracovat pro nadosobní cíl a odklidit trosky způsobené válečným rozvratem.

## POKUSY O SYNTÉZU

První vývojovou fází Olbrachtova díla (do roku 1918) vyznačoval dualismus metody: koexistovala v něm beletristika, v níž dominovala próza analyticko-psychologická, a publicistika, ve které zaujala první místo reportáž. Vzájemné izolaci obou svébytných postupů zabránily některé podstatné znaky Olbrachtovy beletristické metody (např. věrnost krajinnému modelu, těsný vztah mezi fiktivními typy a jejich reálnými modely) a naopak inklinace jeho reportáží k vytváření celistvých lidských osudů. Nebylo zde ještě uvědomě-



lých pokusů o syntézu obou postupů. Jejich spojnice neležela v oblasti metody, nýbrž v oblasti funkce: byla to vyhraněně tendenční funkce, která spojovala část beletrie s částí reportážní tvorby. Mezi oběma postupy však neexistovala ani rovnováha, rozestup mezi nimi se zvětšoval zvláště od doby, kdy byly v autorově tvorbě krátké útvary vystřídávány spěním k rozsáhlejším románovým celkům; ty nakonec daly ráz celému období, v jeho závěru (v Podivném přátelství herce Jesenia) měla Olbrachtova beletristika k Olbrachtově publicistice poměrně nejdál.

Tento stav se v druhém tvůrčím období (do roku 1932) změnil, nikterak sice převratně, ale přece jen očividně. Obě koexistující a ke konci války se rozestoupivší linie, beletristická a publicistická, se náhle znovu vzájemně přiblížily, ba prostoupily; vyhraněným a jednotným východiskem se stala autorova autopsie, převahy nabyl princip reportážní. Dualismus byl vystřídán pokusy o syntézu, která ovšem případ od případu nabývala rozličných podob (románová reportáž, reportážní román, literatura dokumentu).

V posledních válečných a prvních poválečných letech stala se leitmotivem Olbrachtovy publicistiky příprava na přicházející společenské změny, a proto také soustředěné úsilí orientovat se v sociálně a politicky převratné době. Úkolem zvláště nálehavým jevila se potřeba poznat z autopsie revoluční Rusko, s nímž bylo každé spojení přerušeno. Nedostatek informací o sovětském Rusku Olbrachta nakonec přiměl, aby je přivezl sám. V tomto rozhodnutí se zároveň zrcadlilo Olbrachtovo stanovisko uvnitř sociální demokracie, tehdy (od voleb v červnu 1919 a pak znovu v dubnu 1920) nejsilnější strany. Olbracht byl totiž roku 1919 vyzván, aby se zúčastnil zájezdu oficiálního spisovatelského poselstva na Sibiř v čele s F. V. Krejčím, jež mělo utišit bouřící se legionáře. Místo toho odjel 31. ledna 1920 s členem vedení Čs. komunistické strany na Rusi J. Salátem-Petrlíkem a tehdy levicovým novinářem E. Vajtauerem do sovětského Ruska přes Berlín, Kaunas, Rigu, Tallin (roku 1898 byl s otcem v Kyjevě). Začátkem března přibyl do Leningradu a odtud cestoval do Moskvy. 31. března se tam sešel s Bohumírem Šmeralem, po studiu moskevského kulturního života odejel (podle Šmeralova svědectví v knize *Pravda o sovětovém Rusku*, 1920) koncem května do některých oblastí středního Ruska (především tulské), v nichž se kladly základy k elektrifikaci země; několik týdnů údajně pobýval na vesnici. Vedle toho se podílel (od 1. dubna až do konce svého pobytu) na práci Ústředního byra Československé komunistické strany na Rusi, jež tehdy spočívala v přípravě a vyslání komunistů na pomoc marxistické levici do Československa; pro potřeby českých komunistů v Rusku (do jejich tiskového orgánu *Pravda*) a pro informaci zahraničních stranických pracovníků (do mezinárodního žurnálu *Kommunističeskij Internacional*) napsal rozbor ekonomické a politické situace v popřevratovém Československu (viz *Dopis z Československa*, 1967). Zúčastnil se též zasedání II. kongresu Třetí internacionály v Moskvě a Leningradu (19. července–7. srpna 1920), které mimo jiné podstatně přispělo k vnitřní diferenciaci československé sociální demokracie, a tím nepřímo k ustavení KSČ; diskutoval s předními tehdy představiteli sovětského státu, s Lunačarským, Bucharinem, Radkem, Rykovem aj. a už v Rusku napsal své publicistické reportáže havlíčkovského názvu *Obrazy ze soudobého Ruska* (první dva sešity poslal po Šmeralovi, takže vyšly v Praze v září 1920, ještě před Olbrachtovým příjezdem, třetí sešit vyšel roku 1921; přepracovaná a rozšířená verze knihy vyšla roku 1951 pod názvem *Cesta za poznáním*). Olbracht přijel do sovětského Ruska po porážce Judeničových, Kolčakových a Děnikinových vojsk, v míru, ale ještě za jeho pobytu došlo k novým bojům s Poláky a s Wranglemem; Olbracht zachytil tedy dílo revoluce v okamžiku, kdy mírová výstavba musí být znovu oddálena a kdy se zacelující se rány hospodářského rozvratu znovu jítí. V souladu s účelem cesty byl ovšem jeho zájem zřetelně určován poměry doma. Pokoušel se věcně a za pomoci faktografických výtětů o srovnání československé demokracie a sovětské diktatury, podrobně především na kulturním poli, a zvláště živě se zajímal o problém, který právě hýbal československou sociální demokracií a jímž byl vztah mezi vůdci a členy strany, tehdy poznamenané státočinností předáků a jí protichůdným revolucionizováním mas.

Svým vyzněním vyzývaly Olbrachtovy reportáže k následování bolševické cesty (sovětskou revoluci ukazovaly jako školu, nikoli předlohu, viděly i její slabá místa, například při socializaci venkova), a tím agitovaly



pro domácí sociálně demokratickou levice. Právě tyto reportáže, dále články „o samých základech revoluce“, soustavně uveřejňované v Právu lidu a pak v Rudém právu (v jehož redakci pracoval od jeho založení 21. září 1920 až do roku 1929 a z něhož byl při snahách o stabilizaci komunistického tisku vyslán roku 1921 na pomoc hodonínskému Slovákovi, 1925 na pomoc brněnské Rovnosti), které považovaly secesi levice za nezbytný předpoklad úspěšné revoluce, přednášky a politické projevy, překlad *Komunistického manifestu* (1921) aj. byly Olbrachtovým osobním vkladem při zakládání Komunistické strany Československa. Agitační důsledky jeho sovětských reportáží vehnaly ho také do několika závažných polemik: s Evženem Šternem, s Jaromírem Nečasem (*Skutečná pravda o sovětském Rusku. S kritikou Šmeralových a Olbrachtových článků*, 1920) a s Jindřichem Fleischnerem (*Básník a inženýr*, 1921).

Ale nejen Olbrachtova každodenní publicistika, nýbrž i jeho umělecká tvorba dvacátých let byla věnována polemice s orientací i praxí nového státu. Všechny jeho tehdejší prózy byly určeny dobou, v níž vznikaly a jejíž tlak se v nich projevil nejčasovější tematikou (zpracováváním „námětů dne“), faktografickou výztuží, satirickými a pamfletickými tóny, agitační funkcí, přístupným reportážním slohem; tyto práce byly ostatně, v souladu s jejich posláním, otiskovány v stranických publikacích periodických (Reflektor, Rudé právo aj.) i příležitostných (Dělnický kalendář, Komunistický kalendář, sborníky Sovětské Rusi, Stávkujícím dělníkům v Německu aj.), které Olbracht někdy i redigoval.

Práce tohoto zaměření se při všem společném základu rozpadají do dvou látkově i tvárně poněkud odlišných okruhů. První, i časově ranější, je tematicky soustředěn k období vypjatého střetnutí radikální levice s československou státní mocí na předělu desátých a dvacátých let; Olbracht zde užil, zachovávaje tak kontinuitu s předchozí tvorbou, příslušného syžetového beletristického tvaru. Tento okruh je nejvýrazněji reprezentován kolportážním románem *Anna proletářka* (časopisecky v Reflektoru 1925–1926, knižně 1928) a k němu se přimykajícími dvěma čísly příležitostného souboru *Devět veselých povídek z Rakouska i republiky* (1927; od roku 1948 vychází sedm z nich pod názvem *Bejvávalo*, dvě povídky bývají zařazovány za Žalář nejtemnější do jednoho svazku), povídkami *Kariéra Eduarda Žáka* (1921) a *Neznámý voják* (1922). Druhý okruh vychází látkově z Olbrachtových vězeňských zážitků, při jejichž zpracování je preferována rovina faktu a dokumentu. Sem náleží novelistická reportáž *Zamřížované zrcadlo* (1930; souvisí s Olbrachtovým dvouměsíčním vězněním v slezskostravské věznici v květnu a červnu 1926 za řeč pronesenou 27. července 1924 na protiválečném táboru lidu v Karvině) a dokumentární publikace *Dvě psaní a moták* (1931; základ tu poskytla publikace z roku 1928 *Ivan Olbracht své ženě Heleně Malířové z vězení na Pankráci v lednu 1928*). Na obě vězeňské práce později svou metodou úzce navázaly Olbrachtovy podkarpatoruské reportáže.

Obě povídky (*Kariéra Eduarda Žáka*, *Neznámý voják*) pokračovaly bezprostředně v tradici Olbrachtových antimilitaristických próz: prudká a politicky jednoznačná kritika orgánů státní moci, policie a vojska, připravuje se osnováním fraškovitých a fantaskních situací a uskutečňuje se prostřednictvím groteskního překreslování a zlomyslné parodie negativních jevů. Na rozdíl od laškových protirakouských satir mají však všechna protirepublikánská čísla soustavnější oporu v konkrétních politických realitách a hlavně perziflázní podtext, neboť autor v nich demonstroval, kterak se opory tehdejšího mocnářství docela dobře mohly stát i oporami nové republiky.

*Annou proletářkou* přinesl svůj první román na pokračování zábavně poučný proletářský časopis Reflektor (redigovaný St. K. Neumannem). Už tato vnějšková okolnost signalizovala celkově utilitární ráz Olbrachtovy knihy, jejíž výstavbu také autor podřídil pravidlům agitačního románu. Obrazem bouřlivých událostí roku 1920 (upoutaly už před Olbrachtem beletristickou pozornost J. Hory, V. Mixy, M. Majerové a J. Laichtra) a publicistickým pohledem do jejich politického zákulisí zamýšlel Olbracht ozřejmit kus historie zcela nedávné a čtenářů románu se bezprostředně dotýkající a chtěl dosáhnout toho, aby pochopením svých dějin pochopili čtenáři i vlastní úlohu v nich. Tato základní tendence knihy, fungovat jako katalyzátor procesu od nevědomosti a neuvědomělosti k chápání a k třídnímu uvědomění, je přímo ztělesněna titulní postavou venkovské služičky,



kerou vypjaté sociální protiklady na půdě velkoměsta strhnou od vystrašené a naivní pasivity ke komunistickému přesvědčení a zároveň její nároky na osobní štěstí podrobí vůli po kolektivním štěstí všeho proletariátu; právě tato vnitřní Annina přízpůsobivost však zároveň nedovoluje, aby Anna byla s to typizovat historické dění z konce roku 1920. Ostatní postavy (až na oba Jandáky) jsou v podstatě fixní (oč jsou neměnnější, o to rušnější a obnaženější je pak děj), mezi nimi i druhý protagonista knihy, Annin muž a přítom i učitel života, slevač Toník Krouský. Záměrně tu autor právě z dělníka učinil nositele nového lidství, jeho prostřednictvím také zidealizoval fakt politické aktivity: Toník se v politickém a pouličním boji jeví stejně krásný jako v Annině milostném objetí.

Agitační funkce přispěla k podstatnému zjednodušení kompozice románu. Jejím principem se stala kontrastní paralelnost. Jeden a týž jev (erotická láska, vztah k dítěti a k ostatním lidem, rodinný život atd.) je osvětlen vždy dvakrát, jednou zapojen do kontextu života proletářského, podruhé viděn v rámci měšťáckého životního stylu; touto konfrontací, jejíž je Anna součástí, ale již se zároveň poučuje a vychovává, chtěl Olbracht demonstrovat společenské zdraví lidu a sociální chorobnost buržoazie. Jako román společenské biologie zůstává Anna proletářka u tohoto základního rozvržení světa a stínu a rozvíjí postavy jen natolik a pouze tím směrem, jak dovoluje předpokládaná historická perspektiva té třídy, k níž postavy náležejí. Přímou projekci historie do postav prozrazuje i aranžování některých scén, kdy střetávající se nebo konfrontované postavy pouze zastupují střetávající se nebo konfrontované třídy a sociální vrstvy. Toto omezení životních funkcí jednotlivých figur způsobilo, že ani jeden z románových protagonistů nebyl potom schopen unést na svých bedrech celý románový příběh. Ten se proto rozpadl na řadu relativně samostatných příběhů se svými vlastními ústředními hrdiny (příběh Kerekese Sándora, příběh poslance Jandáka atd.), které teprve v závěrečném finále ústí do kolektivního děje, do výšlehu generální stávky v prosinci 1920. „Základní roztržka mezi románem individualistickým a hromadným trvá zde dál“ (F. X. Šalda), kolektivistická próza je v podstatě nahrazena sérií, součtem individuálně pojatých příběhů. Analogicky je i tvárná celistvost nahrazena slitinou žánrů, absorbující postupy a sloh deziluzivního realismu psychologické ražby, kriminalistické prózy, didaktické publicistiky, reportáže, ilustrace beletristiky osnující tak zvané výstražné příklady ze života atd. Jako celek řadí se Anna proletářka k dobovým pokusům využít periferních literárních útvarů, zde konkrétně tak zvaného románu pro služky (jeho zvyklosti analyzoval K. Čapek ve stati *Poslední epos čilí román pro služky, Přítomnost 1924*). Snaží se ho však využít homeopatickým způsobem: pracuje s jeho konvencemi, aby jeho schéma naplnil novým, tj. třídně uvědomělým obsahem; tak s ním vlastně konkuruje a zároveň jej u svého publika vytlačuje. Jiný pokus o syntézu reportáže s beletrii představují Olbrachtovy „zápisky z mrtvého domu“ — *Zamřížované zrcadlo*. Východiskem je tu autorova výpověď o vlastních zážitcích a zkušenostech z kriminálu; vybraná a někdy i zkontaminovaná fakta nejsou však podávána ve své holé podobě, nýbrž interpretována tím způsobem, že Olbracht obnažuje jejich citovou a ideovou rezonanci a že se od vězeňských jevů, i těch nejokrajovějších a nejdědivějších, často odráží k úvaze politické nebo filozofické. Kniha jako celek je montáží partií reportážních a epických — ty ovšem sledují reálné události —, a to montáží podle půdorysu tak zvané rámcové novely. Ze základní roviny, tvořené vypravěčovou empirií a dokumentárním záznamem periferního vězeňského folkloru, zdvihají se epicky objektivizované lidské osudy, zprostředkované ovšem týmh vypravěčem-reportérem, který je tak začleňuje i do běhu vlastního života; tento proměnný důraz, jehož změny nezáleží v kolísající intenzitě, nýbrž v ustavičném přenášení těžiska z vypravěče na jednotlivé postavy a naopak, způsobuje osobité napětí a dynamičnost knihy. Ze základního reportážního pásma vyrůstají tu celkem čtyři takové uzavřené lidské úděly, uzavřené i v tom smyslu, že Olbracht obrysovitě kolikuje cestu, kterou jim v budoucnu asi dovolí stávající řád. Úděl zlého samotáře, pseudorevolucionáře, vězeňského dozorce a komunistického revolucionáře jsou autorem vždy sociologicky vyloženy a s nimi i kus sociální historie Ostravska válečných a dvacátých let; přítom nejsou jen staticky položeny vedle sebe, nýbrž jsou navzájem konfrontovány a už tak souzeny, souzeny však bez jednoznačné přímočarosti, nelidského doktrinář-



ství a necitlivé strohosti. Olbrachtovo syntetizující úsilí našlo v tomto společenství vězeňských osudů svou spolehlivou základnu: lidé se včlenili do Olbrachtova života a posléze díla tak, jak on sám se musel „vžít do té kolektivní bytosti, kterou je věznice“ (F. X. Šalda); jednotlivé osudy protínají se nakonec v jediném průsečku: v demaskování třídní justice, v jejíž činnosti Olbracht — ostatně už od své vídeňské a antimilitaristické publicistiky — viděl pouhou „mírovou“ formu nepřetržitě občanské války a nalézal jednu ze slabin soudobé demokracie. Tímto protestem přiřadila se Olbrachtova kniha, podle autorova vlastního zjištění (*Věc největšího zájmu*, 1931), po bok jiných tehdejších literárních svědectví (Káňova, Novomeského, Prokúpkova aj.), spojených „faktem svých zájmů a faktem svých autorů prošlých všemi kriminály“.

Mezi vydání obou Olbrachtových vězeňských knížek, pankráckých dopisů a Zamřížovaného zrcadla, spadá závažná okolnost autorovy biografie: Olbracht odešel z politického života, poněvadž byl spolu s jinými šesti spisovateli-stranickými publicisty (Horou, Majerovou, Malířovou, Neumannem, Seifertem, Vančurou), za jejichž hlavu byl jako člověk s největší politickou zkušeností považován, vyloučen 26. března 1929 z komunistické strany, a to pro svou účast na takzvaném projevu sedmi, který vyslovoval zásadní nesouhlas s taktikou nového Gottwaldova vedení zvoleného na V. sjezdu strany (v únoru 1929). Toto vyloučení nutně znamenalo Olbrachtův odchod z politické arény, tedy i z politické publicistiky, neboť Olbracht odmítl vstoupit do některé socialistické strany, popřípadě socialistického listu. Sám fakt odchodu neznamenal však rozchod s aktuálními společenskými látkami, nýbrž jen jejich přesun z prostředí českého do podkarpatského; neznamenal návrat k typu jeseniovského románu, nýbrž zprvu přímé pokračování v linii vyznačující se prioritou faktu, reportážností, žurnalistiky, dříve než došlo k poslední velké proměně Olbrachtovy metody. Už rozchod s politickou činností stal se však nepochybně jedním z momentů, které onu proměnu připravovaly a uvolnily: Olbracht se vymkl každodenní žurnalistické praxi ve stranickém deníku, která jeho metodu značně ovlivňovala, a mohl se nyní věnovat výhradně literatuře a její vnitřní problematice (viz například jeho závažnou účast v jazykové diskusi 1931).

Na Podkarpatskou Rus přivedla Olbrachta poprvé v červenci 1931 osobitá tvářnost této země: jednak upoutávala na zlomu dvacátých a třicátých let pozornost tisku a vnitropolitického života, protože jakožto hospodářská periferie první republiky pocítila propuklou krizi tragičtěji než české země nebo i Slovensko, jednak vábila pro své přírodní krásy i archaický životní sloh jako exotikum. Olbracht musel proto zemi nejdříve z autopsie poznat. Začal jako žurnalista a historik: reportážemi, které mají často ráz historické, sociologické a kulturně-politické studie a v nichž vlastními zkušenostmi ověřoval, doplňoval a rozšiřoval poznatky získané studiem rozsáhlé odborné literatury, archivních dokumentů i folkloristických materiálů. V reportážích otiskovaných zprvu časopisecky pod názvem *Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi* (Literární noviny 1931, srov. výbor O umění a společnosti, 1958) a rok nato v přepracované a rozšířené verzi knižně vydaných pod změněným titulem *Země bez jména* (1932) se zabýval hlavně hospodářskými, politickými a kulturními poměry na Podkarpatské Rusi, přičemž hlavní důraz — a na stavbě reportáží je to patrné — kladl na poznání složky ekonomické. Nazíral přítomný stav věcí jako důsledek osobitého a složitého historického vývoje země. Podrobně analyzoval současnou situaci tří základních složek místního obyvatelstva: Ukrajinců, Čechů a Židů, i pozici a vyhlídky „hlavních bojových skupin Podkarpatska“: komunistů, agrárníků a nacionalistů. Zároveň vyvolal těmito reportážemi vlnu hlubokého (někdy ovšem jen módního) zájmu o sociální a politickou tvářnost této země mezi českými spisovateli. Několik z nich těžilo sice ze života této země tematicky už před Olbrachtem (F. Skácelík, J. Durych, J. Spilka, J. Vrba, Z. M. Kuděj aj.), ale až na výjimky viděli v ní hlavně exotiku přírodní a rasovou. Po Olbrachtových reportážích s jejich širokou škálou podávaných informací, osvětlováním jevů jako důsledků zcela určitých příčin, s jejich zvláštní zaujatostí pro otázky jazykové a kulturní, nemohla už literatura s podkarpatskou tematikou dále setrvávat na svém někdejší exotismu: ať už přistupovala k podkarpatské látce z jakéhokoliv ideového hlediska, musela se nějak vyrovnat se společenskými poměry v zemi (K. Čapek, St. K. Neumann, J. Zatloukal, J. Knap aj.).



Po těchto reportážích následovala v Olbrachtově podkarpatské tvorbě už jen beletrie. K této proměně nedošlo nijak překotně: reportáž připravila beletrii námětově a motivicky, beletrie zase ovlivnila svými postupy reportáž. Tento pozvolný proces vyplývá ze srovnání všech tří podob Olbrachtových podkarpatských reportáží. Rozdíl mezi první a druhou verzí (*Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi*, *Země bez jména*) je v podstatě rozdílem mezi reportáží kulturněpolitickou, publicistickou a reportáží uměleckou; v *Země bez jména* došlo nejen ke kompozičnímu přeskupení látky, usilujícímu zvýraznit ideové souvislosti, nýbrž i ke změnám stylistickým, a to zvláště v těch místech textu, která dovoľovala zepičtění a zdramatizování; místo sdělení faktu se někde objevil příběh nebo jeho zárodek, místo autorského, monologického výkladu či vyprávění dialog postav. Zároveň s tím postupovalo i mytizování skutečnosti: Olbracht stále zřetelněji viděl přírodní zákonitost, do níž byl karpatský člověk vklíněn a která formovala jeho život — důkazem tu budiž definitivní název knihy *Hory a staletí* (třetí verze, 1935). Hory a staletí znamenaly především další rozšíření knihy: proti původnímu znění na šestinásobek, proti *Země bez jména* na trojnásobek. Nové kapitoly vznikly vesměs v roce 1934 a Olbracht je musel připsat, chtěl-li reagovat na rychlý vývoj událostí od roku 1931, podat odborný pandán ke svému šuhajovskému románu a ztvárnit nové zkušenosti; několik kapitol tu má zase o krok blíže k epické próze, neproměnily-li se už v epiku vůbec.

## MÝTUS JAKO PRINCIP NOVÉ EPIKY

Olbrachtova zralá tvorba z třicátých a čtyřicátých let, bez ohledu na látkovou rozmanitost a na různý vklad autorovy vlastní invence, tvoří výraznou ideovou a stylovou jednotu, kterou je možno opsat termínem přítomná legenda. Olbracht opustil své dosavadní pokusy o syntézu reportážních a beletristických postupů a postavil své nové práce jednoznačně na epický základ, přičemž se jeho stálá potřeba též publicistického traktování skutečnosti transformovala v úsilí dát ústrojně každé látce i význam zcela časový.

Stabilním prvkem nové epické vlny v Olbrachtově tvorbě se nyní stala legenda (folklorní, staročeská, starozákonní, staroindická), druhým, a to proměnným prvkem se stal slovesný záznam přítomnosti, přičemž proměnnost tohoto aspektu tkvěla v jeho rozličném žánrovém rodokmenu (jednou se blížil reportáži, podruhé realistické typizaci atd.). Cílem se stala aktualizace legendy, tj. konfrontace minulosti a přítomnosti z hlediska přítomnosti a také pro její potřeby. Vnitřně se toto zralé období dá členit podle toho, nakolik se napětí mezi složkou minulostí a přítomností realizovalo v samém díle: máme před sebou jednak originální variace na legendární náměty (Nikola Šuhaj loupežník, Golet v údolí), jednak vlastní adaptace legendárních (popřípadě historických) látek (Biblické příběhy, Čtení z Biblí kralické, Ze starých letopisů, O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách, popřípadě Dobyvatel) — jinými slovy adaptace v širším a v užším slova smyslu. Konečně dalším výrazným poutem jednotlivých děl z této fáze Olbrachtovy tvorby je zvláštní důraz položený na jazykovou a stylovou složku díla, jev, který mimo jiné usnadnila právě práce s hotovými legendami (autorovo tvůrčí úsilí nebylo nyní tolik zatíženo fabulací a mohlo se přenést na jiné složky díla) a který byl téhož řádu jako tehdejší Olbrachtova přepracování jeho vlastních (popřípadě i otcových) próz pro nová vydání. Lze proto vhodně zralé období Olbrachtovy tvorby nazvat obdobím adaptačním.

Námět ke svému vrcholnému románu *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) našel Olbracht v pohnuté historii Podkarpatska z konce první světové války a především z několika let po ní. Živelný odpor země proti ustavičně se střídající vrchnosti (maďarské, ruské, německé, rumunské a české) a proti sociálnímu bezpráví ztělesnil autor postavou Nikoly Šuhaje, posledního loupežníka Podkarpatska, který — bez zvláštních zájmů sociálních a politických (nikdy nepřerostl z náčelníka tlupy v lidového vůdce, nýbrž zůstal zlým samotářem) — nakonec s jediným zbyvším druhem, bratrem Jurou, hyne po zbojnickém způsobu úkladem nepřátel. Olbracht tu vyšel z ověřitelné a ověřené pravdy dokumentu, kterou však zobecnil a do umělecké roviny



povýšil pravdou šuhajovského mýtu. Jeho základem pak byla lidová zbojnická legenda (za Olbrachtova pobytu v Koločavě, Šuhajově působišti, ještě živá, obměňující se), kterou autor mytizoval jednak důsledným přiřazením do okruhu starodávných a moudrých pověstí o smrtelnosti i zcela výjimečného hrdiny (vyprávění o vlasech Samsonových, o patě Achillově, o lopatce Siegfriedově atd.), jednak proměnou Šuhaje až v přírodní sílu (srov. závěr kapitoly Eržika). Jen tímto zmytizováním Šuhajova života mohla se nakonec postava prostého vesničana proměnit v nezranitelného mstitele bezpráví a křivd, v „pohádku o boji o svobodu“, aby takto oplodnila lidovou fantazii a probouzela v lidu touhu po svobodě. Je tedy tento román syntézou dokumentu a poezie, historické reality a mýtu v pevný epický tvar, který využívá, při pevné základně spisovného jazyka, stylových prvků vlastních jak literatuře dokumentární, tak folkloru. K folklorizujícím prvkům patří jednak osobité slovosledné přesuny, vazby a rčení, jednak užívání přívlastků totemového významu, které ztotožněním člověka se zvířetem svazují člověka neodlučitelně s přírodou a zároveň spolu s přisouzením jistých stálých vlastností určují jeho místo ve společnosti: Šuhaje například provází totemové substantivum rys, které postihuje i osamělost jeho vzpoury, atd.

V odezvě, již se románu Nikola Šuhaj loupežník dostalo hned po vydání jako žádné jiné Olbrachtově knize předtím ani potom, byly četné hlasy náchylné tuto syntézu reality a mýtu demontovat na její původní stavebné prvky a podle svých okamžitých potřeb vyzvedat některý z nich. Kruhy prohlédající, že tu Olbracht pronikl za turistické krásy Podkarpatska, buď (v literárních časopisech) vzdvihovaly pouze čistou baladickou poezii knihy, anebo (v četnických časopisech a Antišuhajích) zase naopak obviňovaly autora za nepravdivost. Ale naopak ani část levicové kritiky se neubránila rozlomení knihy na realitu a mýtus a položení obou složek proti sobě; vytýkala, že legenda zatlačila obraz „kolektivního odboje“ a „obecnou bídu podkarpatských rolníků a dřevařů“ do pozadí; v diskusi v Tvorbě 1933 byl však přítom Nikola Šuhaj loupežník označen za „učebnici všech českých proletářských spisovatelů“. (Ostatně z přítomné bídy a sociálních zápasů výtěžil Olbracht předlohu pro film *Marijka nevěrnice*, 1934, dřevorubecký příběh, spojující svár milostný se zápasem společenským; v místních exteriérech jej natočil Vl. Vančura za scenáristického přispění K. Nového.)

Řadu Olbrachtových prací s podkarpatskými náměty uzavřel povídkový svazek *Golet v údolí* (1937). Všechny tři tragikomické příběhy, v nichž se od prvního k poslednímu postupně zabírají osudy stále hromadnější a sociálně typičtější, jsou spojeny jednotou místa a postav. Odehrávají se v obci Polaně, přesněji v uzavřené enklávě jejich židovských obyvatel, kteří zde žijí v goletu, tj. ve vyhnanství mimo svou pravou, izraelskou vlast; oni jsou také komparesem, z něhož pro jeden příběh vzcházejí jeho hlavní hrdinové, aby se po čas jiného příběhu do tohoto komparsu opět vrátili. I tyto prózy jsou osnovány na syntéze dvou složek: nezkrslující zprávy o skutečnosti, zvláště o její sociální a ideologické struktuře, a legendárního výkladu této skutečnosti, který je vlastní samým nositelům příběhů. Polanští (a vůbec všichni podkarpatsští) židé nebyli společenstvím ani sociálně, ani věroučně jednotlým. Propastné rozdíly mezi majetnými a chudými překrývala ortodoxně vyznávaná náboženská víra; ta sice umožňovala snášet životní strasti lehčeji, neboť v židech pěstovala vědomí příslušníků vyvoleného národa, jemuž Hospodin vždy pomůže, přitom však bránila živořícím židům spojit se s podobně živořícími jinověrci. V dvacátých letech začala se však náboženská ortodoxie rozkládat zvláště u mladé generace hnutím sionistů, socialistických sionistů a bezvěrců; tím vším začala ochabovat i životní síla starozákonní legendy. Zachytil-li Olbracht v šuhajovském románu legendu revolucionizující a dosud se rodící, zpodobnil v Goletu naopak legendu ustupující a petrifikovanou, zároveň však dosud v každodenním životě podkarpatských židů fungující. Stáří této legendy využil zde Olbracht k oživení estetické funkce staré poezie, která přečkala věky — ostatně už sloh určitých partií Nikolaj Šuhaje loupežníka byl bezprostředně ovlivněn metaforikou Písne písni. Ale protože Olbrachta zajímala především praktická role legendy v současnosti, přisoudil tu legendě především úlohu výrazného dějotvorného činitele. Rozuzlení povídek probíhá vždy ve dvou rovinách: jednou v rovině drastické sociální situace, podruhé v rovině legendární fikce: z hlediska ortodoxních židů, nositelů příběhu, to sám Hospodin zachraňuje své



věrné zázrakem. Při tomto syžetovém využití legendy (všem povídkám společným) existují mezi jednotlivými prózami jemné rozdíly. První povídka (*Zázrak s Julčou*) je originální variací na starozákonní příběh Abraháma, jemuž Hospodin sešle berana, aby nemusel být obětován jeho prvorozený: aby Bajnyš Zisovič nemusel v nejvyšší nouzi sáhnout na tajné úspory, které mají zajistit lepší příští jeho prvorozenému, aby ho nemusel obětovat bídě a hladu, sešle mu náhoda bohaté turisty, kteří použijí jeho služeb. Toto zpřítomnění minulého jde ruku v ruce s humorizací přítomného; komický prvek tu nadlehčuje životní tragédii, zesměšňuje panskou pseudoučenost, zároveň však přináší i ryzí obveselení. Rovněž prostřední povídka (*Událost v mikve*) využívá biblické legendy — tentokrát příběhu o Jozuově vítězství u města Gabaonu, kdy Hospodin zastavil čas — k originální humoristické variaci. Komika se tu rodí z „přízemní“ aplikace „vznešené“ látky; Hospodin prodloužil den, aby Jozue mohl dokončit vítězství, v Olbrachtově povídce znečištění rituální lázně také zastaví čas; prodlouží Pinchesi Jakubovičovi období, kdy se nemusí podrobovat manželskému styku se svou ženou, jež ho strhuje z extatických výšin. V obou případech Olbracht svou metodou humorné modernizace starozákonní legendu nejen zpřítomňuje, nýbrž i zlidštuje. V poslední povídce (*O smutných očích Hany Karadžičové*), vůči biblické látce nejsamostatnější, je tomu poněkud jinak. Způsobuje to téma, jímž je emancipace od víry. V Hanině rozchodu s vírou předků spatřuje jediný z členů ortodoxního společenství naplnění legendy, v níž hrdinka strašlivou obětí vykupuje celou obec z jejích nepravostí, a to ve chvíli, kdy jí tato obec proklíná a zaživa pohřbívá; to legenda přivodila v Pinchesově životní praxi lidský vztah k „oběti“, polidštila člena sociálně konzervativního, nenávidějícího kolektivu. Na rozdíl od prvých dvou povídek souboru, kde je humor cílem a zlidštění legendy důsledkem z tohoto cíle vyplývajícím, je v novele *O smutných očích Hany Karadžičové* humor toliko prostředkem a humanizace legendy vlastním cílem příběhu.

V Olbrachtově vývoji znamenal Nikola Šuhaj loupežník průlom do hegemonie současných látek. Nebyl to průlom absolutní, nýbrž logicky dvojklaný: současnost byla v románu oslabena, protože historizována (podkarpatská vesnická společnost žila v primitivních podmínkách na úrovni nikoli dvacátého, nýbrž některého dřívějšího století; sám děj se odehrává na počátku třicátých, nýbrž už dvacátých let, tedy v minulosti, jakkoliv nejmladší), ale zároveň tu byla i legenda sama oslabena, protože zpřítomněna (byla svázána s legendárními archetypy, přitom však prezentována ve svém zrodu i aktuálním působením). Konstituování minulosti jako rovnocenného a aktivního činitele ve stavbě Olbrachtova díla vyvolalo v něm však posuny, které změnily věrnost autorova zralého období. Zároveň však i samo toto konstituování bylo důsledkem proměny Olbrachtova postoje ke skutečnosti, proměny, která zase není motivována výlučně proměnou autorova subjektu, nýbrž souvisí s celkovým duchovním kvasem doby.

S minulostí vstoupil do Olbrachtova díla nový aktér: čas, a s ním dialektika chvíle a trvání, časovosti a bezčasí, přeryvu a plynulosti. Čas, spoutaný dotud u Olbrachta v březích přísně vymezené současnosti, se nyní emancipoval. Toto osamostatnění času zasáhlo nejkonkrétnějšími důsledky modelování postav, a to především v Goletu v údolí. Přítomnost jejich života je prohloubena o rozměr minulosti (to znamená člověk tím, že žije, navazuje), je podtržena kontinuita lidského osudu při vši nevyrovnanosti jeho vývoje a přes ni. Totéž platí v obecnější historické rovině i o osudu lidstva: revoluční proměny nazírá Olbracht jako přirozenou součást historie lidstva, nikoli jako katastrofické výjimky, ani jako jedinou smysluplnou složku dějin. S tímto prohloubením Olbrachtovy povahokresby — autorova individua jsou nyní totálnější individua — souvisí co nejtěsněji posun týkající se autorova vztahu k jeho postavám, jeho soudu nad nimi. V souhře četných činitelů patří nová (minulostní) dimenze k těm rozhodujícím, neboť právě ona nedovoluje soudit člověka ad hoc, přímočaře, z jediného hlediska, jen podle jednoho rysu jeho osobnosti nebo vzhledem k potřebám dne. S emancipací času jako by proto nyní došlo i k emancipaci postav. Ty už nejsou jen vykonavateli autorské vůle a apriorního ideového záměru, nejsou tvrdě podrobovány logice příběhu — naopak tuto logiku svými vnitřními osudy samy vytvářejí; Olbrachtovo umění tkví teď v tom, jak velký prostor dovede vytvořit pro rozvoj jejich svébytných údělů. Postavy už neslouží autorovi, nýbrž suverénně existují.



Neznamená to, že by tím Olbracht rezignoval na určitý postoj ke skutečnosti; znamená to, že Olbracht toliko své postavy maximálně respektuje. V Goletu v údolí je řešení kritických životních situací sugestivně předváděno i tak, jak se jeví ortodoxním židům: jako zázrak seslaný Hospodinem. A o Nikolu Šuhajovi loupežníkovi napsal v tomto směru případně Josef Hora: „[Olbracht] jedná se svými postavami, jako by tam žil od pradávna, a básní ne svůj pohled do tohoto světa, ale je samy jakoby z nich. A to právě je tajemstvím jeho vítězství.“

Vědomí kontinuity lidského života a respektování svébytnosti cizích osudů způsobilo, že v soudu zralého umělce nabylo převahy pozitivní nad negativním. Místo pohrdání, výsměchu a nenávisti zaznívá nyní laskavá ironie a ironická laskavost, ostří ironie se odvrací od osob a dopadá na principy, jichž jsou tyto osoby nositeli. To proto, že nastoupilo především pochopení, odepřené nejen každému antihumanismu, nýbrž i lidskosti požímané toliko parciálně. Poslední Olbrachtovy práce tak zazněly humanistickým poselstvím ostražitě lásky k lidem, chápaté shovívavosti k jejich zvláštnostem i slabostem, obdivu k urputnosti, s níž dokáží bojovat o svou pozemskou existenci a s jakou touží po jasné budoucnosti; je to poselství pevného přesvědčení, že proměna světa nezáleží ani tolik v naší tvrdosti k druhým jako v tvrdosti nás k sobě samým a že jen skrze zápas a bolest dojde člověk štěstí. Že jde skutečně o posun, o novou kvalitu v Olbrachtově díle, dokazuje textologická analýza korektur, jež autor provedl ve třicátých letech v nových vydáních svých starších prací, zejména v povídce *Bratr Žak*. Její verze z roku 1926 „je význačná nenávistí k buržoazii, jak je to ve shodě se zaměřením Anny proletářky“, zatímco přepracované vydání z roku 1938 vyniká lidským chápáním dělnického světa. „... V původní verzi *Žaka* jde o mládí většinou neuvědomělé, kdežto v přepracování 1938 se do vyprávění o mládí mísí bolestně vědoucí pohled zralého člověka. ... Olbrachtova úcta k živému člověku a chápavá láska k věcem neznají nyní mezí“ (O. Králík). V tomto lidském, vědoucím, chápajícím postoji, v této úctě k člověku se postupem třicátých let ustavičně sblížovala stanoviska tří vůdčích zjevů české meziválečné prózy, Ivana Olbrachta, Karla Čapka a Vladislava Vančury, i když k němu dospívali z rozličných noetických východisek.

Přiliv minulosti — minulosti vždy starší a starší — přinesl s sebou u Olbrachta i posílení epičnosti. Podstatná je však okolnost, že i Olbrachtovo pojetí přítomnosti nabylo nyní nové, epické tvářnosti, odlišné od předchozího pojetí reportážního (publicistického). Heslovitě řečeno, jde v Olbrachtově díle o posun od současnosti k přítomnosti. Současnost postrádá zázemí minulosti, a počítá-li s budoucností, pak na perspektivu budoucnosti jen odkazuje (Anna proletářka) nebo budoucnost proměňuje v abstraktní (Žalář nejtemnější), popřípadě manifestační tezi (Podivné přátelství herce Jesenia). Současnost je ohraničená sféra, zatímco přítomnost je neohraničená současnost, syntéza minulosti, současnosti a budoucnosti. Věčné se už nepojímá jako něco nadčasového nebo bezčasového, nýbrž jen jako vždy přítomné, a budoucno je realizováno, neodkázáno do říše utopie; převoditelnost minulého a budoucího na přítomné neznamená však ještě totožnost všech tří časů, protože tato časová syntéza má své hypocentrum, a to v současnosti: to ona je konečným smyslem Olbrachtových knih, to ona modeluje autorův tvůrčí záměr. Minulost, respektive legenda, Olbrachtem do vlastního díla včleňovaná, je vždy konfrontována s přítomností, tj. aktualizována, a tak modifikována; a právě kvůli tomuto využití minulosti pro potřeby současnosti a kvůli prohloubení samého pojmu současnosti lze knihy Olbrachta zralého období nazvat (bez ohledu na míru či samostatnost adaptace legendárního materiálu) přítomnou legendou.

Důsledkem nového pojetí přítomnosti bylo u Olbrachta soustředění na jedinečný lidský osud; pokud chtěl autor zobrazit revoluční cestu lidstva, nemohl ji zachytit na osudech národa nebo třídy, nýbrž přímo na osudu jednotlivých příslušníků lidského rodu: například příběh hrdinky poslední povídky Goletu v údolí ukazuje, že cesta za novým lidstvím předpokládá emancipaci od víry i od každého ortodoxního a nesnášenlivého, „vyvoleného“ kolektivu. Toto pojetí přítomnosti a vůbec zepičtění Olbrachtovy tvorby v Nikolovi Šuhaji loupežníkovi a Goletu v údolí mělo nakonec pro samého autora značný vývojový dosah: vyvedlo jeho



románovou (popřípadě povídkovou) beletristiku z krize, do níž se dostala v souvislosti s Annou proletářkou. Proti dvacátým letům se však zároveň se změnou umělecké koncepce přítomnosti změnilo i Olbrachtovo pojetí lidovosti, a to opět v souvislosti s přijetím legendy za základní stavební prvek díla. V Nikolovi Šuhaji loupežníkoví a Goletu v údolí sledoval Olbracht funkci legendy v soudobé životní praxi, ne však v číkoli praxi, nýbrž vždy v životě těch nejubožejších vrstev obyvatelstva, chudiny podkarpatské a židovské. Jeho Nikola Šuhaj, do něhož vtělila primitivní země svůj sen po svobodě, je jen „negramotný horský hoch“; a jeho lamet va Pinches Jakubovič, jeden ze šestatřiceti spravedlivých, na nichž záleží osud světa, je jen vesnický krejčík, „chudý, nepatrný a pracující“. A tuto bezhraničnou, stálou a dojemnou Olbrachtovu starost o úděl lidu, jak se projevila obrazem legendy jako součásti lidového života, doplnilo autorovo pojetí legendy jako dějin lidové a národní duše. Olbrachtova akcentovaná lidovost představuje nyní oblasti širší než kdykoliv předtím, neukládá si žádné hranice. V autorově zorném úhlu je místo pro uvědomělého revolucionáře a stejně i pro chudáka, který si své zotročení ani neuvědomuje anebo neví, jak se ho zbavit; Olbracht neodsuzuje druhého ve jménu prvního, rozlišuje jen mezi programy usilujícími o osvobození člověka od vykořisťování a od institucionálního mechanismu, jenž mu je cizí. Ani nejlepší model nepovažuje za samospasitelný či definitivní — osvobození lidu je mu ovšem *conditio sine qua non*.

Svůj podíl na zmíněné celkové proměně Olbrachtova díla třicátých let měly i Olbrachtovy překlady z Thomase Manna a Liona Feuchtwangera (L. Feuchtwanger: *Válka židovská*, 1933 — I. díl *Trilogie o Josefu Flaviovi*; Th. Mann: *Josef a bratři jeho I — III*, s H. Malířovou, 1934 a 1937), které chronologicky spadají do období mezi Nikolou Šuhajem loupežníkem a Goletem v údolí, tedy do předělového, a proto méně stabilního okamžiku autorova vývoje. Díla všech tří autorů se na četných místech stýkají. Olbracht i Mann pracují se starozákonní legendou a oba ji přetvářejí; oba legendu humorizují a oba ji humanizují; legenda se oběma, v důsledku zvláštní historické situace, aktualizuje a mění ve zbraň proti fašismu (humanizací mýtu, jehož právě fašismus zneužíval, Mannovými slovy, „jako prostředek obskurní protirevoluce“; oživením dávné tradice židovské kultury v letech rozběsněného antisemitismu; odhalením každého povýšenectví jedné vyvolené rasy nad ostatní jako středověkého rezidua); oba vytvářejí s pomocí legendy velkolepé básně lidskosti. Olbracht a Feuchtwanger zase zevnitř objevují židovský svět v jeho osobitosti; oba dva se od něho distancují tam, kde jeho jedinečnost přechází v uzavřenost a nadřazenost; pro oba znamená rozbití těchto závor uvolnění cest k svobodě; oba zobrazují tuto problematiku v té složitosti a rozpornosti, s níž zasahuje konkrétní lidský osud, jako dialektiku uzavřenosti a úniku, opouštění a vázanosti, oba se zamýšlejí nad podstatnou otázkou slovesného umění, totiž nad vztahem pravdy a výmyslu, *Dichtung und Wahrheit*, a vyzdvihují přítom pravdivost legendy. Olbrachtův vztah k oběma překládaným autorům byl však přítom značně aktivní. Olbracht včlenil své překlady do svého díla stejně tvořivě jako legendu a mýtus, bez přetržení kontinuity vlastní tvorby, která první impulsy k proměnám čerpala vždy z empirie a teprve potom tuto životní inspiraci kultivovala a prohlubovala inspirací literární, tedy i Feuchtwangerem a Mannem. Překlady Mannova díla o starozákonním Josefovi a Feuchtwangerovy knihy o Josefu Flaviovi zasáhly Olbrachtovu tvorbu ve směru její začínající proměny a sehrály v tomto procesu obecně úlohu katalyzátoru, v detailech pak roli přímého vlivu. Za prvé urychlily započatou proměnu Olbrachtova díla a umožnily jeho novým tendencím důsledně se realizovat, za druhé bezprostředně ovlivnily Olbrachtův sestup do hlubších a hlubších vrstev minulosti, orientovaly ho k stálému už využívání legendy, zvláště starozákonní, přispěly v jeho díle k převaze epiky, posílily jeho dotud nevykrytalizovanou reflexivnost a ukázaly nové možnosti jeho stálým vlastnostem, zejména humoru.

Po Goletu v údolí Olbracht samostatně dílo už nenapsal, vydal však ještě několik adaptací cizích a většinou anonymních látek, adaptací v užším slova smyslu, určených převážně dospělejší mládeži a zakotvených dobou vzniku předlohy v staré, ba dávné minulosti. Dvakrát převyprávěl Olbracht příběhy Starého zákona, jednou jako *Biblické příběhy* (1939), podruhé jako *Čtení z Bibli kralické* (posmrtně 1958, zpracováno 1940-41); adaptoval staré české legendy z 10. století (tzv. Kristiána), 12. století (Kosmy) a 16. století (Václava



Hájka z Libočan) knihou *Ze starých letopisů* (1940); zpracoval jednu z nejmladších knih svého dětství, staroindické bajky ze sbírky Pančatántra (pocházející z doby kolem roku 300 n. l.), ve svazku *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách* (1947, psáno za války) a konečně převyprávěl historické dílo amerického dějepisce Williama Prescottta *Dějiny dobytí Mexika* (1843), týkající se Cortezovy mexické výpravy podniknuté koncem první čtvrtiny 16. století, do „románu-dějiny“ *Dobyvatel* (1947, psáno v posledních válečných letech).

Bylo-li v Olbrachtových „přítomných legendách“ napětí mezi minulostí a časovým kontextem, v němž se tyto knihy ocitly svým vydáním, cele realizováno samým dílem, pak je v jeho adaptacích plně realizována toliko složka minulostní, a to tím, že Olbracht v hlavních obrysech reprodukoval historickou předlohu. Realizace přítomnostní složky je potenciální, stala se záležitostí až čtenářské konkretizace. Musela nastat jistá historická situace — okupace a válka — aby si čtenář jak jistá místa v textu těchto adaptací, tak každou z těchto knih jako celek mohl vyložit jako autorovu reakci na dobovou situaci. I volba předlohy podléhala Olbrachtovu základnímu záměru: převyprávět výchozí texty tak, aby mohly sehrát protifašistickou a národně obrannou úlohu; ohled na nacistickou cenzuru a rozdílná kultivovanost čtenářů tento aktualizací moment ovšem relativizovaly. Olbracht proto musel ve srovnání s předlohou posilovat právě ta místa, která dovozovala aktuální rezonanci, v nichž mohl počítat s působením skrytých významů. Nešlo tedy ani tolik o podstatné zásahy nebo úpravy jako spíše o výběr motivů, situací a postav, změnu akcentů hlavních i vedlejších (tedy o záležitosti v nejširším slova smyslu kompoziční), o drobnější obměny a stylovou transpozici (jinotaje, symboly, podobenství, narážky), aby tímto způsobem mohl autor učinit ze starých textů současnou zbraň: aby zesměšnil snahy po světovládě a fašistickou rasovou teorii, aby ukázal příkladem na hrdinný odpor malého národa proti úsilí jej ztotročit i na marnost každé zrady a spolupráce s okupanty a aby posilil vědomí kontinuity národní kultury.

Vedle toho působila každá z Olbrachtových adaptací i jako celek: totiž jako jazykový celek spjatý úzce s tradicí české literatury. Když se v důsledku bezprostředního ohrožení českého národa na rozhraní třicátých a čtyřicátých let přesunula Olbrachtova pozornost od minulosti židovského národa k minulosti národa českého, navázal Olbracht osobitý kontakt se starým českým písemnictvím: s jeho památkami nejstaršími (Kristián, Kosmas), s vrcholnou periodou českého humanismu (adaptoval příběhy Starého zákona na základě klasické a reprezentativní Kralické bible z konce 16. století) i s obrozením (Jakuba Malého úprava Prescottova díla, vydaná s názvem *Opanování Mexika* r. 1854, a Klácelovo „vzdělání“ *Báje Bidpajových* z r. 1846 patřily k oblíbené obrozenecké lidové četbě, ostatně i *Kronika česká* Václava Hájka z Libočan byla obrozením znovu aktualizována a stala se dokonce východiskem pro obrozenou historickou beletrii). S tímto nejužším sepětím s dějinami národní literatury šlo ruku v ruce i silné zaměření na jazykovou složku, umožněné už samou okolností, že adaptace jsou především záležitostí posunu v jazykové a stylové rovině díla. Je pravidlem, že v dobách ohrožené národní existence a ztráty národní samostatnosti bývá jazyk v literárním díle zvlášť akcentován, neboť pomáhá, sám nejpodstatnější a nejodolnější znak národa, účinně udržovat povědomí soudržnosti národního kolektivu a kontinuity národní kultury. Tím spíše mohly tuto funkci plnit knihy autora slohu tak klasicky prostého a vytříbeného, budovaného výhradně na využití spisovného jazyka, jakým byl Ivan Olbracht. Dá se proto říci, že jeho adaptace, plně dílčích a skrytých časových významů, sehrály jako celek i roli praktických obran českého jazyka, a to v téže době, kdy prací Alberta Pražáka vznikala i svod historických obran národa a jazyka českého *Národ se bránil* (vyšel až 1945).

Touto služebností — k níž je ostatně možno počítat i fakt, že uvedenými knihami Olbracht seznamoval dospělejší mládež s klasickými literárními památkami světového písemnictví — nevyčerpává se však smysl a význam Olbrachtových adaptací. Napětí mezi minulostí a přítomností je v nich jen latentní; po odeznění určité historické situace, která teprve staré příběhy aktualizovala, zbývá ještě vlastní substance jednotlivých děl, korespondující s předlohou, na ni však nepřevoditelná: zbývá epika, neboť Olbracht výchozí texty především dokonale převyprávěl (jak signalizují už nadpisy: „příběhy“, „čtení“, „letopisy“, „bajky“). Tato epizace,



započatá Nikolou Šuhajem loupežníkem a Goletem v údolí, pokračovala stálým sestupem do minulosti a Dobyvatelem, který je dobrodružným románem sui generis, se dovršila; také proto, že se zde po zákonu celé Olbrachtovy figuralistické tvorby mohla opřít o výrazný, složitý a strhující typ, jímž byl „dobyvatel“ Hernando Cortez.

Svoje adaptace — až na Biblické příběhy a knihu *Ze starých letopisů* — psal Olbracht v malé jihočeské vsi Stříbřec na Třeboňsku; žil tu v ústraní od července roku 1940, aby nebyl okupantům příliš na očích, než i tak zde musel podstoupit několik prohlídek gestapem. Na podzim 1943 se stal členem ilegální komunistické skupiny vedené Janem Vackem ze Stráže nad Nežárkou, která později získala spojení s ústředím Předvoje a s ústředím odborářského odboje v Praze; spolu s jinými partyzánskými jednotkami, operujícími v okolí Jindřichova Hradce, vplynula Vackova skupina do oddílu Žižka, který v dubnu 1945 splynul s oddílem Táborité a takto byl zapojen do štábu partyzánské brigády Za Prahu. V dubnu 1945 bylo při ilegální ustavující konferenci KSČ na štábu partyzánské brigády rozhodnuto pověřit Olbrachta po převzetí moci vedením Krajského národního výboru v Táboře a řízením listu *Palcát*; těchto funkcí se ujal 5. května 1945. Po třech týdnech práce v Táboře se stal vedoucím pracovníkem rozhlasového a potom tiskového odboru na ministerstvu informací (do roku 1952; téhož roku, 30. prosince, Olbracht zemřel). Zároveň pracoval politicky jako poslanec Ústavodárného národního shromáždění (v letech 1946 — 1948), zvolený v liberecké župě na kandidátce Komunistické strany Československa. 9. září 1947 byl Olbracht, uzavřev svou tvůrčí dráhu, jmenován národním umělcem.

**Spisy:** Spisy Ivana Olbrachta 1926-30 u Fr. Borového (5 sv.); 1933-45 v Melantrichu (9 sv.); 1947-52 ve Svobodě a 1953-61 v Čs. spisovateli (15 sv., předmluvy a doslovy A. M. Piša, Rudolf Havel); 1973-84 v Čs. spisovateli (14 sv., doslovy Ludmila Lantová, Emanuel Macek, Otakar Mohyla, Miloš Pohorský). — O umění a společnosti (1958, výbor, ed. Miloslav Nosek); *Dopis z Československa* (1967, ed. Jiří Opelík); *Rezervistovy dopisy* (1977, ed. Vlastislav Hnízdo, pokus o rekonstrukci rukopisu ztraceného 1920); *Marijka nevěrnice* (1982, filmový scénář, ed. Rudolf Havel, Pavel Taussig). — Rudolf Havel: *Moskevský deník Ivana Olbrachta* (Česká literatura 1975).

**Korespondence:** Z rodinné korespondence Ivana Olbrachta (1966, ed. Rudolf Havel, Jaroslava Olbrachtová). — Jaromír Dvořák: *Korespondence Ivana Olbrachta s Bedřichem Václavkem* (Václavkova Olomouc 1962, vyd. 1964); Jiří Opelík: *Olbrachtovy zakarpatské dopisy* (Sborník Národního muzea v Praze - řada C, 9, 1964).

**Soupis díla:** Miloslav Nosek, – Miroslav Laiske: *Bibliografie Ivan Olbracht I. Soupis jeho tištěných prací* (1972); Ladislav Vacina a kol.: *Bibliografie Ivan Olbracht 2. Soupis literatury o životě a díle* (1982). — *Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 515: Ivan Olbracht* (1963, Literární archiv PNP, ed. Jan Wagner).

**Knižní monografie:** A. M. Piša: *Národní umělec Ivan Olbracht* (1949); sborník Antal Stašek, *Ivan Olbracht a Semily* (1960); Bohumil Marčák: *Dvě moravské epizody Ivana Olbrachta* (1967); Vlastislav Hnízdo: *Ivan Olbracht* (1977, doplň. 1982); Lenka Adamová: *Ivan Olbracht* (1977); sborník *O životě a díle národního umělce Ivana Olbrachta* (1982); Dalibor Tureček: *Ivan Olbracht a Jižní Čechy* (1983).

**Studie a statí v časopisech, sbornících atd.:** Bedřich Václavek: *O mýtus dneška* (Tvorbou k realitě, 1937); Oldřich Králík: *Rozbor textových změn v Olbrachtově Žaláři nejtemnějším* (Slovo a slovesnost 1937); Jan Mukařovský: *Ivan Olbracht* (Slovo a slovesnost 1950-51); Jan Petrnichl: *O Krkonošských melodiích Ivana Olbrachta* (Nový život 1952); Zdeněk Tyl: *Ivan Olbracht a česká jazyková kultura* (Naše řeč 1953); Oldřich Králík: *Jazykové změny v Olbrachtově Bratru Žakovi* (Slovo a slovesnost 1953); Rudolf Havel: *Olbrachtovo zpracování Bidpajových bajek* (Naše řeč 1954); Jiří Opelík: *Olbrachtovy zakarpatské reportáže* (Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura 2, 1955); Jan Mukařovský: *K otázce individuálního slohu v literatuře* (Česká literatura 1958); Miloslav Nosek: *Ivan Olbracht ve vývoji české předválečné prózy* (Česká literatura 1960); Milan Jankovič: *Cesty ke skutečnosti v počátcích socialistické prózy* (Česká literatura 1961); Františka Havlová: *K jazyku a stylu Ivana Olbrachta* (Naše řeč 1962); Jiří Honzik: *Nezdát se a být* (Plamen 1962); Oldřich Králík: *Rukopis Olbrachtových Devíti veselých povídek z Rakouska i z republiky* (Slovo a slovesnost 1962); Oldřich Králík: *Tři verze Olbrachtova Bratra Žaka* (Krkonoše-Podkrkonoší 1963, vyd. 1964); Jan Wagner: *Stašek a Olbracht v dopisech Antonína Zemana* (Sborník Národního muzea v Praze - řada C, 8, 1964); A. M. Piša: *O Ivanu*



Olbrachtovi (Stopami prózy 1964); Jiří Opelík: Ivan Olbracht (Česká literatura 1965); Jiří Opelík: Olbracht's reife Schaffensperiode sub specie seiner Übersetzungen aus Thomas Mann und Lion Feuchtwanger (Zeitschrift für Slawistik 1966); Rudolf Havel: Olbrachtovy satirické verše a epigramy (Sborník Národního muzea v Praze - řada C, 16, 1971); Věra Menclová: O bývalých lidech a zlých samotářích. K problematice počátků Ivana Olbrachta a Maxima Gorkého (sborník Československo-sovětské vztahy I, 1972); Františka Havlová: Ivan Olbracht a nářečí (Naše řeč 1974); K jazyku a stylu Ivana Olbrachta, K jazyku Olbrachtových reportáží ze Zakarpatska (sborník Stylistické studie I, 1974); Miloš Pohorský: Bratr Žak a jeho „vůle k pravdě“, Čas mýtu - Nikola Šuhaj loupežník (Portréty a problémy, 1974); N. F. Kopistjanskaja, - V. L. Gošovskij: Jak vznikla první kniha Ivana Olbrachta o Zakarpatsku Země bez jména (Česká literatura 1977); Radko Pytlík: Olbrachtova cesta k lidovému mýtu (Sedmkrát o próze, 1978); Jan Podlešák: Židé v díle Ivana Olbrachta (Židovská ročenka 1982-83).



# MARIE MAJEROVÁ

Marie Majerová usilovala ztvárnit souvislost mezi individuálním vědomím člověka a nadosobním historickým procesem. Její dílo sjednocuje trvalá snaha o nekonvenční pojetí nositele hlubokých sociálních proměn — průmyslového dělníka a jeho vnitřního světa. Od psychologické monografičnosti, o níž se opírala v kresbě sociálního typu a cesty jedince k socialistickému uvědomění, dospěla Majerová ve třicátých letech k velkému epickému útvaru, dynamicky vystihujícímu osud dělnické třídy v moderní společnosti.

## LITERÁRNÍ ZAČÁTKY — HLEDÁNÍ UMĚLECKÉHO VÝRAZU

Marie Majerová se narodila 1. února 1882 v Úvalech u Českého Brodu. Její matka brzy ovdověla a odstěhovala se s dcerou do Prahy, kde se živila jako švadlena; bydlely nejprve v zadním traktu Nosticova paláce mezi šlechtickou čeledí, později hlavně na dělnickém Žižkově. Rodina žila v existenční nejistotě a v časté nouzi, která potrvávala i tehdy, když se matka podruhé provdala za vysloužilého poddůstojníka Antonína Majera. Po marném shánění výdělku za hospodářské krize se nakonec všichni přestěhovali na Kladno, kde se otčím uchýlil v nové ocelárně. Majerová se tak dostala právě v letech rozumového a citového vospívání do nového prostředí. Přímý styk s existenčními podmínkami i se způsobem myšlení rychle vospívajícího dělnictva v průmyslovém centru ovlivnil formování jejího životního postoje; zejména působil jako fakt, který ji dovedl k jednoznačnější orientaci v rozporech tehdejší společnosti.

Světónázorová vyhraněnost, projevující se brzy navenek i prací v dělnickém hnutí a v sociálnědemokratické publicistice, vedla Majerovou-spisovatelku k aktuální společenské problematice; sjednotila však její rozsáhlou literární činnost v celek i po stránce umělecké. Majerová, prožívající sociální i politické zápasy své doby jako jejich aktivní účastník, tíhla stále zřetelněji k vědomí, že „sociální náplň doby je stále hutnější, stále vtíravěji prolíná nejen společenskou masu, ale i organismus každého jedince a vytváří nové, až fantastické podoby života, jež musí vábit básnickou inspirací“. Základním rysem její tvorby se stala cílevědomost, s níž se opětovně pokoušela ztvárnit takto naléhavé téma přímým zobrazováním života lidí, kteří se mají stát nositeli dějinných proměn.

Současně s ranými veršovými pokusy začínala Majerová od roku 1902 uveřejňovat i povídky; od počátku souvisely, těsněji než básně, se sociálnědemokratickým tiskem. První próza vyšla v Dělnickém kalendáři na rok 1902 a také ostatní povídky a črty o osudech a životě proletářů byly publikovány v kalendářích a v besídkách dělnických listů souvisle až po rok 1911. V době, kdy se svým prvním mužem Josefem Stivínem žila ve Vídni (1904–05), zahájila Majerová pravidelnou spolupráci s tamními Dělnickými listy, kam soustavně přispívala povídkami a fejetony. Způsobem zveřejnění se tedy její první povídky začlenily do literární produkce psané pro výchovné potřeby sociálnědemokratické strany; také knižně, sloučeny v povídkových výběrech, vyšly v edici Lidová knihovna, určené dělnickým čtenářům (*Povídky z pekla*, 1907, *Nepřítel v domě*, 1911, *Červené kvítí*, 1912). V situaci, kdy Majerová začala psát, byly její literární výpravy k proletá-



riátu téměř osamocenými pokusy. Zobrazování těžkého života průmyslového dělníka, jeho bídy a nelidských pracovních podmínek, vegetovalo v mezích pokleslých schémat sociální povídky, žánru, který rouboval naturalistická líčení bídy a ubíjejícího prostředí na fabulaci poplatnou romantickým dějovým konstrukcím a sentimentálním klišé. Majerová však už v počátcích naznačila cestu uvádějící žánr z tehdejší literární periferie do uměleckých souvislostí se stavem předválečné české prózy. Obdobně jako Jaroslav Hašek, který programovou neliterárností prorážel literární konvence, vycházela i Majerová z oblasti až dosud stojící mimo „vysokou“ literaturu: z kalendářové povídky, vznikající v dělnickém tisku bez vyšších estetických aspirací jako produkt vzdělávacího úsilí, vytváří literární fakt, který se jako jedna ze složek včleňuje do soudobé prózy.

Majerová se přímo úporně snažila spojit bezprostřední životní zkušenosti a neproblematický pocit jednoty s pracujícím člověkem s literární náročností, která by reflektovala i vývojový pohyb české prózy z přelomu století. V prvních pokusech nejprve negovala řadu rysů udržujících sociální povídku o dělnících na úrovni zastaralých výrazových klišé, neschopných estetického působení. Rané prózy Majerové předcházely typ sociálně-nědemokratického tisku, kterou už psali i dělničtí autoři. Tato filiace ovlivňovala i u Majerové řadu rysů zobrazovací metody, například neustálé uvádění dokumentárních detailů z dělníkovra prostředí, které má — podobně jako v dřívější dělnické próze — obžalobný smysl: epizody zvláště otřesných dělnických osudů, často jen volně spojené se základní tematickou osnovou povídky, fungují jako epická svědectví o nesnesitelném stavu, v němž musí dělnictvo žít. Souvislost s touto tradicí se projevila i ve vidění průmyslové práce jako pekla, hutí a dolů jako nestvůrného polypu, vysávajícího a ničícího člověka. Toto pojetí, na němž jsou založeny hlavní povídky první sbírky (*Povídka z pekla, Kamarádi*), v podstatě opakuje tóny příznačné už pro naturalismus v povídkách Šimáčekových. Majerová je připomíná i pohledem na práci v továrně jako na poslední příčku lidské existence: dělníky z hutí líčí jako „deklasované lidi, „podivným rozmarem osudu ze všech končin k sobě naváté sem, na ten poslední stupeň takzvané existence“, které dohromady váže především společné a často drastické lidské utrpení. Pokračování tímto směrem by vedlo k ztotožnění s chmurným žánrovým obrázkem zalidněným dojemnými figurkami, jež jsou trpným produktem svého prostředí. Spíš než vlastní povídky o dělnících, shrnuté hlavně v *Povídkách z pekla*, charakterizuje tato žánrovost prózy sbírky *Nepřítel v domě*, zobrazující život české chudiny ve Vídni; některé povídky z ní se také nejvíce přibližují onomu typu sociální prózy, který využívá prostředků romantické fabulace.

Nad sentimentální dojemnost v líčení osudu chudých, nad černobílou charakteristiku postav, nad vnějškovou dokumentárnost i další konvenční rysy sociální prózy se Majerová povznesla zejména překonáním explicitně vyjadřované tendence, tedy právě řešením problému, který sociální próza sloužící uvědomovacím potřebám dělnického hnutí nikdy literárně nezvládla. Zejména v řadě Povídek z pekla, úmyslně omezených často na jedinou situaci obyčejného všedního dne (*Děti, Dva krejčary, Na hrázi*), zobrazila Majerová absurditu společenského soužití lidí v každodenních, na první pohled zcela nenápadných drobných příhodách žen a dětí. Sociálně podmíněný osud postav byl v těchto malých prózách pojat neagitačně, postavení proletariátu zobrazeno v nejsoukromějších důsledcích pro ty nejnevinnější a nejprostší. Nový zorný úhel dokázal vnést do ztvárnění sociálního tématu i řadu dosud nebyvalých rysů, zejména dělnický humor s jeho reálným pohledem na svět nebo osobitý lyrismus, jehož zdrojem se stalo zachycení elementárně lidských situací a síly citů navzdory stísnějším chudobě a utrpení (*Chudá láska*).

Současně s knihou dělnických povídek, které jsou ovšem vznikem i datem časopiseckého publikování většinou starší, vyšla roku 1907 také autorčina první rozsáhlejší prozaická práce *Panentství*. Vznikala rovněž v souvislosti s dělnickým tiskem, v roce 1905 jako román na pokračování pro Besídku vídeňských Dělnických listů, a po úspěchu u čtenářů a po kladné kritice Jindřicha Vodáka byla za dva roky publikována knižně. Majerová se v ní poprvé pokusila o prozaický celek s nároky na širší obraz a hlubší typizaci společen-



ských vztahů. Život v Praze nedávných let, v komunitě, která se začíná proměňovat ve velkoměsto, je zachycen s impresionistickou svěžestí zejména v řadě příznačných prostředí a situací: ve světě mladých bohémů a studentů, v ovzduší pražských lokálů, stavebním ruchu nových čtvrtí, všedním dnu i neděli pražských služek.

Panenství úzce souviselo s ranými sociálními povídkami Majerové soustředěním k osudu proletářské ženy; tematicky pokračovalo v námětovém okruhu sbírky *Nepřítel* v domě líčením života služebných děvčat ve velkoměstě. Stejně podstatná byla však souvislost s prvními básnickými pokusy Majerové, a tím i s myšlenkovým ovzduším prací autorů, hlásících se tehdy k anarchismu a seskupených kolem St. K. Neumanna. Vztah Majerové ke skupině „olšanské vily“ se odrážel už v jejich začátečních verších, které tiskla v letech 1901-1906 v časopisech *Nový kult* a *Rudé květy*. Zatímco příspěvky z *Rudých květů* navazovaly spíš na tradiční typ sociálního obrázku, spojuje verše z Neumannova časopisu s tvorbou anarchistických autorů nejen protest proti panující morálce, ale často i sám způsob jejího vyjádření — zejména provokující gesto zdůrazňující vlastní narušenost a nevíru v sebe, známé z básní Gellnerových. Některé veršové pokusy Majerové jako by reprodukovaly autostylizaci sbírek *Po nás ať přijde potopa* a *Radosti života*, jiné si z nich odvozují alespoň jednotlivé básnické obrazy, lexikální výrazy nebo typ verše — heinovského popěvku. Příbuznost s anarchistickým okruhem se u Majerové okrajově projevila i v próze. Do *Povědek z pekla* zařadila například črtu z nočního života Prahy *Manželství*, která se zcela vymyká základní tematické linii sbírky a zachycuje situaci na pražské ulici, v níž se tři prostitutky stávají náhodnými svědky nechutné manželské hádky měšťáků. Konfrontace mravních hodnot buržoazního světa s polosvětlem je typická pro Gellnera i Šrámků: u obou tvoří součást jejich pojetí společenského typu nevěstky jako emblému nepřizpůsobivosti a popření vládnoucí morálky. Také zobrazení osudu proletářské dívky v *Panenství* je spjato s gestem demaskujícím moralistní pokrytectví a připomíná tehdejší postoj Šrámkův i Gellnerův. Dílo se stalo průsečíkem dvojí umělecké zkušenosti — mladé Majerové a v tomto dvojím zdroji tkvěla i osobitost přístupu k zvolenému tématu. V obraze polosvěta ustupuje pro anarchistické autory charakteristická poetizace společensky konkrétnímu pohledu, podobný posun zaznamenává i ideál mravní nepřizpůsobivosti soudobému světu. V *Panenství* je buržoazní morálka konfrontována s psychologicky rozvinutým typem, ženou, která je samou podstatou svého charakteru neschopná podlehnout špině okolí. V osobité podobě se tak objevuje i sám motiv „panenství“, základ fabule díla. Otázka pohlavní čistoty před sňatkem, která je rozvíjena příběhem hlavních postav i zevrubně diskutována v jejich dialogích, je silně dobově podmíněna: tvořila jeden z téměř módních problémů z oblasti společenské morálky, který souvisel s tehdejšími emancipačními ideály. Titulní motiv prózy M. Majerové není však pojat jako nedotčenost fyzická, ale jako vnitřní pravdivost a nezávislost individua. Z oblasti morálky sexuálních vztahů je tu převeden do širších souvislostí historie mravně nepřizpůsobivého proletářského děvčete uprostřed měšťáckého světa. Proto také mohl být tento nevelký román, na první pohled tolik poplatný aktualitám své doby, chápán jako jeden z článků předválečné tradice české sociální prózy, která už tehdy cílila „nejen k vystižení buržoazního prostředí, ale i k objevu člověka proletáře a jeho duševního světa“ (Hora), a to nehledě k fabuli plně senzačních scén a pointované v překvapivé zvraty a k literátsky schematické charakteristice některých postav.

## PSYCHOLOGICKÉ POVÍDKY O OSUDECH ŽEN

Smysl zájmu o osud ženy, příznačný pro první prózy Majerové, se postupně proměňoval. Od příběhu jako svědectví o nehumánnosti staré společnosti směřovala autorka k obrazu vnitřních morálních a citových problémů ženských hrdinek; přitom se však neustále obohacovalo a odstiňovalo vědomí konkrétní sociální vázanosti těchto otázek a jejich včlenění do života soudobé společnosti. Náznaky této tendence se projevíly už v povídkách sebraných do sbírek *Plané milování* (1911) a *Dcery země* (1913).



Vznik celé souvislé linie díla M. Majerové — povídek a rozsáhlejších novel o citových osudech žen, které začala psát ještě vedle tendenčních sociálních próz — ovlivnilo osobní sblížení s Růžnou Svobodovou a poznání její tvorby. Majerová jí ve svých prózách začíná být poplatná řadou vnějších rysů: patří k nim např. popisy dějiště, přetížené dekorativními rekvizitami, časté využívání určitého typu romanticky stylizovaného prostředí, do něhož jsou situovány děje (např. pustnoucí zahrady a parky), úsilí o precízní metaforický styl nebo opakující se použití stejného typu kompozičního rámce. Tyto prvky, vystupující sice markantně do popředí, se však podobají spíš závislosti literárně dosud ne zcela zkušené autorky, která se snaží poučit na jednom z výrazně strukturovaných typů soudobé české povídky.

S dobovou ženskou prózou, jak jí svým dílem konkretizovala Růžena Svobodová, spojoval Majerovou daleko podstatněji sám základní obrys tématu jejích povídek: osud ženy, jejíž vědomí zůstává omezeno na jediný citový vztah — lásku k muži — mimo nějž ztrácí smysl existence. V rámci této námětové podoby krystalizuje však osobité pojetí Majerové, které se odhaluje zejména v klíčové otázce milostné deziluze. Svobodová (typicky např. v knize povídek *Po hostině svatební*) ozřejmuje především samu bezvýhodnost a tragiku situace erotického vystřízlivění. Povídky Majerové většinou také zachycují okamžiky pádu milostných iluzí: zobrazení téže situace v nich však směřuje spíš k tomu, aby byly sny a představy, jež jsou v rozporu se skutečným životem, předvedeny jako fenomén člověku nepřátelský. Tento zorný úhel je v podstatě silně protidekadentní. Kritérium vítězícího života, který očišťuje od nepotřebných iluzí, vytváří u Majerové předpoklady k odstupu od trpící postavy: demaskuje citové krize jako často fiktivní nebo přímo založené na životní lži, a tím překonává „citové anarchistické pojetí“ (J. Hora) obdobných námětů, vlastní soudobé ženské próze.

Majerová výrazně modifikovala dobové „ženské“ téma tím, že je směřovala k postižení sociálních vazeb v psychologických reakcích postavy. Dokázala tak zobrazit tragiku citových ztroskotání v jiné perspektivě: silným objektivizačním úsilím, zbavujícím tuto oblast impresionistické náladovosti i feministicky zjednodušeného pohledu, razila cestu k odstíněnějšímu pohledu do lidského nitra, k pohledu, který tuší za intimními problémy i jejich složitou nadosobní motivaci.

Objektivizační proces, který probíhal uvnitř novelistické produkce M. Majerové, vyvrcholil knihou *Mučenky* (1921). Sdružovala čtyři povídky psané za světové války a těsně po ní, svým dobovým a společenským ovzduším, podobou umělecké problematiky i jejím řešením však těsně navazovala na Plané milování a Dcery země. Jednotící námět — tragický osud ženy v manželství — byl opět obdobný s tematikou Svobodové, stejně jako společný typ ženy — popínavé bytosti chřadnoucí a hynoucí milostným zklamáním. Tyto postavy pasivních hrdinek - mučenek, pro něž není života kromě milovaného muže a které nejsou schopny překonat kritický okamžik pádu iluze, hynou na krásné představy a neuskutečnitelné sny, na bezradnost vůči skutečnosti. Majerová svým pojetím však překonává i zde feministicky zjednodušený pohled akcentující bytostně „vyšší“ citovost ženy a směřuje k zobrazení širších životních okolností, jež předurčují neschopnost ženské hrdinky vyrovnat se se skutečností. Jako složka těchto nadosobních souvislostí vstupuje do povídek i konkrétní historická situace — první světová válka; v *Mučenkách* tvoří podstatný prvek autorčina objektivizačního úsilí.

Základní tendence k objektivaci se odrazila i v rovině výrazové zdůrazněním epičnosti (jako projev tohoto směřování lze například chápat i aktualizaci novelistických kompozičních postupů). Pro sbírku příznačná vyváženost mezi zobrazením psychologie postav a dějovou složkou byla — po údobí šrámkovského impresionismu — na počátku dvacátých let pocítována jako jedna z možností obnovy epické podstaty povídky a stupeň přiblížení k nové úloze dějovosti; řešení Majerové tak souznělo s dobovými představami o podobě proletářské literatury, podle nichž tvořil právě „kladně vyprávěný děj“ (J. Hora) jeden z hlavních předpokladů lidovosti nové prózy.



## NÁMĚSTÍ REPUBLIKY — POKUS O SPOLEČENSKÝ ROMÁN NA PŮDORYSU ROMÁNU CITOVÉ VÝCHOVY

Na jaře roku 1914 vydala Majerová svůj první velký román, *Náměstí republiky*. Kladla si v něm zatím nejnáročnější umělecký úkol: vytvořit široký sociální obraz, který by postihl prostřednictvím tématu z aktuální současnosti společenskou problematiku své doby — kritickou situaci revolučního hnutí po roce 1905, tj. vnitřní degeneraci anarchismu na jedné a změstáčtění sociálnědemokratických organizací na druhé straně. Vystupovaly v něm skutečné postavy z anarchistického hnutí, s nimiž se potkala v Paříži; situování děje do tohoto města není však pouhým výrazem autopsie, znalostí života anarchistických kroužků i dělnického prostředí, jichž Majerová nabyla za svého pařížského pobytu v letech 1906–07, ale znamená samo o sobě už i prostředek uměleckého zobecnění. Právě tehdejší Paříž představovala místo, v němž se zcela zřetelně vyhranil jak anarchismus, tak oportunistické tendence dělnického hnutí.

Dobová naléhavost románu netkvěla jen v bezprostřednosti, s níž se v něm reagovalo na nedávné historické události a sociální přesuny. Promítla se výrazně i do literárního ztvárnění látky, a to do osobité modifikace postupů klasického psychologického románu, kterých tu Majerová poprvé využila k zvládnutí společenského tématu. Pro českou prózu druhého desetiletí 20. století znamenalo toto přetváření psychologického románu příznačnou tvůrčí tendenci; slučování vnitřního světa člověka a zrání jeho charakteru se společenskými okolnostmi jeho existence se objevovalo zvláště vyhraněně jako vedoucí umělecký záměr například v prvních románech A. M. Tilschové, věnovaných analýze pražských měšťanských vrstev (Fany, Stará rodina). Majerová se na tomto obecném směřování podílela navázáním na romány „citové výchovy“, jejichž podobu vytvořil G. Flaubert. Cesta za poznáním skutečnosti, realizovaná jako stálé odhalování a stálá ztráta iluzí, byla u Majerové zřetelně ovlivněna jeho metodou tzv. nepřímého realismu, která se v *Náměstí republiky* měla stát prostředkem uměleckého postižení nadosobní společenské problematiky — vnitřní krize revolučního hnutí a holé tváře buržoazní svobody. Konfrontací čistých společenských ideálů a snů mladého revolucionáře Luky se skutečností, jejich ustavičným zklamáváním v konkrétním styku s pařížskými anarchisty i s každodenností francouzské demokratické republiky se postupně konstruuje představa reálného dění. Prostřednictvím stupňů subjektivní deziluze ústřední postavy mladého snílka dospívá dílo k obrazu reality sociálních vztahů.

V české předválečné próze znamenalo *Náměstí republiky* umělecký čin i vývojový mezník. Odlišnost díla od tradiční, zkonvencionalizované sociální prózy, založenou na umělecké kontaminaci s psychologickým románem, cítila už dobová kritika. F. V. Krejčí například poukazoval na novost řešení Majerové, překonávající stav, „kdy se sociálním románem mínilo naturalistické líčení proletářského života ... M. Majerové nejde o zevní líčení poměrů, sociální zlo přijímá jako daný předpoklad, sama však se jím nezabývá, nýbrž snaží se vystihnout, jak ono působí na duše lidí.“ V individuálním vývoji autorky bylo *Náměstí republiky* plodným sloučením výsledků raných obrázků ze života dělníků s tvůrčími zkušenostmi ženských povídek, v nichž zvolna krystalizovala podoba vztahů mezi lidským vědomím a objektivními společenskými poměry, jež je spoluurčují.

V české próze desátých let pak zaujalo místo významného pokusu o velký společenský román, a to řešením, které naznačilo spojitost mezi subjektivním vnitřním životem a jeho nadosobní motivací. Majerová navazovala na tyto zkušenosti znovu ještě v prvních letech dvacátých, kdy — v konfrontaci s rodícími se avantgardními tendencemi — složka psychologických motivací v próze ustupovala a stávala se znakem vývojového stadia, jež je třeba překonat. Obraz vztahu mezi osobním citovým a myšlenkovým vývojem charakteru a cestou k revolučnímu uvědomění dokázal však pro svou psychologickou přesvědčivost získat respekt ještě v této situaci a Majerové román *Nejkrásnější svět* se dokonce jevil jako významné dílo v kontextu formující se socialistické prózy poválečné generace.



## LYRICKÉ DENÍKY Z VÁLEČNÝCH LET

Tendence reagovat na aktuální problémy prostřednictvím velkých společenských témat ze současnosti, naplno uplatněná v Náměstí republiky, byla usměrněna vypuknutím první světové války. V dobových okolnostech, které ztěžovaly bezprostřední zobrazování soudobé reality, se Majerová obrátila k drobné próze subjektivního ladění, a to v novinovém fejetonu, jež tehdy trpěl zásahy cenzury méně než práce vydávané knižně. V Právu lidu si Majerová vytvořila zvláštní typ drobné básnické črty — jakýsi lyrický deník, v němž zachycovala dojmy z potulek českou krajinou za válečných dnů. Knižně vyšly tyto fejetony až v roce 1919 pod titulem *Z luhů a hor*; jejich další přepracované vydání označila autorka smetanovským titulem *Má vlast* (1934).

Přes neobyčejnou smyslovou názornost, jež je základem těchto črt, nepodává Majerová jen impresionistické přírodní dojmy: všechny její obrazy směřují k zobecnění, k vyslovení základního pocitu mohutnosti a monumentální krásy přírody. Stejně podstatný rys však tvoří neustálé vědomí vzájemného vztahu přírody a člověka: krajina vystupuje se stopami lidské činnosti a lidských osudů, jako součást zlidštělého světa. Organickou složkou knihy přírodních črt jsou proto i kapitoly o venkovských lidech, kteří žijí v těsné blízkosti s přírodou a jsou hněti jejími zákony. Pro Majerovou příznačně formuje příroda člověka prostřednictvím práce; v mezích představy o vztahu člověka a přírody se tak — jak ukazuje nejpříznačnější črta *Hromadil* — vytváří prostor ke kresbě výrazného společenského typu. Vycházejíc z myšlenky o vlivu těžkých podmínek získávání obživy na charakter venkovana, dospěla Majerová k expresivně nadnesenému, silně zobecněnému zobrazení lačného majetnického puðu, jež vyřazuje jedince z lidské pospolitosti. Už současníci (např. Josef Hora) poštěhli, že toto pojetí bylo i přínosem k obrazu venkova v české próze dvacátého století.

Krajina chápaná v neustálé souvislosti s člověkem se v knize *Z luhů a hor* stává živým a stálým spoluhercem všeho lidského i národního osudu. Poměr člověka k přírodě dostává nový významový odstín v souvislosti s válečnou situací, která ho neobyčejně zvroutňuje: příroda začíná vystupovat nejenom jako jedna, třebaš i hlavní, z krás života, ale jako hodnota, která jediná nezklamala v ohromném zhroucení iluzí o světě. V tomto smyslu se objevuje i přilnutí k přírodě a pocit jednoty člověka s ní jako svazek, který dodává sílu a poskytuje pevný bod uprostřed všeobecného ořesu hodnot. I v prózách věnovaných na první pohled jen obrazu české krajiny je válka stále přítomna. Zdánlivě náhodné drobné motivy tvořící jakousi lidskou stafáž plenéru — dětský orač v *Zeleném chlumu u Prahy*, ruští zajatci v *Cestě Husově* — opakovaně vyvolávají pocit, že se válka dotýká všeho a že před ní nelze uniknout; vědomí této všudypřítomnosti války se tak stává samo o sobě i soudem nad její nesmyslností a krutostí.

Vztah krajiny a člověka zároveň stále silněji tíhl k poloze přírodního podobenství národního osudu. Majerová přítom neváhala použít řady emblematických prvků spojených v českém povědomí s tradičně symbolickým obsahem (např. motivů lípy, skřivana apod.), dovršujíc tak cestu od impresionistického dojmu přes evokaci velikosti a krásy přírody k pojetí české krajiny jako zdroje posily a symbolického příkladu v těžkých dobách národní zkoušky. Kniha *Z luhů a hor* osobitě přetvořila okrajový žánr lyrizujícího přírodního fejetonu a pozvedla ho tvořivě v útvar značné ideové síly a sugestivního básnického patosu, daleko přesahující žánrové hranice drobné prózy. Přírodní črta se změnila v ideově vyhrocenou básnickou oslavu domova, série krajinných fejetonů v „živý dokument lidského národního a sociálního citění za války“ (J. Hora). Proto též měly fejetony M. Majerové ve své novinové podobě velký ohlas mezi čtenáři: existují svědectví o tom, s jakým nadšením byly sledovány českými vojáky na rakouských frontách jako posila jejich touhy po míru a důvěry v budoucnost národa.

Podstatné rysy těchto próz z přírody se opakovaly i ve sbírce próz *Ze Slovenska* (1920), situovaných rovněž do válečných let. Také jejich nejcharakterističtější části rozvádějí představu, že válka, které nelze uniknout, poznamenává a drtí i to, co je jí vzdálené a co s ní nijak nesouvisí. Společné téma se tu však realizuje



prostřednictvím žánrových výjevů ze života drobných lidí, ze zvláštní perspektivy žánrového obrázku, líčením toho, jak válka neúprosně vniká do svébytného, úzce ohraničeného výseku skutečnosti.

## PRVNÍ VYROVNÁVÁNÍ S POVÁLEČNOU SOCIÁLNÍ DYNAMIKOU

Říjen 1917 a vznik samostatné Československé republiky znamenal velkou aktivizaci politické i publicistické činnosti Marie Majerové, v níž se rychle vyrovnávala se sociální demokracií. Názorově patřila k stranické levici, už od počátku roku 1920 se hlásila ke Třetí internacionále a mezi prvními vstoupila do komunistické strany, v níž po celá dvacátá léta působila jako agitátorka, organizátorka dělnických žen a dětí, jako publicistka Rudého práva i dalších stranických časopisů. Žurnalistická činnost Majerové se v této době nejen rozrůstala, ale i vnitřně diferencovala: politická agitační publicistika v ní stojí vedle kulturněpolitické úvahy, literární a zejména významná divadelní kritika vedle beletristických novinových žánrů (např. drobných črt, které Majerová nazývala „vteřinky“). Ve službách veřejné činnosti poznala Majerová cizinu: jako účastnice Mezinárodního kongresu pracujících žen USA (1919), jako delegátka kongresu Komunistické internacionály roku 1924 sovětské Rusko. Obě tyto cesty se staly základem jejich prvních cestopisných reportáží.

Knížka *Dojmy z Ameriky* (1920) bezprostředně souvisela s ostatní publicistickou činností Majerové a měla proto především politicky informativní a agitační zaměření. Ovšem i v rámci tohoto velmi úzkého pojetí reportážní prózy se začíná uplatňovat všestrannější pohled na zobrazovanou skutečnost; Majerová zachycuje zejména drobná fakta z všedního života lidové Ameriky a konkrétní epizody ke každodenní situaci amerických Čechů. V knize *Den po revoluci* (1925) se vyhraňuje už směřování k umělecké reportáži, třebaš i zde zůstává dominantním úsilím podat co nejvíc spolehlivých údajů pro politickou argumentaci. Podoba reportáže je přitom předurčena dobovým stavem znalosti předmětu: u nás stejně jako i v ostatních zemích Západu se vytvořil poměr k cestám do sovětského Ruska jako k poutím do „říše mimo svět“, o níž je třeba podávat „věrojatná“ (a často citově zaujatá) svědectví. Práce Majerové se začlenila mezi první české reportáže o SSSR, Šmeralovu knihu *Pravda o sovětovém Rusku* a Olbrachtovy *Obrazy ze soudobého Ruska*. Majerová navazovala spíš na typ Šmeralových věcných záznamů; mnohost faktů z nejrůznějších oblastí sovětského života byla však již integrována touhou nalézt a zachycovat především to, co bylo úběžníkem její víry: revolucí proměněný vnitřní poměr člověka k práci a v souvislosti s ním se rodící náznaky nových lidských vztahů, které se osvobozují z pout egocentrismu.

Součástí kulturněpolitické aktivity Marie Majerové bylo i působení mezi dělnickými ženami a dětmi. Mnoho energie věnovala řízení ženských časopisů (*Ženské listy*, *Rozsévačka*) i redakční práci v nedělní *Dětské příloze Rudého práva*, v časopise *Kohoutek* a v *Dětské knihovně*. S dětmi se stýkala ještě bezprostředněji v oddílech Rudých průkopníků, kde vystupovala jako organizátorka besídek a oblíbená vypravěčka pohádek. V literární praxi si Majerová kladla úkol přibližovat dítě etice humanističtější společnosti nejprve cestou adaptace starých pohádek (*Čarovný svět*, 1913, *Zlatý pramen*, 1918). Ve svých výběrech chápala pohádku jako důležitou činitele, formující citovost, jako výraz lidové poetičnosti, schopný vzdorovat návalu prudkých senzací moderního velkoměsta, který trvale hrozí otupit dětskou vnímavost. Její výběr a úprava pohádek zdůrazňuje na jedné straně právě citové a poetické prvky, na druhé se vědomě zaměřuje k vyprávěním o důmyslu prostých lidí, o hodnotách lidového života, o ceně lidské práce. Po válce odpověděla Majerová na aktuální potřebu dětské literatury přímým zobrazením dobové skutečnosti v realistické povídce o životě chudých dětí. K tvorbě pro děti přistupovala jako autorka rozsáhlého povídkového díla určeného dospělým čtenářům, na jehož základě též realizovala svou původní dětskou prózu. Všechna její dosavadní tvorba se vyznačovala mimořádným zájmem o dítě a jeho svět: Majerová byla nejen schopna vystihnout výrazné zvláštnosti dětského myšlení, citu a fantazie, ale zároveň těchto prvků často využívala jako úhlu pohledu na skutečnost.



Dítě je jí nositelem dosud nenarušeného citění a svědomí, které spontánně reaguje na to, nad čím už dospělí otupěli: dětské hledisko nezatížené společenskými konvencemi proto nabývá výrazně hodnotícího smyslu.

Důležitým postavením dítěte v tvorbě Marie Majerové je podmíněn nenásilný přechod od jejích próz o dětech k povídkám pro děti, jak je realizoval na počátku dvacátých let soubor povídek *Zázračná hodinka* (1923). Jednotlivé prózy z knih pro dospělé u Majerové často přecházely do knížek dětských a knihy pro děti tvořily zase organickou součást autorčina díla, s problémy společnými vši její tvorbě. Základ této jednoty, charakteristické i pro *Zázračnou hodinku*, kotví v názoru, že mezi oběma literárními oblastmi není předělu, který by byl založen na výběru zobrazovaných skutečností a na vztahu k nim. Podle Majerové se dítěte — zejména chudého — týká v životě vše, co se týká i dospělého člověka. Přístup k zobrazované realitě musí proto být i v literatuře pro mládež založen na závazném vystižení lidských a společenských vztahů. Toto pojetí, nevyhýbající se „temným“ stránkám reality, stojí v protikladu k soudobé konvenční dětské literatuře, záměrně se soustřeďující jen k tomu, o čem předpokládá, že se svou poetičností a ušlechtilostí především hodí k výchovnému působení na mysl dětského čtenáře. Knihy Majerové jsou od počátku polemicky zaměřeny proti dětské literatuře zkrášlující život i proti pro ni typické sentimentalitě: zejména však usilují o překonání tematických konvencí povídek o chudých dětech, v nichž je velké utrpení nečekaně odměněno ještě větším štěstím. Majerová chtěla zobrazovat svého hrdinu — chudé dítě — nejen v jeho strádání, ale i v jeho hrdosti a energii, schopné samostatně překonávat těžké podmínky, jež ho obklopují.

Na popření sentimentálního schématu dětské literatury založila Majerová později i povídku *Bruno čili Dobrodružství německého hochy v české vesnici* (1930) a zejména populární román *Robinzonka* (1940), který je polemikou s konvenční podobou dívčí četby, živící životní iluze. Majerová v něm záměrně použila motivů společných sentimentálním povídkám tohoto typu (osiření dívky, druhá matka, první náznaky milostného citu atd.), ale důsledně proměnila jejich smysl: podává je ne jako zdroje utrpení, ale především jako situace, v nichž se mladá hrdinka seznamuje se životní realitou a učí se ji zvládat.

## NEJKRÁSNEJŠÍ SVĚT – ROMÁN Z OBDOBÍ PROLETÁŘSKÉ LITERATURY

Uprostřed intenzivní agitační a publikační činnosti v prvních letech dvacátých se Majerová pokusila literárně vyjádřit proměnu společenského myšlení ve světové válce a v poválečných letech. V románu *Nejkrásnější svět* (1923) navázala v nové souvislosti na své předválečné úsilí o sociální román, který ztvárňuje širokou historickou problematiku společenských proměn zobrazením vnitřního vývoje hrdiny, jak je realizovala v jiné situaci už v *Náměstí republiky*. *Nejkrásnější svět*, román, který se ideovým zaměřením i datem vydání dostal do vývojových souvislostí s proletářskou literaturou počátku dvacátých let (byl představován dokonce jako jeden z jejích významných projevů v oblasti prózy), velmi těsně navazoval na autorčino válečné dílo. Typické téma ženiny morální poroby a touhy po sebeurčení, které opakují v různých obměnách povídky Majerové, se tu stalo základem pokusu ztvárnit širší proměnu společenského vědomí: *Nejkrásnější svět* je příběhem citového a názorového vospívání ženy, která se proboují k socialistickému uvědomění. Kompoziční rámec individuálního vývoje hlavního hrdiny i celkový typ sociálně psychologického románu, který *Nejkrásnější svět* v podstatě nepřekračoval, představoval ve své době už značně vyčerpané zobrazovací možnosti a bylo třeba značné tvůrčí aktivity k jeho literární obrodě. Majerové se přesto podařilo vytěžit z uměleckého problému souhrnné typizace vnitřního vývoje jedince a dějinného procesu v dobovém kontextu snad maximum.

Román *Nejkrásnější svět* se v nové situaci soustředil k souvztažnosti mezi objektivním smyslem společenských zvrátů a individuálními složkami lidského charakteru. Vzhledem k tomuto principu se však zřetelně rozpadá na dvě poloviny, lišící se právě vztahem konkrétního individuálního vývoje a společenského procesu. První část, líčící život Lenky Bilanské na vsi, se motivicky těsně opírá o starší prózu stejného titulu, kterou



roku 1912 uveřejňovaly na pokračování vídeňské Dělnické listy. Konkrétním začleněním postavy do venkovského prostředí a evokací těsného vztahu mezi nimi navazuje tato práce často na umělecké výsledky tradiční vesnické povídky. Zobrazené prostředí je tu však určeno zřetelem k vývoji hlavní postavy a tematické prvky časopisecké verze jsou v tomto smyslu upravovány. Na první pohled se to odhaluje v přesnějším sociálním určení venkovských postav a jejich životních poměrů. Charakteristiky prostředí je dosahováno i uváděním postav do nových vztahů (např. mlynářského synka Antonína do společensky nerovného milostného poměru). Prohloubení sociálního obrazu vesnice se promítlo i do dalších změn, výrazně třeba u postavy hrdinčina otce mlynáře Bilanského. Už ve znění z Dělnických listů je zobrazen jako tvrdý despota a stejná je na první pohled i jeho úloha v rozvíjení příběhu. Přesto se s postavou udál posun, při němž spolupůsobily i umělecké zkušenosti knihy *Z luhů a hor* — monumentalizující nadsázka, s níž Majerová (v črtě Hromadil) zachytila patologičnost selské chamtivosti. Všechny skutečnosti z venkovského života obklopující hlavní postavu jsou pak zobrazovány především ve svém působení na ni, jako aktivní činitelé prostředí, které hrdinku odpuzuje a vede k postupnému uvědomování: proto mezi nimi také zaujímá přední místo společensky motivovaná charakteristika jejich protihráčů.

Druhá polovina díla, která zobrazuje názorové uzrání Lenky Bilanské, už oporu v tradičním prozaickém tvaru nebo v starších autorčiných uměleckých zkušenostech nemá. Daleko bezprostředněji souvisí s dobovou podobou proletářské literatury; filiace vystupuje například v řadě obrazů, jimiž je líčeno hrdinčino působení mezi dělnictvem po válce. Majerová je nezobrazuje v konkrétních scénách (táborů, schůzí atd.), ale symbolizujícími evokacemi vnitřního smyslu dějů. Lenčin projev k cihlářským dělníkům je například zachycen až prostřednictvím silně zobecněné vnitřní reakce dělnických posluchaček; postup sám o sobě přispívá k posilování lyrických prvků románu a sblížuje dílo s proletářskou poezií, tím spíše, že se konkretizuje i v jejích představách a literárních obrazech. S dobovou poezií sduzuje Nejkrásnější svět i ráz jeho obrazných pojmenování (těžících např. z biblických reminiscencí) a motivů, uplatňujících se zejména v partiích Lenčiných řečí k dělníkům: nejde v nich o zobrazení konkrétních politických bojů, ale o patos obecného revolučního mesiášství, který opět román spojuje s lyrikou své doby.

Z pocitu této dvojí inspirace a dvojího zdroje Nejkrásnějšího světa pramenily už v prvních kritických posudcích opakující se postřehy o „nekonkrétnosti“ druhé části románu. Sama Majerová se později snažila oslabit důvody těchto výtek řadou úprav. Zejména v posledním přepracování po roce 1945, jehož podobu podstatně poznamenal tlak představ o socialistickém realismu, uváděla do druhé části románu konkrétní historické scény (sjezd sociální demokracie v létě 1920 aj.). Tyto dodatky však byly svou podstatou cizí původní metodě zobrazení a přes všechnu snahu po alespoň dodatečně motivovaném začlenění (např. prostřednictvím postavy, která se stává jejich přímým svědkem) působí v celku díla chťně a neorganicky. Nejkrásnější svět zůstal tak vnitřně rozpolceným pokusem sloučit vypracovanou metodu psychologické prózy s úkolem vyjádřit revoluční aktivitu v poválečné společnosti. Byl přivítán mladou kritikou (Wolker, Píša) jako významné dílo proletářské literatury, ale představoval v ní vlastně jen ojedinělé řešení, na něž se dál nenavazovalo.

## SIMULTANEITA DĚNÍ JAKO NOVÁ FORMA ZOBRAZENÍ SPOLEČENSKÉ REALITY

Ve druhé polovině dvacátých let pracovala Majerová na utopickém románu *Přehrada*, který vyšel knižně roku 1932. Na první pohled působí toto dílo jako vybočení z logiky autorčiny tvorby. Majerová v něm neváhala opustit dosavadní psychologickou monografičnost, o níž se opírala v kresbě sociálního typu, nahradit ji „letnými, kinematografickými obrazy kolektivního dění“, sledem simultánních záběrů z nejružnějších oblastí života čtyřiaadvaceti hodin před výbuchem revoluce. Techniku okamžitých záběrů reality Majerová v té



době konkretizovala i v útvaru reportáže knihou *Africké vteřiny* (1933), která je pásmem úsečných momentek z nejrůznějších oblastí života severoafrických zemí. Záznamy o skutečnosti, představované tu jako jednotlivé vjemy a dojmy, jsou realizovány v monotematických drobných kapitolách, plných smyslové bezprostřednosti a konkrétnosti; jejich polyfonní proud pak postihuje mnohost a pestrost orientálního života jako celku (A. M. Píša).

Přehrada byla podobným pokusem zobrazit události a lidi v revoluci prostřednictvím relativně samostatných drobných scén a dějů, které zde — teprve ve svém úhrnu — skládají celistvý obraz historické proměny. Už samo o sobě to bylo pocítováno jako pokus o sociální román, který se vyrovnává s tvárnými tendencemi moderní prózy. Josef Hora například hodnotil Přehradu jako „závažný krok na cestě, jíž lze dojíti souhlasu mezi požadavkem sociální aktuálnosti v krásné literatuře a požadavkem vytváření nové výrazové formy pro novou básnickou látku“; stavěl ji do širokých souvislostí vývoje světové sociální prózy, v níž se obdobně usiluje o překonání románu „ve slohu naturalistickém, jenž je od desítekletí považován za nejhodnější formu pro zmáhání společenských látek“. Dílo Majerové se stalo součástí širších tvárných tendencí a podílelo se na dobových pokusech o „likvidaci“ románu s pevnou epickou fabulací ve prospěch útvaru založeného na reportážním záznamu životních situací.

V druhé polovině let dvacátých, kdy Přehrada začínala vznikat, si její autorka uvědomila potřebu překonat formy, jimiž tlumočila své společenské zaujetí poválečnou proletářskou literaturou. Vyrovnala požadavky sociální aktuálnosti literatury s vytvářením adekvátní výrazové formy; rozkladem pevné epické struktury se zároveň podílela na dobovém negování prózy založené na rozvíjení děje z charakterů, příznačném pro situaci předchozího období. Majerová hledala touto negací důsledně novou podobu společenského románu, diametrálně se lišící od těch pokusů dvacátých let, které spojovaly zobrazování velkých sociálních dění buď s postupy románové kroniky, nebo psychologického románu, zejména s realistickou drobnokresbou starých životních forem; tak vědomě překonávala i svá vlastní předchozí řešení uskutečněná v Nejkrásnějším světě.

Přehrada je založena na popření epického děje vystupňovanou simultaneitou dílčích záběrů reality. Tato metoda poskytuje už sama o sobě předpoklad k tomu, aby vyvolávala dojem nekonečného pohybu a složité dialektické souvislosti skutečnosti. Majerová „měla znamenitý nápad kompoziční“, postihuje možnosti metody Šalda, „směstnati všechno dění Přehradu v úzkou mezeru 24 hodin. Tím nabíla... svůj román dynamismem pohybu; na tohoto jmenovatele svedla vlastně sňatek přírody a techniky, z nichž učinila dvojí pól pozemskosti... Všude hmatáš zrovna, jak dělá dobře pozemskému srdci i pozemským smyslům Marie Majerové to stálé komihání, kypění, rozšlehávání energie. Ten proces sám o sobě je jí jakýmsi narkotikem a ona tvoří pod jeho vlivem své nejlepší lyrické pasáže.“ Simultaneita záběrů se v Přehradě stává zdrojem specifické poetičnosti díla; významově ji specifikuje kompoziční sled jednotlivých kapitol, v němž se scény z příprav revoluce podle pravidelného rozvrhu střídají s lyrickými přírodními intermezzy. Metoda vytváření obrazu i sama kompozice vedou k tomu, že spíše než zobrazení revoluce v Přehradě do popředí vystupuje lyrická oslava plnosti a celistvosti života, evokace jeho opojnosti založená na poetizaci jednoty člověka, jeho díla a přírody. Pro vyznění románu je podstatné osobité vidění lidské práce včleněné v „sladkou romanci přírody, jejíž vltavská a lesní melodie splývá s hukotem davů v rozjásanou melodii“. Tato životní poloha, pro umělecký naturel Majerové příznačná, se v Přehradě projevuje v básnicky nadneseném idealizujícím pojetí vztahu člověka a plodu jeho práce — technické civilizace. Proti představě techniky jako potencionálního zdroje ničivých sil, jak ji realizovala utopická témata K. Čapka, vyznívá zde obdobný utopický motiv v jednoznačnou apoteózu vítězné moci techniky a jejího splnutí s osvobozenou prací, v harmonický pocit neproblematické jednoty člověka a výsledků jeho činnosti. V modifikaci utopického románu, k níž Majerová Přehradou dospěla, je příznačné i oslabování rysů fantastičnosti, jinak v dobové podobě žánru mnohem markantnějších. U Majerové se naopak předvádí fiktivní obraz budoucnosti tak, aby se téměř ztrácelo vědomí jeho utopické roviny, k níž poukazují jen ojedinělé náznaky (např. užití prvků záračna). „Nadreálnost“ děje



se v Přehradě stává spíš prostředkem satirické nadsázky: lyrismus apoteózy lidské tvořivosti se tak spojuje i se společenskou satirou.

## EPICKÉ OBRAZY DĚLNICKÉHO OSUDU

Majerová dokázala — v české próze téměř ojediněle — zobrazit dělníka v jeho poměru k pracovnímu prostředí, k nástroji, k továrně, huti, a vyjádřit tvůrčí charakter lidské práce. Svědčí o tom román *Siréna* (1935), jehož tématem se po třiceti letech vrátila ke světu svých prvních literárních výbojů. Vědomí o životodárné moci práce se v *Siréně* odráží v pojetí dělnického hrdiny: v každé postavě, a to i v nejubožejší, vystupuje její lidská a společenská cena pramenící z tvůrčího charakteru práce. V základu humanistického a v podstatě optimistického vyznění románu stojí vědomí o jejím „šlechtickém údělu“; odtud plyne jak přirozené sebevědomí, jímž jsou charakterizovány postavy z dělnického prostředí, tak pocit jejich přirozené sounáležitosti. Ke zrodu tohoto životního postoje, k jeho postupnému narůstání a k jeho proměnám je pak vlastně soustředěna celá rozsáhlá látka a určeno i její románové pojetí.

V české próze je *Siréna* pozoruhodná už šíří záběru zobrazované reality, zahrnujícího více než půlstoletí vývoje celého průmyslového kraje. Vyvolala uznání i co do podrobné a důvěrné znalosti průmyslového prostředí, uplatňující se s kronikářskou zevrubností v detailních poznacích a dokumentárních postřezích, které však směřovaly jednoznačně k formulaci vnitřního tématu románu: k dramatickému růstu společenského uvědomění, postupujícího od generace ke generaci a formujícího se krok za krokem k perspektivě nadosobního poslání.

Majerová se obrátila k životu kladenského proletariátu na počátku třicátých let za hospodářské krize a růstu aktivity dělnického hnutí. V této situaci nabyla sama volba tématu zvláštní aktuálnosti: v románu Majerové vystupuje do popředí hledání kořenů tohoto vzruchu, objevování základů, z nichž roste současná síla dělnictva. S určitým záměrem dala autorka dílu podobu volné historické kroniky celého kraje, tedy právě literárního útvaru, který se v české próze od dob Jirákových ustálil jako forma epického ztvárnění velkých proměn národní společnosti. Zděděnou tradiční formu kroniky zacílila Majerová k zobrazení nových okruhů reality, přetvářejíc ji v nástroj, schopný zachytit nejen vnější osudy dělnických generací, ale i proměny životního gesta starých, mladých a nejmladších, „nesmírnou dálku, dělící idylického chudáka z dob feudální vrchnosti od dělníka, jenž bojuje o organizaci proti nadosobnímu, kartelovanému zaměstnavateli“ (Hora).

Typ románové kroniky, který nedávno předtím pro oblast života průmyslového kraje aktualizovala i A. M. Tilschová v *Haldách* (1927), se v rukou Majerové stal složitou polytematickou skladbou: dostalo se mu vnitřní diference prostřednictvím různých sociálně determinovaných vypravěčů, kteří zachycují z různých perspektiv tytéž historické události; týmž směrem působí i užití řady dokumentárních vložek — deníkových svědectví, listů a novinových zpráv. Forma kroniky v *Siréně* znamenala po Přehradě další překonávání individuálně biografické formy románu. Nepostupuje však už cestou oslabování úlohy individuální postavy ve prospěch nadosobního pohybu reality; nedovoluje jí to sám základní záměr vyjádřit proces změn, odehrávajících se ve vědomí člověka. Postavy, jejich individuální charakteristika i osudy mají v *Siréně* výrazné postavení. Konkrétní životní příběh rodiny Hudců a lidí kolem nich, intimní problémy i kolektivní dění se mnohonásobně prostupují, splývajíce v mnohotvárném, nedělitelném obrazu skutečnosti, v němž se Majerové podařilo dynamizovat popisně realistickou metodu starších historických kronik.

I v tomto románu využila Majerová principu simultaneity, z jehož možností plně čerpala v Přehradě. V *Siréně* je děj komponován jako nepřetržitý proud vzájemně se přesahujících scén: metoda se odráží už v kompozici kapitol, které se zčásti časově překrývají. Tytéž ústřední události jsou zachyceny v různých souvislostech tak, že vždy vystupuje do popředí některý nový rys skutečnosti. Smysl všeho širokého dění vyvstá-



vá nejen z nejrůznějších příběhů velkého množství postav, ale i z konfrontace zobrazení téže skutečnosti na základě různě determinovaných hledisek. Pohled na skutečnost z několika úhlů však nesměruje k relativizování hledisek, ale k ozřejmění hlubšího společenského smyslu a nadosobní zákonitosti zobrazovaných dějů. Součástí tohoto uměleckého záměru je i zmíněné vkládání dobových dokumentů jako samostatných kapitol mezi hlavní, dějové kapitoly románu. Nejde v nich jen o evokaci dobové atmosféry či posílení faktické věrojatnosti románu, ale především o konfrontaci se současně probíhajícím hlavním dějem, jež nazírají z odlišné perspektivy, a tím vlastně objevují v jeho obecnějším významu.

V *Siréně* i v pozdější *Haviřské baladě* (1938) Majerová záměrně využívala střídání vypravěčských subjektů a z něho vycházející konfrontaci několika pohledů. V *Siréně* se tímto postupem rekonstruuje jednota sociálního a individuálního významu zobrazených dějů, v *Haviřské baladě* slouží střídání vypravěčů k odhalení hloubky citového a myšlenkového bohatství prostého člověka. Humanistickou vírou v jeho cenu jako by Majerová za nové situace navazovala na Boženu Němcovou a její myšlenku o duševním bohatství chudých, v nichž je ve skutečnosti víc vzájemné lásky a společenských ctností, i když často zasutých hrubostí života a tíhou hmotných podmínek. Majerová přesazuje tuto romantismu poplatnou představu do současnosti, aplikuje ji na konkrétního člověka kapitalistické industrializace, moderního dělníka formovaného kolektivní prací.

*Haviřská balada*, novela úsporně a prokomponované stavby, záměrně připomínající svou třídílností villonskou baladu se závěrečným posláním, navazuje tematicky na předchozí román. Majerová tu dovedla životní příběh jednoho ze synů staré Hudcovky až do let hospodářské krize a obrazem jeho trpkého stáří jako by uzavřela osudy rodu. Oproti širokému epickému toku *Sirény*, který chce podat obraz formování třídního vědomí, soustřeďuje se se svěšený tvar *Haviřské balady* k prohloubenému obrazu dělníka v jeho základních lidských vlastnostech, v jeho poměru k životu a lidem. Obyčejná historie jednoho zcela průměrného manželského páru v letech 1900–1930 dává právě svou vystupňovanou prostotou vystoupit osobitým rysům sociálně příznačného charakteru. Majerová volí záměrně postavu horníka; v jeho případě jsou tyto prvky zvlášť odhaleně dány přímo pracovními podmínkami, jež dávají víc než jinde pocítit vzájemnou závislost jedinců. Potřeba solidarity při nebezpečné práci se vtiskuje do postoje člověka k druhým i do jeho povahových vlastností, které zároveň naznačují rysy humanističtější společenské morálky. V tomto smyslu shrnují postavy *Haviřské balady* opravdovost myšlení a citění, spolehlivost, schopnost lidské pospolitosti a družnosti. Příběh Rudly Hudce a jeho rodiny — každodenní osud a jeho hrdina, který nevyčníká ničím zvláštním — jako by právě svou obyčejností artikuloval humanistickou představu, že v pracujícím člověku zůstává za všech podmínek „jiskra ducha“, hodnota stvořená dělností, která mu nedá padnout a zachovává mu lidskou důstojnost i v situacích, kdy se navenek stal existenčním bojem zničenou, bídou vysátou troskou.

Záměrné konstruování příběhu v co nejjednodušší poloze vede k básnický silně zobecňujícímu smyslu zobrazeného lidského osudu a jeho tragiky. Přispívá k tomu i sama „baladičnost“ této prózy. V dějovém plánu se v ní nejuje konflikt mezi postavami, na jehož místo nastupuje napětí mezi hlavními hrdiny — Hudcem a jeho ženou — a dobou, objektivními, sociálními okolnostmi, v nichž jsou nuceni žít. V obecném obrysu příběhu se člověk bytostně snaží dosáhnout prostého lidského štěstí, ale jeho úsilí neustále maří nahodilé nepříznivé okolnosti, vystupující jako neúprosná vyšší moc. Místo nadpřirozených nebo člověku nepřátelských přírodních sil staré romantické balady, vládnoucích nad životem i usilováním lidí, zaujímají „temné“ jevy společenské, válka a hospodářská krize. Z jejich baladického pojetí plyne i tragika vyznění díla: člověka, kterého práce zformovala a který bez ní nemůže žít, zasahují v nejvlastnější podstatě jeho existence. Způsob zobrazení nezaměstnanosti za hospodářské krize se přitom u Majerové odlišuje od ostatní české prózy třicátých let. Není zachycována ze stránky lidské bídy a sociálního deklasování individua, jak se to nejvyhraněněji projevilo v románech K. Nového nebo B. Kličky, ale jako útok na lidskou důstojnost a morální sílu, kterou člověku dává dělná práce (A. M. Piša).



Majerová dokázala umělecky adekvátně objevit práci jako zdroj morálních hodnot a kladných lidských vlastností. Baladický příběh prostých hrdinů, zbavený důsledně všech rysů odlišujících je od průměru, přerůstá u ní v básnický obraz vlastností pracujícího člověka, v symbol jeho vztahu ke světu. Její zobrazení dělného typu transformuje v nové situaci prózy let třicátých monumentální představu dělnictví z Vančurova Pekaře Jana Marhoul; ono také povznáší Havířskou baladu k poetickému účinku, jakých meziválečná próza mnoho nepoznala.

## POSLEDNÍ ÚDOBÍ LITERÁRNÍ ČINNOSTI

Havířskou baladou dosáhla Majerová uměleckého vrcholu. V dílech, která napsala po ní, nepřekročila už meze předchozích literárních zkušeností. V roce 1939 vydala knihu *Hledání domova*, obsahující dvě podstatně přepracované povídky ze sbírek *Nepřítel v domě* a *Dcery země*. Jejich tematika — vystěhovalectví — nabyla aktuálního dosahu ve chvíli evakuace českého pohraničí, kdy „ztrácejí tisíce lidí opět domov“. V témže roce vyšel další textově upravený výběr starších povídek nazvaný *Královna krásy* (1939). V letech protektorátu bylo Majerové zásahem okupačních úřadů znemožněno publikovat. V roce 1940 vyšla ještě *Robinzonka* a lyrická próza oslavující horní město Kladno *Město ve znamení ohně*, ale po nich se autorka musela již odmlčet. Věnovala se v té době tvorbě pro mládež: tehdy vznikla například její poetická povídka *Nespokojený králíček* (vydáno až 1946), z níž se ozývá — skryt podobou dětské hry se zvířátky — odpor proti omezování svobody a láska všeho živého k volnosti.

Poválečné dílo Marie Majerové charakterizovalo úsilí vyrovnávat se s naléhavými společenskými otázkami současné doby, ovšem ve shodě s tím, jak je pojímala tehdejší politika KSČ. Takto vytyčované a apriorně už i řešené problémy se snažila nyní zachycovat prostřednictvím rozmanitých drobnějších prozaických forem, které se jí zdály být adekvátnějším prostředkem „bezprostředního“ zachycení proměn poválečného života. Znovu v nich formulovala svou kdysi spontánní víru v proměnu všech složek lidské existence po revoluci, neproblematický ideál, jemuž dřív dodávala perspektiva budoucnosti poetický náboj. Představa o proměně lidských vztahů a o růstu kladných vlastností člověka vlivem osvobozené práce, která byla v starších dílech Majerové umělecky působivá jistým romantizujícím a utopickým patosem, se po roce 1945 a pak po únoru 1948 setkala s realitou. Majerová však nebyla schopna vidět současnost jinak než jako dobu zadostiučinění a konečného uskutečňování socialistických ideálů. Toto její jednoznačně ideologizující stanovisko se v nové situaci promítlo i do literárního schematismu jejích posledních próz. Nebyl to jen důsledek přirozeného poklesu individuálních tvůrčích sil, ale i tlak iluzorních dobových norem socialistického realismu, s nimiž se Majerová chtěla za každou cenu vyrovnat. Ačkoliv se přiklonila k poloreportážním žánrům, které jí mohly umožňovat bezprostřední reakci na rychle se měnící realitu, přizpůsobovala se plně apriorním požadavkům socialistického realismu a obraz skutečnosti v podstatě jen konstruovala podle jeho tezí. Literární práce z posledních let života, usilující nyní v povídkách (*Cesta blesku*, 1951, *Divoký západ*, 1954) a reportážích z ciziny (*Zpívající Čína*, 1954) i domova (*Ševcovská polka*, 1961) vyjádřit nové rysy společenského vědomí člověka v proměněných podmínkách, ztratily tak vlastnosti specifické pro autorčinu minulou tvorbu, zejména příznačnou bezprostřednost, věcnost a smyslovou plnost pohledu na skutečnost. Dostaly se nakonec do rozporu i s tím, co pro českou literaturu znamenalo dílo Marie Majerové v meziválečném údobí.

Spisy: Spisy 1929–1935 v nakl. Čin (5 sv.); Sebrané spisy 1936–1939 v Melantrichu (6 sv.); Spisy 1952–1961 v SNKLHU (19 sv., red. a předmluvy A. M. Piša; pro toto vydání autorka texty stylisticky i obsahově upravovala a přeskupovala povídkové soubory).



Dokumenty: Marie Majerová ve fotografii (1952); Jarmila Mourková: Marie Majerová a František Gellner (sborník Literární archiv 1982).

Soupisy díla, literatury, pozůstalosti: Helena Winklerová: Národní umělkyně Marie Majerová (1957, obs. i výběrový soupis literatury o díle); Miroslav Laiske: Soupis článků Marie Majerové o divadle (sborník Počátky české marxistické divadelní kritiky, 1965); Saša Mouchová, Zdeňka Černá: Marie Majerová - bibliografie (1972); Jarmila Mourková: Marie Majerová, Literární pozůstalost (Literární archiv PNP 1978).

Knižní monografie: Jiří Hájek: Národní umělkyně Marie Majerová (1952), Marie Majerová aneb Román a doba (1962, upr. a rozšíř. vyd. 1982); Vladimír Kovářik: Dětský svět Marie Majerové (1962, obs. i bibliografii tvorby pro mládež z let 1913-61); sborník Malá knížka o Robinzonce (1982, usp. Vladimír Kovářik). R. R. Kuzněcovová: Marija Majerova (Moskva 1982); Jaromíra Nejedlá: Marie Majerová (1986); Ivana Vízdalová: Novinářka Marie Majerová (1988).

Studie a stati — v časopisech, sbornících apod: Bedřich Václavek: O epickou syntézu, in Tvorbou k realitě (1937); Karel Růžička: Kladensko v díle Marie Majerové (sborník 50 let Městské veřejné knihovny na Kladně, 1947); Věra Formánková, Jarmila Rysová, Jarmila Syrovátková: Stylistické vrstvy slovníku v dílech Marie Majerové (Naše řeč 1954); Milan Obst: Divadelní kritika Marie Majerové (Divadlo 1958, s ukázkami); Vladimír Kovářik: Marie Majerová (sborník Když velcí byli malí, 1959); Josef Hora in Poezie a život (1959, o Nejkrásnějším světě, Přehradě, Siréně, Havířské baladě); Ludmila Lantová: Cesta Marie Majerové k velkému sociálnímu románu (Česká literatura 1959), Velké téma moderní socialistické prózy (Host do domu 1962); Milan Jankovič: Cesty ke skutečnosti v počátcích socialistické prózy (Česká literatura 1961); Věra Formánková, Jarmila Syrovátková: O jazyce a stylu Marie Majerové (Naše řeč 1962); A. M. Piša in Stopami prózy (1964, přeprac. předmluvy ke Spisům); Jaroslav Pokorný: Marie Majerová (sborník Počátky české marxistické divadelní kritiky, 1965); Jaromíra Nejedlá in K problematice baladické prózy třicátých let (AUC Praha, 1973), in Balada a moderní epika (1975), in Balada v proměně doby (1989); R. R. Kuzněcovová in Stanovlenije romana — epopeji novogo tipa v českoj proze (Moskva 1975), in Češskij mezvojnnyj roman. Evolucija žanra i stilja (Moskva 1980), Antiutopie Marie Majerové o revoluci (Literární měsíčník 1982); Hana Hrzalová: Vrchol tvorby Marie Majerové, in Marie Majerová: Siréna - Havířská balada (1975); Marie Mravcová: Siréna v polocelku a detailu (Česká literatura 1982), Havířská balada (sborník Rozumět literatuře 1, 1986); Dagmar Mecná: Povídková tvorba Marie Majerové na začátku století ve vztahu k Siréně (Česká literatura 1984); Zdenka Bastlová in Světový názor, umělecké ztvárnění a společenská funkce díla (1984, kapitoly o Panenství a Nejkrásnějším světě); Karel Fron: Verše Marie Majerové (Marginálie 1985).



---

# KAREL ČAPEK

Karel Čapek patří k autorům, kteří se významně a mnohostranně podíleli na vytváření kultury první republiky a jejichž dílo si získalo ohlas nejen doma, ale i v zahraničí. Vedle vlastního díla beletristického, které si vědomě a promyšleně hledalo cestu k širokým čtenářským vrstvám, přispěla k Čapkově popularitě hlavně jeho činnost novinářská, spjatá s Lidovými novinami, i kulturně organizační, stejně jako jeho společenská angažovanost při budování a obhajobě samostatného státu, pro věc demokracie a humanity, jež ve třicátých letech vyústila v jednoznačný postoj proti fašismu a na obranu lidskosti a svobody.

Čapkovo dílo klade od počátku naléhavé otázky lidské svobody a determinace, analyzuje deformované lidské vztahy i mechanismus moderní civilizace, ohrožující samu podstatu lidskosti. Protiváhu hledá v hodnotách všedního, civilního života, v „obyčejném“ člověku, v pragmatistické proklamaci prosté pozitivní dělnosti a praktického humanismu. Napětí mezi těmito dvěma póly, mezi kritikou odlišnění a hledáním integrálního lidství, se promítlo i do umělecké struktury Čapkových děl jako polarita ironie a lyrismu, reportážní věcnosti a symbolizující abstrakce; pro tuto polaritu je příznačná i jeho metoda dvojího plánu, přední a zadní roviny či několikanásobné projekce, uplatňovaná hlavně v „noetických“ prózách.

Charakteristickým rysem Čapkovy tvorby je organická souvislost jeho díla beletristického a novinářského. Čapkova fejetonistika výrazně zasáhla nejen do vývoje tohoto žánru, ale do vývoje celé české moderní prózy. Úsilí o bezprostřední kontakt se čtenářem vedlo Čapka jednak k podnětnému využití hovorové řeči, jež patří k nejvýznamnějším impulsům proměny novodobého spisovného jazyka, jednak k využití pokleslých či okrajových žánrů, jejichž prostřednictvím hledal Čapek nové cesty k epice (fejetonní román, „román pro služky“, pohádka, detektivka).

## LITERÁRNÍ POČÁTKY

Krakonošova zahrada, pojmenování, které stojí na počátku Čapkovy bibliografie, vyznačuje i počátek jeho životní dráhy. Karel Čapek se narodil 9. ledna v Malých Svatoňovicích, podkrkonošské hornické obci, kde jeho otec byl báňským lékařem; po Karlově narození se rodina přestěhovala do nedaleké Úpice, kde si otec zařídil samostatnou lékařskou praxi. Krkonošské podhůří — Krakonošova zahrada, „ono do tvrdé země zaryté údolí Úpy, kolem něhož se rýsují veliké, svaté, pohádkové obrysy: Sněžka, Kozí hřbet, Brendy, Žaltman, Hejšovina“ — je poetickým krajem Čapkova dětství; jeho druhým pólem je svět podhorského průmyslového městečka, textilních továren (v jedné z nich pracoval později jeho starší bratr Josef, než se mohl věnovat výtvarnické dráze) a řemeslnických dílen, svět prostých lidí, s nimiž se setkával v čekárně otcovy ordinace a jako účastník otcových pochůzek po kraji; prostředí dělnických čtvrtí i tradiční svět venkova, který chlápce zprostředkovala především nezapomenutelná postava babičky z hronovského mlýna. Tajemná, pohádková příroda; moderní stroje, jimiž byl zároveň „očarován i ustrašen“; lidská dělnota i lidské utrpení.



V době, kdy jeho bratr Josef prošel tkalcovskou školou a stal se dělníkem v továrně, Karel, nejmladší z dětí, vystudoval gymnázium v Hradci Králové (1901–1905) a v Brně (1905–1907). Studium dokončil v Praze, kam se rodiče roku 1907 přestěhovali. Zde zahájil také svá studia filozofie (1909–1915), která prohloubil pobytem v Berlíně a v Paříži (1911). V té době dokončuje i Josef studium na pražské UMPRUM (1908) a dráha obou bratří se znovu spojuje. Z dětského kamarádství vyrůstá pozoruhodné celoživotní přátelství a spolupráce dvou individualit lidsky i umělecky odlišných a zároveň spojených nejen východiskem, ale i řadou shodných rysů v umělecké i názorové orientaci. Rok 1907 je pro oba bratry rokem jejich společného vstupu do literatury (nepočítáme-li několik Karlových studentských básní, otištěných již dříve); začínají ve stejných časopisech, příspěvky shodně laděnými a často pod společným autorstvím; stávají se generačními spolubojovníky v hnutí takzvané předválečné moderny; jejich první knihy — *Zářivé hlubiny* a *Krakonošova zahrada* (a ještě několik dalších) — jsou společným dílem obou; Karlovu literární a divadelní činnost provází po léta Josefova výtvarná účast v oblasti knižní ilustrace i scénického výtvarnictví; společná je i jejich činnost redaktorská, a to jak v *Nebojsovi*, v jediném časopise, který samostatně vydávali, tak v *Národních listech* a konečně v *Lidových novinách*, v nichž oba pracují od roku 1921 po celé období první republiky a na jejichž podobě mají oba podstatný podíl.

Od roku 1907 (ještě v době středoškolských studií Karlových) objevují se příspěvky obou bratří v *Lidových novinách*, v *Moravskoslezské revui*, ve *Snaze* a zejména v časopisech Karla Horkého *Národní obzor*, *Horkého týdeník* a *Stopa*. Vedle literárních a výtvarných referátů jsou to především drobné prózy, intelektuální hříčky a fejetony půl lyrické, půl ironické, výpady a aforismy, literární reminiscence a perzifláže, lyrické improvizace i rozběhy k povídkám. Jsou výrazem rozmarnosti i nevázanosti mládí, vysmívají se životní i literární póze, nepřirozeným vztahům mezi lidmi, nesmyslnosti sociálních institucí. Jejich parodický ráz navozuje zejména ironické využití patetického a ozdobného slohu symbolistně dekadentní školy, umění kontrastu a výsměšné pointy. Parodování literární odvozenosti a umělosti a skrytý proud svěžehého, bezprostředního lyrismu naznačují souvislost těchto próz s proměnami v předválečném literárním vývoji i jejich podíl na něm. Výběr z nich (převážně z *Horkého týdeníku* a ze *Stopy* 1909–1910) shrnul autoři později do své druhé společné knížky *Krakonošova zahrada* (1918). Časově je předešla knížka svou genezí pozdější, soubor povídek *Zářivé hlubiny* (1916).

*Prózy Zářivých hlubin* vznikají v letech 1910–1912, v době, kdy se oba bratří dostávají do proudu českého literárního a uměleckého dění spojeného s formováním mladé generace výtvarné (Skupina výtvarných umělců, založená 1911) i literární (jež posléze vystupuje v manifestačním *Almanachu* na rok 1914). V této době se již také začíná rýsovat počátek pozdější diskuse kolem moderních směrů, jež propukne plnou silou v roce 1914 a na níž se oba bratří významně podílejí. Předválečná moderna, hnutí, jímž české umění navazovalo kontakty s moderními směry od kubismu po futurismus a jehož vyzrání v literatuře zabránila válka, se formuje zejména kolem několika časopisů, v nichž publikují většinu příspěvků i bratři Čapkovi: je to *Umělecký měsíčník*, *Lumír*, *Přehled*, *Scéna* aj. V *Lumíru* a *Uměleckém měsíčníku* vychází také většina čísel *Zářivých hlubin*; v *Lumíru* byla poprvé otištěna i *Lásky hra osudná* (1911, pak v *Zářivých hlubinách*, samostatně 1922), psaná ve stylu renesanční *commedie dell'arte*, parodující v historickém převlečení nepřirozenost mezilidských vztahů založených na vládě peněz a manifestující nevázaný humor proti dekadenci a nezastíranou divadelnost proti naturalistickému verismu. S předválečným hnutím zřejmě souvisí experimentální charakter *Zářivých hlubin*, zejména úsilí o čistou epičnost, které ovlivnil soudobý německý novoklasicismus. Zároveň slohovou oproštěností a úsporností, snahou o přímý výraz proti verbálnímu ornamentalismu a stylizaci i hledáním životní plnosti a neodvozenosti (opět pomocí návratu k historické předloze renesanční novely) ukazují tyto prózy na souvislost s předchozí knížkou i s programovými postuláty, které oba bratři formulovali ve svých článcích.

Zatímco novoklasicismus byl v Čapkově vývoji epizodou, snaha o „přímý výraz“, či šířeji o moderní koncepci umění bezprostředněji spjatého s přítomným životem, jež byla výrazem předválečného vývojového



přelomu, stala se trvalým rysem Čapkova díla. Karel Čapek se podílel na tomto přelomu jako literární a výtvarný kritik, který k nám uvádí problematiku moderních směrů a tvůrců (kubismus, expresionismus, Apollinaire, Romaines atd.) i myšlenkových proudů (Bergson, později pragmatismus), jako spoluúčastník „generačních“ polemik, spoluorganizátor Almanachu na rok 1914 a v neposlední řadě jako překladatel. Umělecká orientace i pařížský pobyt ho v té době sblíží především s francouzskou kulturou, zejména s moderním francouzským malířstvím a poezií; už v té době vznikají jeho první překlady soudobé francouzské lyriky i první popud k vydání antologie, k jejíž přípravě přistoupil za války kolektiv překladatelů v čele s V. Dykem a z níž se zrodila Čapkova poválečná *Francouzská poezie nové doby* (1920). K nejvýznamnějším Čapkovým překladům francouzských básníků patří vynikající přetlumočení Apollinairova *Pásma* (1919 v Červnu i samostatně). Vedle několika vlastních básní, jež svědčí o Čapkově hledání cesty k novému lyrismu (knižně až posmrtně jako *Vzrušené tance*, 1947), tvoří tyto překlady nejvlastnější tvůrčí přínos Čapkův k nové orientaci české poezie; významně jimi ovlivnil zejména básnický růst mladé poválečné generace. Význam Čapkova souboru nebyl jen v tom, že zprostředkoval českému čtenáři poznání prakticky celé moderní francouzské poezie od Baudelaira k Apollinairovi, navazuje tam, kde skončil Vrchlický, a dováděje tuto informaci k nejživější současnosti; významně se podílel také na proměně českého básnického jazyka, zahájené na přelomu století a dovršené nástupem poválečné generace. Ve snaze o přesné postižení originálu sáhl Čapek k mluvenému jazyku; jeho využití vedlo k přestavbě celé veršové struktury, slovníku, větné stavby (zejména opuštění inverze), rytmicko-intonační organizace (zdůraznění intonační linie verše proti metrickému schématu), rýmu (bohaté využití asonance).

Válka přerušila rozvoj uměleckých snah sotva zrozených a hluboce zasáhla i do vývoje Karla Čapka. Bouřlivé ovzduší modernistických manifestů a výbojných útoků proti „paséismu“, okouzlení zázraky moderního světa a moderního umění, civilizací a velkoměstem vystřídala těžká atmosféra smrti, utrpení a úzkosti. Karel Čapek ušel vojenské službě jen za cenu hrozivě a bolestivě nemocí; dokončuje filozofická studia, najde si místo v knihovně a dočasně se stává vychovatelem v rodině hraběte Lažanského (1917). Jeho tvorba, podobně jako tvorba jeho bratra Josefa, prochází prudkým obratem do nitra, k metafyzické problematice, k mučivým otázkám lidské existence a lidského štěstí, svobody a determinace, zákonitosti a náhody, možnosti pravdivého poznání. Hluboká deziluze, rozvrácení dosavadních jistot a hodnot vyúsťují u Čapka v metafyziku a noetický skepticismus, sblíží ho názorově s pragmatickou filozofií, s jejím relativismem a pluralismem (*Pragmatismus čili filozofie praktického života*, 1918), a umělecky s expresionismem, s jeho zrcadlením vnitřních stavů úzkosti a trýzně, s jeho horečnými vizemi, s jeho katastrofismem a civilizačním pesimismem.

Bezprostředním projevem této nové orientace, která se ovšem promítá i do další Čapkovy tvorby, jsou povídky *Boží muka* (1917), první jeho samostatná kniha. (Vznikaly v letech 1913–1917, časopisecky vyšlo jen několik z nich v Lumíru.) Jejich základním pocitem je otřesení důvěry v racionální svět, který se náhle obrací k člověku odlidštěnou tváří „ohavného mechanismu“ a v němž lidské má jen prchavou podobu „božích stop“ na zemi. Jejich základní situací je hledání — odkrývání tajemství, řešení záhady, čekání na zázrak; hledání odpovědi na otázku, jež zůstává nezodpovězena. Vlastní událost, hybný moment děje, zůstává skryta v pozadí; těžiště je v momentu řešení, v možnostech různé interpretace, tedy v oblasti filozoficko-noetické. Přesto tyto prózy zůstávají na půdě epiky: rámec tajemné události, která je de facto vysunuta z vlastního vyprávění, vytváří silné epické napětí, zároveň však přesunuje těžiště z události samé na významovou stránku vyprávění — z reprodukce události na subjektivní výpověď o ní, na její interpretaci.

Neřešitelnost tajemství v Božích mukách spočívala v tom, že se vymykalo běžnému, konvenčnímu řešení. Relativnost konvenčního pohledu a snaha dobrat se skrytému významu věci je ještě podtržena v další povídkové knize Čapkově, v *Travných povídkách* (1921), které se k první knize bezprostředně vážou (vznikají



většinou těsně po válce, časopisecky v letech 1918–1920 hlavně v Červnu, Cestě a Lumíru). Čapek tu užívá obdobného kompozičního principu: skrytá však nezůstává sama událost, jež je v ději rozvinuta a kterou jsou vesměs příběhy velmi prosté a všední, ale její skutečný smysl, její pravdivý výklad; ukazuje se totiž, že každý z těch všedních příběhů i jeho hrdiny lze hodnotit dvojím způsobem, běžným a tím, který zůstává jen naznačen. Hrdinové Trapných povídek jsou na rozdíl od první knížky daleko konkrétnější a životnější, avšak chybí jim plný lidský rozměr, jsou nazíráni jen z určitého úhlu: v trapnosti a bezobsažnosti své existence, jako trpné produkty zvykového mechanismu. Pokoušejí se sice vytrhnout se z něho, ale jejich vzpoura není dovršena, život se vrací zase do starých kolejí. Čapek odhaluje v Trapných povídkách bídu a ubohost tohoto zautomatizovaného života; z druhého pohledu, z pohledu zevnitř, se však slabošství, zbabělost, nízkost jeví současně jako ponížená a trpící lidskost, hodná soucitu. Relativismus se tak z oblasti noetické posouvá do oblasti etiky, stává se jedním z argumentů Čapkova pojetí humanismu.

Trapné povídky tvoří přechod k Čapkově tvorbě poválečné: východiskem ukazují k válce, rezultátem předznamenávají základní problematiku jeho tvorby dvacátých let, totiž protiklad skutečné lidskosti a odlidštěného, zmechanizovaného života, relativnost noetických a etických kritérií (a s tím související metodu pohledu z několika stran), humanismus vybudovaný na respektování této mnohoznačnosti a plně obrácený do oblasti praktické morálky, běžné životní praxe obyčejného člověka.

Na časovém rozmezí Čapkovy tvorby stojí i lyrická komedie *Loupežník* (1920), jež však východiskem ukazuje dále do minulosti, k předválečným prozaickým prvotinám obou bratří a zejména k Lásky hře osudné (první náčrt hry vznikl skutečně už za Čapkova pařížského pobytu v roce 1911). Jejím základem je střetnutí výbojného mládí, které jde svobodně a impulzivně za životní plností, za naplněním citových vztahů, se zkonstatěným stářím, uzavřeným do svých předsudků stejně jako do svého majetku; poprvé je u Čapka v takto vyhraněné podobě ztělesněna vzpoura svobodného a přirozeného lidství proti životu odmocněnému nepřirozeným společenským pořádkem, určeným vlastnickými vztahy. Pro způsob, jímž je tento konflikt v komedii realizován, je typická jednak symboličnost hlavních postav, zejména dvojice protihráčů Profesora a Loupežníka, jednak typická metoda konfrontace dvojího pohledu: Loupežníkův vpád do ctihodného domu Profesorova zpřevrací ustálený pořádek, obnaží šosáckou morálku a oťese jejími základy dokonce i u samého Loupežníka protihráče, u Profesora, jehož životu nastavuje zrcadlo; ale zároveň je v průběhu konfliktu, resp. jeho vyústěním — návratem nešťastné Profesorovy dcery i konečným ústupem Loupežníka — zproblematizována sama vzpoura mládí i její představa svobody a životních hodnot. Konfrontace dvojího pohledu prostupuje celou výstavbu textu jako střídání lyrické polohy s polohou ironickou nebo komickou; v jazykovém plánu se projevuje výrazným odstíněním lyrických pasáží milostných scén (ústřední z nich — noční dialog Loupežníka a Mimi — je psána ve verších) od promluv ostatních osob, které mají charakter běžného praktického dialogu, jeho „přirozenou“ plynulou intonaci a hovorové zabarvení (sahající u lidových postav až k obecné češtině s prvky nářečí ze severovýchodních Čech).

V témže roce jako *Loupežník* vychází Čapkovo drama *RUR*, první jeho dílo v pravém slova smyslu poválečné. Zahájilo dlouhou řadu jeho dramát a románů z oblasti fantasticko-utopické a Čapek se jím naráz dostal mezi přední české autory a téměř stejně rychle pronikl do světové literatury. V souvislosti se svými dramatickými úspěchy se načas stává přímým spolupracovníkem Vinohradského divadla (kde působil jako scénický výtvarník i jeho bratr Josef) jako dramaturg a režisér (1921–1923).

Rok 1921, kdy mělo drama *RUR* premiéru v pražském Národním divadle, je i jinak významný pro Čapkův vývoj: toho roku končí svou poměrně krátkou spoluprací s Národními listy (1917–1921), v nichž byl po několikaletém výtvarným a literárním referentem, a vstupuje do redakce Lidových novin. Čapkova spoluúčast v Lidových novinách měla významný podíl na vytváření jejich profilu i na vytváření podoby české meziválečné žurnalistiky; zároveň ovšem žurnalistika výrazně ovlivnila i profil Čapkovy tvorby.



## ZÁKLADNÍ PROBLÉM TVORBY

V období Čapkových literárních počátků, nabitým dynamikou jak ve smyslu společenském, tak ve smyslu výrazných proměn literárních a uměleckých, se zformovaly už základní rysy jeho tvorby. V čem spočívají?

Čapek vstoupil do literatury s nástupem předválečné moderny, která hledá cestu k umění 20. století, k umění moderního světa a nového životního pocitu. Hledání nového lyrismu je spjato s odmítáním životního postoje a estetických ideálů i tvůrčích principů předchozího období, zejména poetiky symbolistické dekadentní školy, ale také tradičních postupů realistických a naturalistických. S životním pocitem „konce století“ je odmítána i literární umělost a odvozenost, rafinovaná stylizace a ozdobnost, vznešenost a výlučnost; proti ní se klade požadavek, aby umění odpovídalo moderním životním obsahům i formám, aby po stránce tvárné obnovilo kontakt s realitou návratem k „přímému výrazu“, ale zároveň i nalezením prostředků odpovídajících celistvému a dynamickému vidění skutečnosti; to znamená současně odvržení statických prostředků naturalistické reprodukce faktů, popisu, psychologické analýzy atd. Jednoznačnost „moderního“ životního pocitu — paroxystické opojení životem — zůstává v jeho tvorbě přítomna jako trvalý prvek, jako spodní lyrický proud, i když je u Čapka ovšem velmi brzo, vlastně už od počátku, komplikována druhým, protikladným momentem. Trvalým a určujícím momentem však zůstane nová estetická orientace, spojená s nástupem předválečné moderny a zejména moderní poezie (především francouzské), jež má základní význam pro formování Čapkovy poetiky. Obrat k živé přítomnosti, objevování poezie moderního světa jsou u Čapka spojeny s objevováním nových tvárných prostředků, jež podstatně ovlivnily zejména vývoj novodobé české prózy.

Už v souvislosti s novoklasicismem se objevuje tendence k osvobození epického děje od neepických složek, k čisté epičnosti; v dalším vývoji na ni navazuje snaha vybavit akt vyprávění z přímé závislosti na vnější skutečnosti a tím zdůraznit významovou stránku vyprávění, jinak řečeno zdůraznit moment interpretace proti momentu reprodukce. Cílem vyprávění není reprodukovat „skutečný“ příběh, není jím vůbec příběh sám, ale jeho „obrazný“ význam; epický (i dramatický) děj má u Čapka vždy tendenci stát se podobenstvím; tato tendence se ovšem promítá i do ostatních složek, zejména do způsobu vytváření postav. Souvislost s moderní poezií, zejména s její metaforičností, s obrazným pojmenováním, je tu zřejmá. Osamostatnění aktu vyprávění děje se u Čapka různými formami — od těch, kterých použil v prvních knížkách, až k nejnápadnější z nich, k formě utopie, podtrhující fiktivnost vyprávěného děje. S touto tendencí souvisí i „návrat ke zdrojům“, k starším epickým útvarům, zprvu k renesanční novele, později například k pohádce a k jiným knížkám „lidového čtení“.

S výboji moderní poezie však Čapkovy tvorba nesouvisí jen základním směřováním. Čapek tvořivě využil některých jejích prostředků přímo ve struktuře své prózy, v její zvukové i významové výstavbě. Jsou to vesměs prostředky podtrhující úhrnný význam obrazu skutečnosti. Ve zvukové výstavbě Čapkovy prózy má dominující postavení plynulá intonace (kterou uplatnil už ve svých překladech francouzské poezie), tvořivě využívaná po způsobu lyriky (opakování, kontrast). Rovněž gramatická výstavba je založena na principu plynulého, souřadného přiřazování jednotek navzájem stejně významných (bez hierarchie podřízenosti a nadřízenosti), jež umožňuje enumerativní míšení různých významových oblastí, přesuny a proměny významů, přechody od přímého významu k obraznému atd.; vcelku pak uvolnění bezprostředního vztahu mezi věcí a pojmenováním ve prospěch celkového významu kontextu. K podobnému uvolnění (jehož výsledkem je dojem neohraničené plynulosti) dochází i v rovině děje; protiváhu tu tvoří kompoziční výstavba (hlavně moment opakování a obměňování motivů) jako činitel sjednocující a zároveň výrazně formující a koncipující.

Vedle souvislosti s moderní lyrikou ovlivňuje strukturu Čapkovy prózy podstatně i zmíněný „návrat ke zdrojům“, zejména využití formy mluveného projevu, a to hned v několika směrech. Od počátku se projevuje v užívání hovorového jazyka jak v lexiku, tak v syntaxi (přirozený slovosled, souřadnost). K tomu postupně přistupuje i využívání vnější podoby mluveného projevu: od vyvolání iluze skutečného vyprávění



přímým oslovováním posluchače nebo způsobem kompoziční výstavby (například „nastavováním“ vyprávění, volným přiřazováním motivů nebo cyklickou výstavbou) až k využití dialogu ve vlastním vyprávění, k prolnutí dialogu a vyprávění, k podtržení subjektivnosti výpovědi a současně její citové naléhavosti. Má ovšem současně i další příčiny, souvisí s celkovou Čapkovou tendencí hledat základní hodnoty v elementárních životních projevech, tedy také v projevech primitivní tvorby.

Konstantní rysy Čapkovy poetiky, směřující v odporu k naturalistickému kopírování k cílevědomému formování, konstruování a koncipování skutečnosti v uměleckém díle, souvisí s podstatou Čapkova vztahu ke skutečnosti, s hledáním odpovědi na základní otázky existence člověka v moderním světě, na otázky filozofického a zejména noetického charakteru. K vývoji Čapkova díla tímto směrem podstatně přispěla válka se svým rozkolísáním hodnot, s otřesením důvěry v sílu lidského rozumu a se zproblematizováním civilizace, tragicky zneužitá proti člověku. Půda k této Čapkově orientaci byla připravena už před válkou, jednak myšlenkovou situací, která tvořila pozadí předválečné moderny a pro niž byla příznačná krize přírodovědeckého, mechanického materialismu a nástup iracionalistických, agnosticistických filozofických proudů (filozofie života, pragmatismus, pluralismus, intuitivismus, zejména Bergson), jednak samou rozporuplnou realitou moderní společnosti, polaritou progresu a regresi nastupujícího technického věku. Tato polarita se od počátku projevuje v Čapkově tvorbě jako dvojzvuk úzkosti a okouzlení, ironie a lyrismu, skepse a touhy, jako kritika odlidštění a mechanizace života spolu s hledáním cesty k životní plnosti, k integrálnímu lidství.

Úzkost z životní automatizace se u Čapka pojí s noetickým skepticismem a relativismem, s nedůvěrou v racionalistické systémy a vůbec v jakékoliv jednoznačné myšlenkové a společenské koncepcce; současně je však zdrojem jeho společenské kritiky, nástrojem odhalování odlidštěných a odlidšťujících sociálních vztahů. Stejně tak na druhém pólu existuje rozpětí mezi ztotožněním lidskosti s malým životem bez velkých idejí a bez převratů a mezi hledáním skutečného lidství v zápase se vším, co je deformuje a znehodnocuje. Tímto rozpětím je dána i ideová rozpornost Čapkova díla; mezi jedním a druhým pólem se však uskutečňuje i jeho vývojová dynamika. Atmosféra světové katastrofy, rozvratu všech hodnot, bankrotu lidského rozumu a civilizace pojí zejména Čapkovu válečnou a bezprostředně poválečnou tvorbu s expresionismem, s nímž má některé shodné momenty: je to introspekce, zachycení mučivých vnitřních stavů úzkostí a horečného hledání, lidské vztahy nazírané v groteskní a obudné podobě, lidé vidění jako mechanické loutky nebo v amorfní „ne-lidské“ podobě (robotů, hmyzu nebo mloků), fantastické vize zkázy lidstva a zničení světa; ale je to také nejasné humanistické evangelium „spasení světa skrze lásku“, skrze návrat k prostým, „přirozeným“ formám života. Některé z těchto momentů, ovšem většinou už značně přetvořené celkovým kontextem Čapkovy poetiky, je možné sledovat v celé jeho tvorbě. Týká se to zejména vytváření určitého typu postav, totiž typu směřujícího ke schematizaci a standardizaci, ať už se záměrem symbolizujícím či alegorizujícím.

Způsob vytváření postav je do značné míry klíčem k Čapkově poetice. Vytváření „standardních“, zjednodušených postav souvisí s jejich odpsychologizováním, s přesunutím váhy z postavy na epický nebo dramatický děj (především v dílech vybudovaných na vnějším ději, například v utopiích) jako na hlavního nositele celkového významu díla, tedy s podřízením jednotlivých složek celkovému významu. Na druhé straně rozpětí mezi „standardním“ typem a skutečným člověkem, viděným v celé vnitřní složitosti (jako je tomu například v románové trilogii Hordubal, Povětroň, Obyčejný život), ukazuje k ústřednímu problému Čapkovy tvorby, k rozpětí mezi kritikou odlidštění a ideálem celistvého člověka. Toto rozpětí se promítá nejen do dvojího způsobu vytváření postav, ale i do konfrontace dvojího lidského typu — typu „malého“ člověka, který je pasivním produktem prostředí a objektem dějin, a revoltujícího typu Loupežníka nebo vynálezce. Tato konfrontace však nevyznívá jednoznačně, relativizuje (jak je zřejmé už v Loupežníku) oba typy i samu představu lidských hodnot s nimi spojených; to platí zejména o Čapkově tvorbě dvacátých let.

Hledání pozitivních hodnot v oblasti obyčejného, všedního života, jejich ztotožňování s prostým a „přirozeným“ má kořeny už v době Čapkových počátků, souvisí s obratem předválečné moderny k přítomné



skutečnosti a s objevováním její poezie. Poválečná atmosféra jen znásobila tuto orientaci k hodnotám prostého a přirozeného života. U Čapka k tomu přistupuje ještě pragmatistická nedůvěra ve „velké“ problémy a „velké“ koncepce, které ignorují praktické problémy každodenního života konkrétního, obyčejného člověka. Obrat k reálné životní praxi, k otázkám praktické morálky (zejména osobní morální odpovědnosti jedince), chvála „malých“ věcí a činů, proklamace prosté pozitivní dělnosti jsou ovšem u Čapka provázeny vytržením „konkrétního“ člověka z reálných sociálních vztahů, absolutizací protikladu mezi zájmy jeho všední životní praxe a „velkými“, převratnými ideami a činy, ztotožněním lidského s malým a přirozeného s daným. To je druhá stránka Čapkovy kritiky odlidštění. Tato rozpornost se přirozeně promítla i do Čapkova zobrazení člověka: na jedné straně je skutečné lidství ztotožňováno s revoltujícím typem svobodného a svrchovaného člověka, který se vzpírá životnímu automatismu, a malost je karikována jako deformace lidskosti; na druhé straně však revoltující typ ztělesňuje i síly, které se obracejí proti člověku, a „malý“ člověk vytváří jeho protiváhu jako uchovatel základních, „přirozených“ lidských hodnot. Vnitřní i objektivní vývojová logika Čapkovy tvorby však směřuje od abstraktního schematického protikladu „malého“ člověka a „hrdiny“ ke komplexnímu lidskému typu, v němž obyčejný člověk dorůstá do skutečného lidského rozměru především svou pozitivní společenskou aktivitou, nejen tvorbou, ale i aktivní obranou životních hodnot.

Obrat k všední lidské praxi konkrétního člověka a hledání pozitivních hodnot právě v této oblasti má ovšem vedle záporných důsledků i základní kladný význam pro Čapkovu tvorbu. Znamená především tíhnutí ke konkrétní předmětnosti, jež tvoří výraznou a významnou protiváhu Čapkovy tendence k abstrakci a obecnosti. Polarita a prolínání obou těchto principů, často v krajní podobě, vytváří osobitý charakter Čapkova vidění a zobrazování světa; úzce souvisí s přítomností dvojího aspektu, přední a zadní roviny, přímého a obrazného významu, i s prolínáním dvojí polohy podání, ironické a lyrické. Tíhnutí ke konkrétní předmětnosti, jímž se Čapek zároveň vzdaluje expresionismu, nepochybně podstatně ovlivnila práce novinářská, v níž se rozvinul jeho smysl pro věčnost, pro přesné postižení detailu, jeho výrazné umění pozorovatelské; ale také smysl pro mnohotvárnost předmětného světa, kontakt s nejrůznějšími obory lidské činnosti a s různým prostředím, schopnost vidět všední věci z neobvyklé stránky, zhodnocovat všední svět novým pohledem, odkrývání jeho lidského smyslu.

Obrat k obyčejnému člověku zároveň znamená i hledání cesty k umění blízkému jeho životnímu názoru a estetickému vnímání. Čapek usiloval o to, aby literatura vykoukla z úzkého kruhu, k němuž se až dosud převážně obracela, aby našla cestu k lidovému čtenáři a stala se jeho životní potřebou. To byl jeden z důvodů, proč věnoval takovou pozornost práci v novinách, jimž byla určena nejenom největší část jeho tvorby — fejetony, sloupky a drobné prózy, ale v nichž otiskoval i většinu ostatních prací. Proto také v nejrůznějších oblastech původní lidové tvorby i současného pokleslého umění, konzumovaného širokými vrstvami, hledal odpověď na otázku existence a povahy elementární estetické potřeby člověka. Teoretický i praktický návrat k elementárním zdrojům umělecké tvorby, který souvisí s úsilím předválečné moderny i poválečné avantgardy překonat vyumělkovanost a odvozenost, má tedy také tento aspekt: aby umění proniklo k lidovému čtenáři, stalo se nezbytnou součástí jeho každodenního života.

## UTOPICKÉ ROMÁNY A DRAMATA DVACÁTÝCH LET

„Chtěl jsi dělat příliš velké věci,  
a budeš dělat věci malé...“

Počínaje RUR vytváří Čapek ve dvacátých letech řadu románů a dramát, která představuje souvislý a téměř monotematický celek: nejen vnější formou utopie, jejímž prostřednictvím se Čapek vyslovuje k aktuální společenské problematice, ale i shodným formulováním ústřední otázky. V podstatě jde stále o týž problém:



o odlidšťující stránku moderní civilizace, vůbec moderního způsobu života, v němž se ztrácejí lidské hodnoty — láska, prostota, altruismus, radost z tvořivé práce — a který ohrožuje samu podstatu lidskosti. Všechny velké vynálezy a objevy, jimiž člověk chtěl radikálně změnit svět, jimiž se chtěl vysvobodit ze svého „přirozeného“ určení, ze své hmotné vázanosti, se obrací ve svůj opak — v intenzivnější ničení lidských hodnot a v hrozbu úplné zkázy lidstva. Absolutizace rozporu mezi technickým pokrokem (bez ohledu na to, v jakých společenských vztazích je realizován) a skutečnými lidskými zájmy se projevila zejména v závěrečném vyznění většiny děl, v explicitním „morálním naučení“, do něhož se silně promítl vliv pragmatismu. Současně však Čapek v těchto utopických dilech postihuje reálné problémy současného světa i člověka, podává mnohostrannou kritiku existujících společenských poměrů i vztahů mezi lidmi.

Celá tato problematika je obsažena už v prvním díle této řady, v dramatu *RUR* (1920, premiéra 1921 v Národním divadle). Výchozím motivem je vynález umělého člověka, robota (Čapkovo slovo, které zmezinárodnělo), jenž se fyzickou podobou i „užitkovými“ vlastnostmi neliší od člověka: naopak, je přesnější, spolehlivější a výkonnější, protože nebyl vybaven ničím, co bezprostředně „nepotřebuje“ k práci. Avšak člověk „osvobozený“ od práce, kterou za něho vykonávají roboti, se nestane lidštějším, společenské zlo není odstraněno, ale znásojeno; dozrávající katastrofa lidstva je dovršena vzpourou robotů a vyvražděním lidí. Drama zachycuje (po expozici děje v předehře) závěrečný akt této tragédie lidstva, zápas posledních lidí na poslední lidské výspě — ve štábu Rossumových závodů na výrobu robotů — a jejich zánik, i znovuvzkříšení života prostřednictvím toho, co bylo dvěma robotům dáno ze skutečných lidských vlastností: prostřednictvím lásky.

Kritika odlidšťující civilizace není vyjádřena jen hlavním dějovým konfliktem, vzpourou robotů proti lidem. Je přítomna v díle v několika aspektech. Už v samém protikladu robota a člověka je obsažena kritika redukce člověka na pouhé užitkové, směřitelné hodnoty, k níž dochází v procesu rozvoje moderní technické společnosti: z hlediska jejich „potřeb“ je takto redukován člověk-robot ideálním pracovníkem; ostatní přirozené lidské vlastnosti — cit, vášně, schopnost lásky, smutku, radosti — se jeví jako „nadbytečné“. Paradoxně — a to je pro Čapka příznačné — právě tyto vlastnosti, jimiž byli experimentálně vybaveni někteří roboti, se stanou můstkem k znovuvzkříšení života ve chvíli, kdy s vyvražděním lidstva zanikne i tajemství výroby robotů.

Tímto aspektem dostává abstraktní protiklad mezi technickým pokrokem a zájmy člověka aktuální sociální obsah. Satirická kritika „redukováného“ člověka — jíž se drama otvírá a která tvoří (nejen kompozičně) předehru závěrečné tragédie — míří zároveň na soudobý společenský mechanismus, který jej vyvolal v život. Jakmile se tento mechanismus zmocnil vynálezu, vymkl se vynález člověku z rukou, obrátil se proti němu. Tato základní situace se opakuje v obou utopických románech, v *Továrně na Absolutno* a v *Krakatitu*; mimolidský, to jest na člověku nezávislý, a protilidský charakter sociálního mechanismu je tu ještě zdůrazněn, síly, které hýbají světem, patří výslovně do tajemné oblasti „metafyziky“: jednou jako *Absolutno*, podruhé jako pohádkové symboly Zla. S tím ovšem souvisí i povaha dramatického konfliktu, který nespočívá ve střetnutí charakterů, ale ve střetnutí člověka s mimolidskými, „osudovými“ silami; odtud i odpsychologizování postav a jejich symbolický smysl.

Odlidštění však je současně spojováno i s momentem, kdy byl člověk „osvobozen“ od práce; člověk zbavený práce je jen jiným způsobem deformován, ale je stejně málo celistvým člověkem jako robot. V obou momentech — v elementárním, „přirozeném“, i v práci, to jest v obyčejné všední práci — je polidšťující prvek. To je také promítnuto do postav, mezi nimiž jednak stavitel a „zedník“ Alquist, jednak chůva Nána vytvářejí protiklad k Dominovi a ostatním představitelům štábu Rossumových závodů i k jejich snu o „svobodném a svrchovaném člověku“, který nebude mít „jiného úkolu, jiné práce, jiné starosti než zdokonalit sama sebe“.

Z okruhu ústředního tématu převratného vynálezu, který se obrátí proti člověku, vybočuje jen alegorická komedie *Ze života hmyzu* (1921, společně s bratrem Josefem). S ostatními utopiemi dvacátých let ji však spojuje satirický obraz redukováného člověka (tentokrát v hmyzí podobě) a redukované morálky: láska tu má



jen rozměry pudové požívačnosti, práce jen podobu nesmyslného hromadění majetku, přizemního sobectví a bezohledného kořistnictví, společenská organizace se znovu jeví jen jako oblundný mechanismus, který zotročuje jedince a slouží imperiální expanzi, maskované národními zájmy. Pro demaskující, hyperbolicky vyostřený obraz absurdity lidského světa, který zde nevyústuje v smírné pragmatické řešení (pomineme-li druhou verzi závěru, jímž autoři — zpola ironicky — dodatečně reagovali na obvinění z pesimismu), adaptovali Čapkové útvar středověké morality, v němž jednotlivé postavy (motýli, brouci, mravenci) symbolizují lidské neřesti. Symbolicko-alegorickým charakterem děje a postav, rozpadem dramatického děje do sledu obrazů a zejména fantasticko-groteskní vizí lidských vztahů, celého lidského světa jako světa hmyzího, v celé oblundnosti deformace a bez naděje na katarzi, přiblížilo se toto dílo bratří Čapků nejvíce expresionistickému proudu v soudobé dramatičce. I v tomto díle vystupuje — v postavě Tuláka — lidské jako protiváha hmyzího, ne však jako protiváha skutečně vyvažující a vykupující: Tulákovo lidské stanovisko jenom podtrhuje nelidský charakter „hmyzího“ světa, který ho nakonec pohlcuje — Tulák vstupuje jako tragický aktér do své vlastní horečné vize.

Komedii *Věc Makropulos* (1922) se Čapek znovu vrací k problému vzpoury člověka proti přirozenému řádu. Objev elixíru života, receptu na dlouhověkost, nevede, podobně jako ostatní objevy v Čapkových utopiích, k zhodnocení, nýbrž k znehodnocení života: k opakování, rozměňování a neschopnosti skutečného prožitku. Základní Čapkovy téma je tu tentokrát zpodobeno jako individuální životní drama, v celkem tradičním komediálním rámci. Zpěvačka a kurtizána Emilia Marty po třech stech letech života pochopí, že „nesmrtelnost“ jí vlastně vyřadila z lidského společenství, že zbavila její život obsahu a smyslu, a dobrovolně se jí zřekne. Narůstající tragický konflikt, způsobený zásahem člověka do přirozeného běhu věcí, je tu pouze naznačen a vyřešen v samém zárodku, dříve než se — jako je tomu v civilizačních utopiích Čapkových — rozvine do rozměru sociální katastrofy.

O základní situaci obou utopických románů — *Továrny na Absolutno* a *Krakatitu* — jsme se už zmínili. V *Továrně na Absolutno* (1922, časopisecky v *Lidových novinách* 1921–1922) je východiskem vynález karburátoru, který dokonalým spalováním hmoty uvolňuje všechnu hmotnou energii a zároveň — jako vedlejší produkt — Absolutno. Masové rozšíření Absolutna rozvrátí světový pořádek: jednak vyvolá fantastickou a nesmyslnou nadprodukcí, kterou člověk nedovede zvládnout, takže nadbytek paradoxně vede k nedostatku a obrovské drahotě, jednak působí na morální a náboženské obrácení lidí, takže opouštějí hmotné statky a zájmy a oddávají se službě bohu a svým bližním; to ovšem nejen zvýší všeobecný chaos, ale nakonec vede — opět paradoxně — k fanatické všesvětové „svaté“ válce, v níž každý národ a každá společenská skupina hájí „svého“ jedině pravého boha a z níž se svět vzpamatuje teprve opravdu v hodině dvanácté. Ideový záměr autorův je tu zřejmý a snad nejproklamativněji vyslovený, zejména díky závěrečné scéně s morálním naučením: Cesta člověka k polidštění není totožná s cestou technického převratu — tím méně s cestou za „absolutní ideou“; z hlediska životní praxe obyčejného člověka je důležitější věřit v lidi než věřit v absolutní pravdu. To je jedna rovina románu, zdůrazněná zejména závěrečnou scénou „jitrnicových hodů“. Druhá rovina se však realizuje v samém průběhu konfliktu: zásah neutilitární, nepraktické a přitom všemocné síly do moderní, zkomercionalizované, zutilitarizované technické společnosti vyvolá řadu groteskních situací, jež dávají autorovi příležitost k satirické kritice nejrůznějších společenských vrstev a institucí.

Základní poloha románu je komická, pohybuje se v rozpětí mezi bodrým anekdotickým humorem a ostrou společenskou satirou. Odpovídá původnímu určení novinového fejetonového seriálu, v němž chtěl autor lehkou a čtivou formou sdělit čtenáři několik závažných myšlenek. V Čapkově úsilí o vytvoření „lidové literatury“, založené na napínavém epickém ději, nikoli na psychologismu, literatury zábavné a čtivé a zároveň zaměřené na závažné dobové problémy, má *Továrna na Absolutno* důležité místo. S tímto záměrem souvisí i rozbití tradiční formy monografického románu, rozložení děje do řady epizodických výjevů, odpovídající formě románu-fejetonu; napínavost děje je tu plně nadřazena postavám, které mají vesměs



jen epizodický charakter a ztrácí se — zejména v druhé polovině románu — v kronikářském záznamu valících se událostí.

Továrna na Absolutno nedává konečnou odpověď ani na základní problém ideový, ani na problém nového typu „lidové četby“. Čapek se k nim znovu vrací v románu *Krakatit* (1924, časopisecky v Lidových novinách 1923–1924), který je v obou směrech daleko důsažnější. Na rozdíl od prvního románu má *Krakatit* svého ústředního hrdinu — romanticky pojatou postavu inženýra vynálezce s jeho titánským snem o uvolnění obrovské energie dřímající v hmotě. Na začátku stojí rovněž převratný vynález, který se vymkne vynálezci z rukou a hrozí katastrofou. Zde však člověk od počátku vede boj se silami, které rozpoutal, brání svůj vynález před mocí, která chce *Krakatit* uchvátit a zneužít proti člověku. Prokopův zápas se silami zla je v románu zpodoběn ve dvojnásobném plánu: v plánu vnějšího fantastického děje, v němž hrdina po vzoru romantické epiky prožívá tajemná dobrodružství, pozná oddanou i vášnivou lásku, přemáhá překážky, pronásleduje nepřítele, dostává se do jeho moci a je z ní vysvobozen; a v plánu hrdinova vnitřního vývoje — schematicky řečeno — od velikášství k prostotě, od romantického hrdinství, v podstatě destruktivního a neužitečného, k prosté konstruktivní činnosti. Paralelně s prolínáním vnějšího a vnitřního děje se prolíná i dvojnásobná významová rovina. Celý román se pohybuje na rozmezí snu a skutečnosti, počínaje vstupním motivem Prokopovy nemoci a horečného snu, který se v románu několikrát opakuje a obměňuje a který nakonec celý vnější děj posouvá do oblasti horečnaté vize. Reálné prvky se střídají a prolínají s fantastickými, jednotlivé motivy lze interpretovat současně ve dvojnásobné poloze; dvojnásobnou polohu mají i jednotlivé postavy, které mají zároveň reálnou i symbolickou platnost. Čapek využil v *Krakatitu* s plným úspěchem vnějších prostředků tradiční lidové četby (pohádky, ale také „románu pro služky“) k postihu vnitřního světa moderního člověka a jeho vztahu ke skutečnosti. Obnovení rovnováhy mezi dějem a postavou, vytvoření skutečného epického tvaru mu však zároveň umožnilo postihnout daný problém mnohem plněji a mnohostranněji. Protiklad odlišující civilizace a prostého lidství tu nemá jednoznačnou tezovitou podobu; prolínání obou poloh, a zejména silný lyrický podtext způsobují (podobně jako v *Loupežníku*), že — přes smířlivý závěr — lidské není ztotožněno pouze s malým, naznačují, že životní plnost a celistvost je v rozpětí mezi oběma póly.

Řadu románových a dramatických utopií dvacátých let uzavírá opět společné dílo obou bratří, komedie *Adam Sivořitel* (1927), v níž je problém přeměny světa položen nejabstraktněji a řešen nejvíce tezovitě: naprostým odmítnutím všech pokusů o přeměnu světa jako holého negativismu a přitakáním danému světu jako nejlepšímu z možných. Adam, ztělesnění negativistického kriticismu, rozbije svět „kanónem negace“ a vytvoří nový, který má být dokonalejší starého, je však ještě horší než první; opakuje se výchozí situace. Jen Adam, poučen zkušeností, se mění z negativisty v obhájce, i když lidské hodnoty, kterým nyní přitakává, se zmenšily na minimum. Na rozdíl od ostatních utopií nepřekročila tato komedie rámec jednostranné parodie a tezovité polemiky. S tím souvisí i jednostranný návrat k expresionistické symbolice v krajně odtažitě podobě.

Značná vzdálenost — z ideového i uměleckého hlediska — mezi *Krakatitem* a *Adamem Sivořitelem* naznačuje, že první řada utopických děl Čapkových, soustředěná v podstatě k jednomu problému, je značně diferencovaná: nejen tím, že základní problém nazírá pokaždé z jiného aspektu, ale že k jeho zpodobení hledá vždy nové prostředky, jimiž současně přesunuje i ideové těžiště. Tam, kde se Čapkoví podařilo nalézt pro základní konflikt lidského a odlišitelného adekvátní umělecký tvar, podařilo se mu také naplnit abstraktní ideové schéma živým obsahem a tím je zároveň překročit.

## PUBLICISTIKA A VYUŽITÍ „OKRAJOVÝCH“ ŽÁNŘŮ

Publicistika nemá v Čapkově tvorbě okrajové místo; Čapek patřil k těm autorům — z nichž ostatně většina byla soustředěna kolem Lidových novin —, kterým žurnalistika nebyla pouze zaměstnáním, ale prostředkem,



jak se vyslovovat ke světu, k životu, k lidem a věcem, tedy integrální součástí jejich tvorby. Neprojevuje se to jen v tom, že témata, problémy, názory, s nimiž se setkáváme v Čapkových prózách a dramatech, se objevují v jeho článcích, fejetonech a úvahách, ale i ve vzájemném prolínání slohových prostředků obou oblastí, v tom (jak naznačuje například už Továrna na Absolutno), že publicistika silně ovlivnila jeho uměleckou tvorbu, především její sdělnost, a že naopak využitím uměleckých prostředků v žurnalistice přispěl Čapek k začlenění řady novinářských žánrů do oblasti umělecké prózy.

Čapkova publicistika je mnohotvárná: zahrnuje prakticky téměř všechny publicistické žánry a nejrůznější tematické oblasti. V raném období jsou to hlavně drobné novinářské prózy, shrnuté později v Krakonošově zahradě; už tehdy vytvářejí bratři Čapkové svérázný, neopakovatelný publicistický útvar, jaký nenajdeme v žádném dobovém časopise. V období „předválečné moderny“ i později v redakci *Národních listů* (1917–1921) převažují v Čapkově publicistice literární a výtvarné referáty, studie a komentáře, které v dalším období, v Lidových novinách, píše většinou už jen příležitostně. V Národních listech, kde Čapek vlastně nastupuje svou dráhu novináře z povolání a v nichž si osvojuje novinářské řemeslo, se tento tematický okruh rozšiřuje na další zpravodajské rubriky; kromě toho se už zde Čapek pokouší vytvořit si novou osobitou formu, sloupek, který se pak v Lidových novinách stává jeho nejtypičtějším novinářským projevem. Časopis *Nebojsa* (1918–1920), který redigoval Josef Čapek a na němž se Karel podílel spolu s Dykem, Herbenem a Macharem, je celkem ojedinělým a efemérním článkem jeho publicistické dráhy. Už redakční seskupení zaměřovalo tento „satirický týdeník“ spíše napravo od zamýšlené pozice „demokratického středu“. *Nebojsa* představuje Čapkův první pokus o politickou orientaci, o nalezení vlastního místa a občanské úlohy v nových politických poměrech.

V poválečném období přispíval Čapek ještě do dalších časopisů, například do *Cesty*, *Lumíru*, později zejména do *Přítomnosti*; převážná část jeho publicistiky, její nejcharakterističtější a nejpoblábnější čísla — fejetony, sloupky a causerie — jsou však uloženy v *Lidových novinách*, do jejichž redakce nastoupil 1. dubna 1921 jako fejetonista a literární a kulturní referent. Prostředí *Lidových novin*, postavení, které si tu Čapek záhy získal, význam, který připisoval novinářské práci jako prostředku denního styku spisovatele se čtenářem, jeho „otevřenost“ vůči nejrozmanitějším oblastem života — to vše brzo umožnilo Čapkovi mnohonásobně překračovat původní vymezení úvazku a psát prakticky o všem, co se týkalo soudobého člověka — od nejobecnějších otázek společenských až po nejprostší a nejintimnější detaily kontaktu člověka se světem. Čapek pracoval prakticky pro všechny rubriky a všemi novinářskými formami: psal úvodníky, články, lokálky, reportáže, recenze, fejetony, vytvářel si vlastní osobité formy, sloupky, entrefillety, rozhlásky, aforistické „bajky“ a „podpovídky“. Čapek sám vybral a vydal zejména ze svých fejetonů řadu tematicky uspořádaných svazků, kterou vydavatelé po jeho smrti dále doplnili podle autorových intencí; velká část jeho publicistiky však zůstala na stránkách novin a časopisů.

Všechny formy a všechny tematické okruhy Čapkovy publicistiky spojuje úsilí o bezprostřední kontakt se čtenářem. Právě v novinách si Čapek vypracoval základní rys svého slohu, totiž *hovorovost*, spočívající jak v užívání hovorového jazyka, tak i ve vnější formě „rozhovoru“ se čtenářem. Zde se také rozvinul Čapkův osobitý způsob *ozvláštňování*, kterým vyjímá obyčejné věci z všednosti a banality a činí je předmětem čtenářova zájmu, a naopak věci zdánlivě nedostupné mu přibližuje a zdůvěrňuje. Tato Čapkova schopnost se nejvýrazněji uplatnila v jeho cestopisných fejetonech (*Italské listy*, 1923, *Anglické listy*, 1924, *Výlet do Španěl*, 1930, *Obrázky z Holandska*, 1932, *Cesta na sever*, 1936). Konkrétní motivy Čapkových cest byly různé; do Anglie jej nepochybně vábila stará tradice demokracie, pobyt v Itálii i španělská cesta, na kterou se chystal už před první válkou, byly nesporně inspirovány Čapkovým zájmem kulturním, zejména zájmem o moderní výtvarné umění i o tradice, k nimž se hlásilo. Tak v Itálii ho upoutává umění starých Etrusků, ve Španělsku Greco, Velázquez a především Goya, „tento nejmodernější malíř“; z architektury všude to, co se blíží modernímu ideálu tvarové čistoty a funkčnosti. Mimořádný výtvarný smysl se promítá i do jeho vidění



krajiny a její svéráznosti. Stejně výrazný smysl má Čapek pro osobitost životního stylu; zachycuje jej v nesčetných detailech zdánlivě bezvýznamných, ale nesmírně plastických a výmluvných pro toho, kdo se umí dívat. Co Čapka přitahuje nejvíc a co chce také zprostředkovat čtenáři, je mnohotvárnost světa a lidské existence. Mnohotvárnost je pro něho synonymem pro plnohodnotnost; ale nehledá ji jen v exotičnosti, nýbrž ve všech, i těch nejprostších projevech života. O tom svědčí zejména fejetony věnované obyčejným věcem a všední lidské činnosti, styku člověka s věcmi a s přírodou, jeho dovednosti i jeho koníčkům (*O nejbližších věcech*, 1925, *Zahradníkův rok*, 1929, *Dášeňka čili život štěněte*, 1933, *Jak se co dělá*, 1938; po autorově smrti byly vydány další soubory, jako *Měl jsem psa a kočku*, *Kalendář*, *O lidech*, *Obrázky z domova* aj.). Umění dívat se je neodmyslitelnou složkou Čapkova vztahu ke světu, jeho životního názoru. Znamená pro Čapka nejen vnímat mnohostrannost věcí, ale i mnohostrannost lidských aspektů, lidských průmětů ve věcech. Umění dívat se znamená zmocňovat se této mnohostrannosti v obojím smyslu, obohacovat se novými věcmi i lidmi, rozšiřovat svůj lidský rozměr. Umění dívat se je předpokladem zhodnocování života, ale i předpokladem dorozumění.

To je základní sjednocující záměr Čapkovy publicistiky. Má přirozeně i své aspekty filozofické i výslovně politické; souvisí s jeho relativismem a pragmatismem, s jeho koncepcí demokracie jako respektování individuality, jako snahy o vzájemné porozumění, jako pozitivní nehonosné činnosti, směřující k upevňování všeho kladného, co je obsaženo v daném stavu. Pro Čapka je příznačné, že jeho vstupní program představuje knížka s názvem *Kritika slov* (1920, časopisecky částečně v Národních listech, 1918). Za dvaapadesáti ironickými analýzami různých významů abstraktních pojmů, resp. způsobů jejich běžného užívání zejména v politické a novinářské hantýrce, se rýsuje určitý názorový systém, program „pozitivní politiky“, s nímž Čapek po válce zahajoval svou dráhu politického publicisty. Rýsují se tam především sympatické rysy tohoto programu: Čapek apeluje na konkrétnost a věcnost, odmítá obecná hesla a fráze, postuluje respekt k faktům, osobní odpovědnost a účinnou aktivitu každého jednotlivce. Skutečnost, že tento program je vysloven formou „kritiky slov“, není náhodná. Čapek (podobně jako Poláček) věnuje ve své tvorbě zvláštní pozornost frázi a vůbec zautomatizovanému výrazu, který neoznačuje, ale zastírá skutečnost (srov. například jeho předmluvu *V zajetí slov* k Poláčkovu parodickému Žurnalistickému slovníku nebo povídku *Experiment profesora Rousse* z Povídek z jedné kapsy).

V dobovém kontextu aktuálního společenského zápasu vystupovaly přirozeně do popředí ty stránky Čapkovy publicistiky, které směřovaly k obhajobě demokracie masarykovského typu a vedly i k otevřeným konfliktům s politickou levicí, zejména ve vztahu k sociální revoluci a komunismu. K oficiálnímu postavení Karla Čapka přispívalo i osobní přátelství s hlavou státu, obdobné pojetí humanismu a demokracie i státotvorná, tj. nadstranická a nadtřídní politická koncepcie. Tento vztah se promítl i do jeho *Hovorů s T. G. Masarykem* (3 svazky, 1928–1935), v nichž se Čapek pokusil — formou reprodukce prezidentova vyprávění a rozhovorů s ním — vytvořit nový typ životopisné monografie a podat autentický, neoficiální a nepatetický obraz „velkého muže“, ztělesňujícího Čapkovu představu demokracie. Nedůvěra v radikální politické a sociální programy, která ovlivnila i Čapkovy utopie, se v jeho politické publicistice z dvacátých let (a ovšem i v dalších formách jeho veřejné aktivity, v nejrůznějších akcích „ve prospěch demokracie“) projevuje jako nechuť zkoumat konkrétní otázky v souvislosti se zásadními společenskými problémy, spojovat aspekt „praktické morálky“ se sociální analýzou, bez zjednodušení a „samaritánského diletantismu“, jak postřehla už dobová kritika, jmenovitě Šaldova (*O věcech obecných čili Zóon politikon*, 1932).

Rozpor mezi Čapkovým programem obhajoby a upevňování demokracie a mezi tendencí ignorovat nebo smířovat nesmiřitelné sociální rozpory se stává v průběhu vnitřního i světového politického vývoje stále zjevnější a vede Čapka, zejména od nástupu fašismu v Německu, k postupné revizi jeho koncepcie ve smyslu nutnosti aktivní a radikální obrany demokracie a svobody. Fašistické nebezpečí, příprava války a ohrožení republiky zvnějšku i zevnitř jej přivedlo do řad kulturní protifašistické fronty a podstatně ovlivnilo i charakter



jeho publicistiky. V Kritice slov vyslovil Čapek svou tehdejší devízu, že „je záslužnější mnohem více vidět než soudit“. Tuto devízu opakoval Tulák v alegorii *Ze života hmyzu*: „Já nechci nikoho napravovat... já se jen dívám“; vzápětí ji ovšem popřela sama logika hry, v níž se Tulák nejen dívá, ale také soudí a nakonec aktivně zasahuje. (A později o Goyovi: „Tak skutečně vidět znamená jednat, rvát se, soudit a burcovat.“) Tento aspekt „umění dívat se“ vystupuje do popředí v Čapkově publicistice třicátých let. Místo úsilí o harmonii tu znovu dominuje zjištěný smysl pro rozpornost světa, jenž ho však tentokrát vede k hledání spojenců i na politické a kulturní levici. Od publicistického seriálu o odpovědnosti vzdělanců (*Přítomnost*, 1934) se stupňuje Čapkova politická aktivita, jež vrcholí akcemi na obranu republiky v roce 1938 a jež si hledá také nové formy publicistické: veršovanou satiru, apokryfické příběhy, aforistické politické „bajky“ (posmrtně shrnuté ve svazku *Bajky a podpovědky*), a jež najde svůj výraz i v Čapkově próze a dramatu.

Čapkovo úsilí bezprostředně promlouvat k čtenáři znamenalo také hledat nové prozaické formy. Řada forem, které Čapek vytvořil nebo adaptoval, je bezprostředně spjata s jeho činností novinářskou. Tak vznikl například jeho typ románu-fejetonu, kterého použil v *Továrně na Absolutno* a k němuž se vrátil v satirické *Válce s Mloky*, jež rovněž vycházela na pokračování v novinách. Čapek často zapojuje do svého vyprávění fiktivní dokumenty ve formě novinových zpráv a reportáží. Tohoto postupu použil nejen v obou zmíněných románech, ale například už v povídce *Skandál a žurnalistika* ze *Zářivých hlubin*; už zde je zřejmá funkce novinářského stylu: oživuje vyprávění a urychluje spád děje. V povídce *Skandální aféra Josefa Holouška* (1927) nejsou novinové zprávy jenom prostředkem vyprávění, je na nich vybudována sama dějová zápletka. Jde o příběh muže, který se stane obětí vymyšlené novinářské aféry, sledující malicherné stranické zájmy. Využití novinových zpráv tu má parodickou podobu; ostrá satira na bulvární novinářské manýry je zahrocena zejména proti klerikálnímu tisku.

Nové prozaické formy a prostředky hledal Čapek ve všech sférách masového čtenářského konzumu — tedy nejen v novinách, ale i v lidové a pololidové tvorbě a v takzvaných pokleslých žánrech. O jeho teoretickém zájmu o tyto oblasti svědčí zejména kniha studií a úvah *Marsyas čili na okraj literatury* (1931, časopisecky v letech 1919–1927 v *Kmeni*, *Lumíru*, *Přítomnosti*, *Cestě* a *Lidových novinách*). Oblast okrajové literatury, kterou tu Čapek zkoumá, sahá od tradičního folkloru (pohádky, říkadla, přísloví) přes lidové a zlidovělé útvary adaptované městským prostředím (písničky pražské periferie) až k typickým žánrům současné „lidové“ četby — k novinám, detektivkám, kalendářům a „románům pro služky“. Vedle speciální problematiky, dané materiálem (například teorie o původu pohádkových motivů apod.), sledují Čapkovy úvahy především obecné estetické momenty vyznačující lidovou a lidem akceptovanou tvorbu a její typické postupy a prostředky, zejména prostředky lidové epiky.

Právě na základě tohoto studia dochází Čapek k závěru, že návrat k epičnosti je jednou z cest k zlidovění literatury, protože fabulace se rodí z prapůvodní estetické potřeby lidu, „z potřeby vypravovat a z rozkoše naslouchat“. Čapkovy studie o romantické lidové epice, do níž zahrnuje nejen pohádku, ale stejně tak novodobou detektivku nebo román pro služky, ukazují, že zkoumání těchto žánrů mělo bezprostřední souvislost s jeho vlastní tvorbou, kterou výrazně ovlivnilo. Projevilo se to už v *Krakatitu* ve využití „pohádkových“ motivů a ve stylizaci postav, i v celkovém romantickém charakteru děje, v jeho napínavosti, dobrodružnosti, fantastičnosti. V širším kontextu Čapkovy tvorby pak tato souvislost ovlivnila strukturní vztah děje a postav, nadřazení děje postavám, které podobně jako v romantické lidové epice mají tendenci stát se „čistými nositeli děje“, a bývají často pouhými variacemi několika ustálených typů. Podobnou afinitu k vlastní Čapkově tvorbě lze najít i v jeho úvahách o magii slova, o pradávném lidském objevu, že „slova a představy se dají odpoutat od skutečných předmětů a dějů“ — nejen v tom smyslu, že pomocí slov lze vytvářet imaginární svět fiktivního děje, ale že lze využívat i vzájemného vztahu slov k vytváření imanentní slovní řady, tj. objevení slovní hříčky, verbální hádanky atd.



Čapkovo studium zákonitostí lidové epiky se plně uplatnilo v knížce *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek* (1932). Čapkovy pohádky, podobně jako pohádky lidové, jsou jak po stránce jazykové, tak kompoziční vybudovány na formě ústního vyprávění (syntaktické přiřazování, četné dějové odbočky, volné přiřazování motivů, cyklická kompozice některých pohádek). Některými motivy a postavami čerpají z tradičního pohádkového okruhu (víly, kouzelníci, skřítkové, vodníci, mluvící zvířata atd.), k němuž však přistupují postavy typicky současné (detektivové, pošťáci, šofér atd.); jejich prostřednictvím, a zejména způsobem podání dochází k prolínání tradičního pohádkového světa s reálnou přítomností a k posunutí zázračna do neobvyklé civilní roviny.

Některé tvárné postupy spojují tuto Čapkovu knihu s dvěma předcházejícími povídkovými knížkami, s *Povídkami z jedné kapsy* a s *Povídkami z druhé kapsy* (1929, časopisecky — kromě jedné starší povídky — v letech 1928–1929 většinou v Lidových novinách). Čapek v nich vytvořil novou formu novinové povídky, vycházející tematicky z moderní detektivky a po stránce jazykové a kompoziční (zejména v druhé knížce) opět z formy mluveného projevu. Pro Čapkovy detektivní povídky je rovněž příznačná typická konfrontace tajemství a záhady s polohou civilní a věcně střízlivou, která je ve většině povídek vysunuta do popředí a vede k odromantizování tajemství; jinde se záhada naopak vzpírá střízlivému rozumovému řešení. Téměř pokaždé se při řešení otvírá anebo alespoň naznačuje další, nečekaný aspekt, který ukazuje k jiným možnostem řešení nebo alespoň k tomu, že řešení neobsáhlo událost beze zbytku, že něco nebylo postíženo. Zvolení detektivního žánru a svého druhu příběhu „ze soudní síně“ je Čapkovi znovu příležitostí ke konfrontaci několika možných způsobů interpretace události, podobně jako tomu bylo v „noetických“ povídkách Čapkovy mladosti. Nyní však volí jinou, lehčí a často humornou polohu, z níž vybočují zejména v první knize povídky akcentující moment nadosobní spravedlnosti a morálky. Relativizace jednostranného soudu se Čapkovi ovšem promítá i do těchto kategorií, zejména v typickém protikladu mezi „vědět“, to jest chápat, a „soudit“ (například v povídce *Poslední soud* nebo *Zločin na poště*).

Vnitřní rozpornost Čapkova vidění skutečnosti se projevuje i v těchto povídkách; zde se však nejvíce převažuje k pólu harmonie, k úsilí po vytvoření uzavřeného, malého, téměř idylického světa pořádku a dorozumění, světa bez velkých výkyvů a velkých záhad. Současně ovšem návratem k znepokojivé noetické problematice (třeba v poloze, která často nemá daleko k bodré rozřafnosti), návratem k otázkám složitosti lidské osobnosti a motivace jejího jednání, jež nemůže být postižena jednostranným subjektivním pohledem, předznamenává románovou trilogii, již se otvírá nová etapa Čapkovy tvorby.

Do tohoto období už patří většina čísel Čapkových *Apokryfů* (1932, rozšířené vydání 1945 jako *Knihy apokryfů*; časopisecky v letech 1920–1938 převážně v Lidových novinách). Čapek tu zpracovává populární témata biblická i některé jiné motivy literární (Hamlet, Don Juan, Romeo a Julie) a historické, zejména z antických dějin. Časová rozloha, v níž apokryfy vznikají, způsobuje, že se jednotlivá čísla značně odlišují zejména ideovým záměrem. Základním rysem, který je spojuje, je využití odlehlejší tematiky k zobrazení aktuální přítomnosti, a to jak volbou otázky, tak především způsobem podání, které de facto transponuje historickou látku do dneška. S tím souvisí i tendence k odpatetizování a odromantizování příběhů i postav do obvyčejné lidské podoby; v starších číslech má tato tendence bezprostřední souvislost s pragmatistickým relativizováním „velikého“ a se zhodnocováním „malého“, s relativizováním ustáleného způsobu vidění a hodnocení věcí. S celkovým vývojem Čapkovy tvorby ve třicátých letech se i zde přesunuje těžiště k aktuální společenské problematice. V apokryfech využil Čapek tradiční tematiky i tradiční literární formy k ozvláštňení podání, k zvýšení naléhavosti a sdělnosti, neboť tu ke čtenáři promlouvaly postavy a příběhy důvěrně známé a blízké. Tradiční látka a aktuálnost podání — další Čapkův způsob prolínání dvojí roviny — umožnily Čapkovi zvláště uplatnit moment ironie a parodie; v druhé polovině třicátých let vytváří na tomto podkladě z apokryfů — podobně jako z aforistických bajek — účinnou formu aktuální politické satiry.



## ROMÁNOVÁ A DRAMATICKÁ TVORBA TRICÁTÝCH LET

Nová etapa Čapkovy tvorby se otvírá románovou trilogií z počátku třicátých let (*Hordubal*, 1933, časopisecky v Lidových novinách 1932–1933; *Povětroni*, 1934, čas. tamtéž 1933–1934; *Obyčejný život*, 1934, čas. tamtéž 1934). Spojnice mezi jednotlivými částmi trilogie není v příběhu ani v postavách, ale v základní noetické problematice, která se první knihou otvírá a na niž odpovídá závěrečná část: je to problém složitosti lidského života a možnosti pravdivého poznání. Tyto otázky kladl Čapek ve své tvorbě již mnohokrát; v dobovém kontextu, kdy Čapkův vývoj pod vlivem nové společenské situace dospívá k bodu kritického prověřování a přehodnocování, nabývají však nové aktuální naléhavosti. Odpověď na ně — i když vychází z dosavadního pluralistického relativismu — obsahuje nové aspekty: mnohostrannost a složitost osobnosti, dříve souznačná s pojmem nepoznatelnosti a nesdělitelnosti, se tu stává klíčem k poznání a dorozumění, předpokladem lidské sociability.

Příběh, jímž Čapek realizuje základní téma, je vytěžen v každé knize trilogie z oblasti značně odlišné; obdobný je však způsob zpracování, metoda několikanásobného zrcadlení. Tento způsob, k němuž Čapek směřoval už dříve, vede v trilogii k přestavbě románové formy: týž příběh je tu pokaždé vyprávěn několikrát, vždy z jiného aspektu. V *Hordubalu* je to příběh zakarpatského horala, který se vrátí po osmi letech z Ameriky nečekán a nevitán; žena i dcera se mu odcizily, v domě vládne čeledín, milenec jeho ženy, hospodářství je proměněné a pro Hordubala tu není místo; nakonec těžce onemocní a v nemoci je zavražděn, pravděpodobně košíkářskou jehlou, jaké používali v rodině čeledínově. Tento příběh je v první části románu podán tak, jak jej prožíval sám Hordubal, v pohledu „zevnitř“; to je „skutečný“ příběh Hordubalův, který mnohonásobně překračuje jednoduché dějové schéma, neboť sleduje především niterné drama Hordubalovo, jeho vnitřní svět, který se tragickým rozvrácením jeho života prohlubuje o nové polohy. V tomto vnitřním vývoji Hordubalově je první smysl příběhu; druhý význam vzniká konfrontací pohledu „zevnitř“ s dalšími verzemi — s tím, jak se jeví Hordubalův život a smrt vyšetřujícím četníkům a soudu v druhé a třetí části knihy. V těchto druhých verzích má Hordubalův příběh jinou podobu, je zredukován na banální vnější schéma, jeho vnitřní složitost a lidská plnost zůstane skryta.

V *Povětronu* je použito téže metody několikeré verze jednoho příběhu; také zde se román rozpadá do tří povídek (ve formě rámcové novely). „Skutečný“ příběh však zůstane neznámý: všechny tři verze jsou pokusy o rekonstrukci životního příběhu člověka, který se po zřícení letadla již neprobere z bezvědomí a o němž všichni tři autoři „povídek“ (milosrdná sestra, jasnovidec a básník) nevědí než několik málo údajů. I tyto tři verze se od sebe liší, ale mají i mnoho rysů shodných, nejen ve vnějším obraze nepokojného a nestálého života dobrodruha, ale i v obraze jeho „vnitřního osudu“, jeho kusého, rozpolceného vnitřního světa, který přesto směřoval k plnosti, rovnováze a celistvosti, k dotvoření, které přerval jeho tragický pád. Obdobně jako v *Hordubalovi* — a také v *Obyčejném životě* — je v této analýze lidského života jako cesty k celistvosti jedna významová rovina příběhu; druhá je opět noetická. Na rozdíl od *Hordubala* jsou tentokrát vysunuty do popředí shody ve vyprávění, které přesahují pouhé vnější uchopení života druhého člověka. Je-li různost interpretace podmíněna tím, že každý promítá do obrazu druhého především sám sebe, svůj vztah ke světu, svou životní zkušenost, pak také shody v interpretaci nutně znamenají, že životní zkušenost interpretů, jejich vlastní vnitřní rozpětí obsahuje shodné momenty, kterými rezonují druhou bytostí.

Tuto myšlenku, naznačenou v *Povětronu*, *Obyčejný život* rozvádí do závěru: každý z nás je zástup bytostí, řada možností, z nichž jen některou realizujeme svým životem; každý člověk znamená „mnohost“, a proto je schopen poznávat mnohost vnějšího světa a dorozumět se s ostatními lidmi. Je příznačné, že tento závěr realizoval Čapek na svém typu „obyčejného člověka“, jaký v celé předchozí tvorbě dvacátých let vytvářel protiklad revolujícího typu Loupežníka a vynálezce; tady poprvé interpretuje oba typy (i řadu jejich variant) ne jako protiklady, jež se navzájem vylučují, ale v jejich jednotě, jako vnitřní polaritu vytvářející lidskou



celistvost a životní plnost. Starý člověk rekapituluje svůj život; začíná s přesvědčením, že to byla obyčejná existence řádného úředníka, která byla složena ze zvyku, povinnosti a „malého, pravidelného štěstí“ a byla jen „naplňováním pořádku“. Ale uprostřed psaní svého životního příběhu začne objevovat momenty, které jako by do něho nepatřily, jako by patřily do jiné životní řady; a tak postupně objevuje ve svém příběhu řadu životů, realizovaných jen zčásti nebo jenom potenciálních. Teprve v jejich souhrnu je skutečný, komplexní lidský život; teprve komplexní poznání je skutečným poznáním, a zároveň cestou od sebe samého k druhému člověku:

„Copak nevidíš, že všichni druzí lidé, ať jsou co chtějí, jsou jako ty, že také oni jsou zástupové? Vždyť ani nevíš, co všechno máš s nimi společného; jen se podívej, — vždyť jejich život je také jeden z těch nesčíslných možných, které jsou v tobě!... Dívej se, dívej se dobře, abys konečně věděl, co všechno bys mohl být; dáš-li si pozor, uvidíš v každém kus sebe sama, a pak v něm s úžasem poznáš svého pravého bližního... Ať jsi kdokoliv, poznávám tě; vždyť tím jsme si nejmíc rovni, že každý z nás žije nějakou jinou možností. Ať jsi kdokoliv, jsi mé nesčíslné já; jsi to špatné nebo to dobré, co je také ve mně; i kdybych tě nenáviděl, nezapomenu nikdy, jak jsi mně strašně blízky.“

Románová trilogie patří k dílům, v nichž filozofický moment, obecná teze je organicky vpjata do díla, do jeho významové i formální výstavby jako osnovný princip. V souhlasu s tématem se zde zvláště uplatnila mnohovýznamnost a mnohovrstevnatost, charakteristická pro celé Čapkovo dílo. Uplatnila se tu několikoliterým způsobem: jednak rozložením příběhu do několika aspektů (a v souvislosti s tím i rozložením románové formy), jímž bylo realizováno společné téma celé trilogie; vedle toho má však každý příběh svůj vlastní, samostatný obsah, vlastně řadu „obsahů“, které nelze redukovat na základní noetické téma a které opět vytvářejí několik významových rovin. Ve srovnání s utopiemi představuje trilogie nový typ Čapkovy prózy: jejím předmětem je člověk ve své vnitřní, psychologické složitosti, nikoliv obecné společenské a ideové problémy. To však zároveň znamená, že jeho životní příběh tu figuruje současně ve své „skutečné“ i symbolické platnosti; prostředky konstrukce a koncipování — zde především složitá kompozice — jsou vyvažovány prostředky směřujícími k postižení skutečnosti v co největší konkrétnosti a životní plnosti: je to zejména vnitřní monolog a dialog, jež tu nahrazují starší prostředky psychologické analýzy. Čapek vytvořil v trilogii typ moderní filozofické prózy; uplatnil se v něm silněji než v jiných jeho dílech prvek úvahový, přesto však zůstává plně na půdě epiky.

Rostoucí zřetel ke konkrétní realitě, především k aktuální společenské skutečnosti, charakterizuje celou další Čapkovu tvorbu, vznikající v krátkém časovém rozmezí druhé poloviny třicátých let, i když se v ní opět vrací k utopickým námětům. Vyznačuje především Čapkovu prózu, zatímco dramata s aktuálním antifašistickým námětem si podržují silné symbolické a alegorické prvky. Na počátku této druhé řady stojí satirická utopie *Válka s Mloky* (1936, časopisecky v Lidových novinách 1935–1936). Publicistickým charakterem, rozpadem jednotného dějového pásma do mozaiky dílčích záběrů, pestrým střídáním prostředí, postav, způsobu podání, využíváním formy novinových zpráv a reportáží atd. připomíná *Válka s Mloky* fejetonní román *Továrna na Absolutno*. Teprve zde však Čapek plně využil možností tohoto útvaru. Také ve *Válce s Mloky* má utopické téma alegorický smysl, je podobenstvím současné situace lidstva a katastrofy, která mu hrozí; míří však bezprostředně a s daleko větší účinností k historické realitě soudobé společnosti. Kapitán Van Toch objeví na svých cestách zvláštní druh učenlivého mloka, který má ohromnou napodobivou schopnost; mlok je nejdřív jen exotickou atrakcí a předmětem zájmu vědeckého světa, postupně však je v něm objevena levná pracovní síla, již se dá využít na nejrůznější práce pod vodou, od lovu perel až po gigantické vodní stavby a plány na přestavbu celých kontinentů. Tím se začnou psát dramatické „dějiny Mloků“, kteří rychle postupují „po stupních civilizace“; v krátké době se tak rozmnoží a zorganizují, že představují ohromnou a lidmi nekontrolovatelnou sílu, jež se postupně vyzbrojí a připraví k útoku na lidstvo, aby rozšířila svůj „životní prostor“.



Základ románu je týž jako v utopiích dvacátých let: objev, který se vymkne člověku z rukou a obrátí se proti němu, přičemž dokonale selže moderní sociální organizace, věda, kultura, politika. Obdobně jako kdysi v robotovi tu Čapek paroduje v mlokovi „redukovaného“ člověka, který je skutečnému člověku podoben jen zdánlivě, jen zlomkovitě: osvojil si „z lidské civilizace jen to, co v ní je průměrné a užitkové, mechanické a opakovatelné“. V tom smyslu zosobňuje mlok produkt moderní zmechanizované společnosti; za touto zkarikovanou napodobeninou člověka tušíme opět znepokojivou otázku podstaty lidskosti, k níž se znovu vrací současná utopie. Jako většina Čapkových románů má ovšem i *Válka s Mloky* několik významových plánů. Mlok je zprvu především objektem vykořisťování; jeho „dějiny“ — od chvíle, kdy byl objeven — jsou dějinami novodobé společnosti, od drastických kolonialistických metod zacházení s „méněcennými“ rasami až po moderní způsoby exploatace průmyslového dělníka. V druhém významu, jako karikatura prostřednosti („učelivého, hlupáckého, sufizantního typu civilizované mediokrity“, ať už ji představuje „průměrný“ anglický občan nebo český maloměšťák), se jeví zprvu spíše v komické podobě. Ve své obludné nelidskosti se mloctví plně projeví ve chvíli, kdy se obrátí proti lidstvu. Odtud, ve své druhé části, přerůstá román v pamflet na fašismus, jeho ideologii a expanzivní politiku, pamflet odhalující zároveň i lidské spoluvíníky mločího spiknutí. Neboť ve všech svých podobách, jako objekt vykořisťování, jako karikatura zmechanizovaného člověka, jako symbol fašistické agrese, je mlok produktem lidské společnosti, objektem i nástrojem jejích „vědeckých“, politických i hospodářských zájmů. Utopický námět se stal tentokrát Čapkoví podkladem k aktuální společenské satíře, která bohatě a mnohostranně těží ze soudobé skutečnosti a postihuje její základní rysy.

*Válka s Mloky* položila naléhavě dvě otázky: především problém spoluviny a spoluzodpovědnosti — nejen těch, kteří aktivně pomáhali mlokům ke světovládě, ale i těch, kteří pasivně a bezstarostně přihlíželi; a druhou otázku, kterou nechává nezodpovězenou: jak zabránit této vzpoule proti lidstvu. K oběma se znovu a se stejnou naléhavostí, i když v odtažitější podobě, vrací Čapek v utopickém dramatu *Bílá nemoc* (1937). Síly blížící se katastrofy, zosobněné tentokrát postavami fašistického diktátora chystajícího válku a zbrojařského magnáta, tu poprvé dostávají aktivního protihráče v postavě doktora Galéna, „lékaře chudých“. Galén má v rukou lék proti epidemii malomocenství, zachvacující lidstvo, a s jeho pomocí chce donutit mocné k míru. Sám se však stane obětí zfanatizovaného davu, který nad jeho mrtvým tělem provolává slávu maršálovi a válce. V tomto smyslu končí tedy *Bílá nemoc*, stejně jako *Válka s Mloky*, perspektivou nezadržitelné zkázy; její patos však není v „řešení“, které řešením není, ale směřuje jinam: do morální sféry. *Bílá nemoc* je opět svého druhu symbolickou moralitou, i když bezprostředně spjatou s konkrétní historickou situací. Apeluje především na morální odpovědnost každého jedince: jednak tím, že odhaluje spoluvinu skutečných aktérů zkázy, kteří zdánlivě stojí v pozadí (zosobňuje je dvojitý typ kariéristy: dvorní rada Sigelius, muž „vědy“, a pečlivý Otec, příkladná karikatura maloměšťáka, v němž jako by ožíval Cvrček z „hmyzí“ alegorie); jednak vytvořením nové postavy aktivního odpůrce zla (třebaže jeho individuální vzpoura končí tragicky). Galén ztělesňuje jednou svou stránkou Čapkův ideál prosté, pozitivní čínorodosti, která se nestará o „velké“ věci; avšak pod tlakem objektivního běhu dějin se stává hrdinou, který musí zasáhnout. V Galénově postavě se dovršuje Čapkovovo pojetí obyčejného člověka, jak je otevřela trilogie; touto postavou Čapek překlenul rozpor mezi „malým“ člověkem, který je trpným objektem dějin, a „hrdinou“, který chce převrátit svět.

Obyčejný hrdina, to je nový typ, který Čapek hledá jako protiváhu sil zničení a zkázy. V tomto smyslu bezprostředně navazuje na symbolické protifašistické drama román o záchranné četě horníků pracujících na vysvobození zasypaných kamarádů. *První parta* (1937) zdánlivě vybočuje z řady zahájené *Válkou s Mloky*; vrací se od velkých společenských otázek utopií k příběhu z všedního života, do polohy ne vzdálené Obyčejnému životu. S trilogií spojuje *První partu* skutečně nejen problém obyčejného člověka a jeho vnitřního lidského rozpětí, ale i zvýšená míra konkrétního životního materiálu, větší zřetel k psychologii postav (zejména ústřední postavy bývalého studenta, havíře Standy) a odklon od vnější symboličnosti a alegoričnosti.



V druhém plánu ovšem znovu vystupuje symbolický smysl děje a postav, kterým První parta souvisí s utopickou řadou. Čapek tu poprvé sáhl do dělnického prostředí; ne však proto, aby tu sledoval sociální problematiku, která je v díle přítomna jen okrajově; hledá v něm jisté lidské hodnoty, které mohou člověka zachránit před zkázou. Hledá tu především mužnou statečnost, která bez patosu nasazuje a obětuje život, a poprvé ji zpodobuje ne jako individuální hrdinství, ale jako produkt lidské kolektivity, jako projev přirozené solidarity lidí spojených týmž údělem. V druhém, symbolickém plánu románu má tento akcent zřetelný aktuální dosah.

Tímto akcentem vyznívá také poslední drama Čapkovo *Matka* (1938), psané ve dnech bezprostředního ohrožení země. Vnější podobou, alegoričností děje a symboličností postav, mezi nimiž mrtví jsou součástí světa živých, nevybočuje ani *Matka* z řady utopických dramát Čapkových. Velký společenský konflikt doby je tu promítnut do intimního dramatu ženy, která ztrácí postupně všechny své drahé, svého muže i syny; ti všichni padnou v boji za jakési velké, nadosobní zájmy, a ona sama nakonec posílá posledního syna do boje ve chvíli barbarského vpádu nepřítele, vraždícího i děti. V *Matce* se vracejí problémy, které Čapek ve své tvorbě řeší od počátku. Především se tu střetá dvojí pojetí smyslu lidské existence: první směřuje k velkým činům, k naplnění nadosobního poslání, k hrdinskému sebeobětování; druhé k zachování života, k zachování elementárních hodnot. *Matka* ztěšňuje pozitivní, „přirozený“ pól života, spočívající v uchovávaní, princip harmonizující a integrující. Z tohoto hlediska je znovu jejími ústy vedena polemika proti „velkým“ koncepcím a ideám, pro které lidé bojují a umírají a které nezměnily svět k lepšímu. *Matka* stejně miluje a chápe oba své syny, kteří stojí každý na opačné straně barikády v občanské válce; v jejím vztahu k nim jako by se znovu vracela Čapkova výzva k dorozumění. Avšak závěr hry ruší protiklad dvojí koncepce života (podobně jako postava Galéna zrušila protiklad dvojího lidského typu): uchovat život znamená také bojovat za něj a třeba i vykoupit jej individuální obětí, největší hodnotou, kterou člověk může platit.

Posledním Čapkovým dílem je román *Život a dílo skladatele Foltýna* (vyšel posmrtně 1939), příběh falešného umělce a falešného titána, který se sobě i druhým pokouší vsugerovat představu o svém výjimečném nadání. Román zůstal nedokončen; nad jeho rozepsaným rukopisem Čapek 25. prosince 1938 umírá po prvním nárazu nemoci, hluboce otřesen osudem republiky i nenávisťnými fašistickými útoky.

Ve svém posledním díle užil Čapek těžce metody jako v trilogii, pohledu z několika stran, nedovedl ji však k relativistickým důsledkům, naopak: z řady svědectví je tu postupně skládán jednoznačný obraz ctižádostivce bez talentu a podvodníka parazitujícího na cizí práci a myšlenkách. Zdánlivě odtažitý námět (přejatý pravděpodobně ze Sabinových *Vzpomínek*) byl Čapkovi příležitostí k výkladu pojetí umění jako uvědomělé tvorby, směřující nikoliv k sebevyjádření a sebeuplatnění, ale k „tvaru a řádu“, jež jsou podmíněny poznáním a tvůrčí kázní. Foltýnův příběh vysunuje do popředí etickou stránku umělecké tvorby, morální a občanskou odpovědnost umělce; polemika s romantickým pojetím umělcovy výlučnosti, s níž Čapkova „civilistická“ generace vstupovala do literatury, dostává v závěru Čapkovy tvorby nový, aktuální smysl:

„Odděluj, odděluj! I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě; jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místa pro nic jiného, ani pro tebe ne; ani pro tvou osobitost, ani pro tvou ctižádost, pro nic z toho, v čem sebe samo nalézá a v čem si libuje tvoje já. Ne v tobě, ale samo v sobě musí mít stvořené dílo svou osu... Záleží jen na tobě; čím víc miluješ věci, s tím větší snažností se budeš prodírat k jejich plnému a tajemně dokonalému bytí. Není ti uloženo tvé dílo, aby ses jím projevil, ale aby ses jím očistil, aby ses odpoutal od sebe sama; netvoříš ze sebe, ale nad sebe; hrozně a trpělivě se domáháš lepšího vidění a slyšení, jasnějšího porozumění, větší lásky a hlubšího poznání, než s jakým jsi přistoupil k svému dílu. Tvoříš proto, abys na svém díle poznal tvar a dokonalost věci.“

Spisy: Spisy bratří Čapků 1928–1948 v Aventinu, pak u Františka Borového (51 sv.); Dílo bratří Čapků 1954–1971 v Československém spisovatelé (20 sv., doslovy Ivan Klíma, Alexander Matuška, František Buriánek, Jaroslav Janů, Jan



Kopecký, Václav Stejskal; Spisy Karla Čapka 1980-1993 v Československém spisovateli (24 svazků, doslovy Hana Kučerová, Zdeněk Pešat, František Buriánek, Miloš Pohorský). — Soubory z prací knižně nevydaných mimo spisy: Vzrušené tance (1946, básně); Poznámky o tvorbě (1959); Na břehu dnů (1966, výběr z publicistiky); Divadelníkem proti své vůli (1968, divadelní referáty); Filmová libreta (1989).

Korespondence: Jarmila Mourková: K akcím spisovatelů na obranu republiky v době Mnichova (Česká literatura 1959); Viktor Dyk - St. K. Neumann - bratři Čapkové (1962, usp. Milan Blahynka, Stanislava Jarošová, František Všeticka, doslov Eva Strohsová); Josef Knap: Zrození Almanachu na rok 1914 (Sborník Národního muzea, ř. C, 1962, Otakaru Fischerovi, Otakaru Theerovi); Listy Olze (1971, Olze Scheinpflugové, ed. Miroslav Halík); Otakar Vočadlo: Anglické listy Karla Čapka (1975, autorovi a anglickým spisovatelům, s autorovým komentářem); Listy Anielce (1978, Anně Nepeřené, usp. Tomáš Halík); Listy ze zásuvky (1980, Věře Hružové, usp. a doslov Jiří Opelík); bratři Čapkové: Dopisy z mládí (1982, Hermíně Bergerové a Libuši Solperové, usp. Tomáš Halík, Jiří Opelík, Jaroslav Slavík); Karel Čapek - Fráňa Šrámek: Cesty k přátelství (1987, usp. Aleš Fettes, doslov Dobrava Moldanová); Tomáš Hlobil: Korespondence Karla Čapka a Thomase Manna (Estetika 1989).

Vzpomínky a dokumenty: Olga Scheinpflugová: Český román (1946); Vzpomínáme bratři Čapků (1946, pamětní tisk); Edmond Konrád in Nač vzpomenu (1957, rozš. 1966); Josef Čapek in O sobě (1958); František Kubka in Na vlastní oči (1959); Helena Koželuhová: Čapkové očima rodiny (Hamburg 1961-1962); Helena Čapková: Moji milí bratři (1962); František Langer in Byli a bylo (1963); Miroslav Wajs: Chyše v životě a díle Karla Čapka (1967); Julius Firt: Zářivé hlubiny, Bratři Čapkové (Kniha a osudy, Kolín n. Rýnem 1972); Marie Šulcová: Kruh mého času (1975), Čapci (1985), Ladění pro dvě struny (1990; životopisné prózy); Miroslav Halík - Jiří Opelík: Karel Čapek, Život a dílo v datech (1983); Oleg Malevič: Karel Čapek v vospominaniach sovremennikov (Moskva 1983); Jan Kábrt: Krakonošova zahrada bratří Čapků (1985); Ferdinand Peroutka hovoří (sborník Ferdinand Peroutka, muž přítomnosti, Curych 1985); sborník Jeden i druhý, Vzpomínky na bratry Čapky (1988, usp. Ladislav Vacina); Karel Steinbach: Karel Čapek (Svědék téměř stoletý, 1990); Karel Scheinpflug: Můj švagr Karel Čapek (1991, ed. Jiří Opelík); Karel Čapek ve fotografii (1991, usp. Jiří Opelík). - Zpravodaj Společnosti bratří Čapků od r. 1977 (neperiodický sborník materiálů a statí; jubilejní čísla 27 a 28 k 50. výročí smrti a 100. výročí narození).

Soupis díla: Bibliografie Karla Čapka - Soupis jeho díla (1990, autorský kolektiv pod ved. Borise Mědílkou). - Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 66, Karel Čapek (1962, Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner).

Knižní monografie: Václav Černý: Karel Čapek (1936); S. V. Nikol'skij: Karel Čapek (česky 1952), Vojna s salamandrami (Moskva 1968), Fantastika a satira v díle Karla Čapka (česky 1978); V. I. Ševčuk: Karel Čapek (Kyjev 1958); László Dobossy: Karel Čapek (Budapešť 1961); W. E. Harkins: Karel Čapek (New York 1962); Halina Janaszek-Ivaničková: Karel Čapek czyli Dramat humanisty (Varšava 1962), Karel Čapek (Varšava 1985); Ivan Klíma: Karel Čapek (1962, přepr. 1965); Alexander Matuška: Člověk proti zkáze (1963); Josef Branžovský: Karel Čapek - světový názor a umění (1963); Nedyalko Draganov: Karel Čapek v Bulgarija (Sofie 1963); O. M. Malevič: Karel Čapek (Moskva 1968); I. A. Bernštejnová: Karel Čapek - Tvorčeskij puť (Moskva 1969); Oldřich Králík: První řada v díle Karla Čapka (1972); František Buriánek: Karel Čapek (1978), Čapkovské variace (1984), Karel Čapek (1988); Viktor Kudělka: Boje o Karla Čapka (1987); Eckhard Thiele: Karel Čapek (Leipzig 1988); Štěpán Vlašín a kolektiv: Kniha o Čapkovi (1988, sborník); Zdeněk Kožmín: Zvětšeníy ze stylu bratří Čapků (1989); Karel Čapek 1988 (Acta Universitatis Carolinae, Philologica 4-5, 1989, sborník referátů z konference 1988); Karel Čapek (1990, sborník příspěvků z konference k 100. výročí narození v Hradci Králové).

Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: František Götz: Literární kubism český (Anarchie v nejmladší české poezii, 1922); Miroslav Rutte: Odpoutaný bůh (Skrutá tvář, 1925); František Götz: Karel Čapek (Jasnící se horizont, 1926); Bedřich Václavek: Skok přes propast (Od umění k tvorbě, 1928); Jaroslav Durych: Svět Karla Čapka (Ejhle člověku!, 1928); Karel Sezima: Román experimentující (Krystaly a průsvity, 1928), Odřikávi blízcenci (Masky a modely, 1930); František Götz: Fenomenologický realism čili Vlídne vidění života (Básnický dnešek, 1931); Pavla Buzková: Drama Karla Čapka (České drama, 1932); Jiří Haller: O slohu Karla Čapka (Přítomnost 1937); F. X. Šalda: Kapitoly literární kritické 4, Karel a Josef Čapkové (o Božích mukách), Karel Čapek, novinář politický a sociální (O věcech obecných), Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi (o Hordubalu), Hromádka moderní české beletrie (o Obyčejném životě, vše kn. Kritické glosy k nové poezii české, 1939); Miroslav Rutte: Výpravy za skutečností, Na okraj noetických próz Karla Čapka (Mohyly s vavřínem, 1939); Václav Černý: Poslední Čapková tvůrčí období a jeho demokratický humanismus (Kritický měsíčník 1939); Jan Mukařovský: Francouzská poezie K. Čapka, Trojice studií o Karlu Čapkovi - Vývoj Čapkovy prózy, Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog, Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka (Kapitoly z české poetiky 2, 1941); Fedor Soldan: Pragmatická generace (Tři generace, 1941); Jan B. Čapek: Dílo a osobnost Karla Čapka (Záření ducha



a slova, 1948); Marie Těšitelová: Frekvence slov a tvarů ve spise Život a dílo skladatele Foltýna (Naše řeč 1948), Poznámky k slovní zásobě v románu Karla Čapka Život a dílo skladatele Foltýna (Naše řeč 1955); Jiří Levý: Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše (doslov in: Francouzská poezie a jiné překlady, 1957); Jan Mukařovský: O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu (doslov in: Krakatit, 1958), K otázce individuálního slohu v literatuře (Česká literatura 1958); Marie Pujmanová: Sedmero mistrovských ctností Karla Čapka (Vyznání a úvahy, 1959); Lubomír Doležel in O stylu moderní české prózy (1960), O slohu vyprávění Karla Čapka (Naše řeč 1960); Karel Mára: Využití hovorových a nespisovných prostředků v dramatech K. Čapka (AUC, Philologica 3, 1962); Oleg Malevič: Továrna na Absolutno po 40 letech čili Utopie a dějiny (Česká literatura 1962); Jan Kopecký: Dramata a drama Karla Čapka, Studie k portrétu (Tvrdohlavá knížka, 1963); Eva Strohsová in Zrození moderny (1963, o účasti na Almanachu na rok 1914); František Valouch: Cesta Karla Čapka od relativismu k antifašismu - Bilá nemoc (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 1, 1963); Milan Blahynka - František Všeticka: Bratři Čapkové a St. K. Neumann (Sborník prací Pedagogického institutu Gottwaldovo, 1964); Mojmír Otruba: Polemika Karla Čapka s romantikou (Česká literatura 1965, o Životě a díle skladatele Foltýna); Vladimír Blažek: Náhoda, člověk, katastrofa - Konfrontace Karla Čapka s epochou vědeckotechnické revoluce (sborník Cesty k dnešku 2, 1966); Jiří Opelík: Obyčejný život čili Deukalion (sborník Struktura a smysl literárního díla, 1966); Eva Strohsová: Román pro služby a Čapkovy směřování k epičnosti (sborník Struktura a smysl literárního díla, 1966); Jana Nováková: Dialog v hrách Karla Čapka (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 2, 1966); Oleg Malevič: Kompozice a chronologie vzniku knihy Karla Čapka Boží muka (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 2, 1966), Úloha literární tradice v knize Karla Čapka Boží muka (Česká literatura 1967); Vladimír Forst: Spor F. X. Šaldy a Karla Čapka (AUC, Philologica 1-3, 1967); Helena Korecká: Karel Čapek - umělec a publicista (sborník Václavkova Olomouc 1966, 1967); S. V. Nikol'skij: Román oscilujících žánrových forem (Impuls 1967, o Válce s Mloky); Milan Pávek: Sen života a život ve snu (Česká literatura 1967, o Životě a díle skladatele Foltýna); Helena Korecká: Postavení a význam sloupku v kontextu Čapkovy tvorby (Česká literatura 1968), Hledání spojenců (Impuls 1968); Jana Sýkorová: Postava ženy v Čapkových dramatech (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 4, 1969); Květa Benešová: Karel Čapek - spisovatel pro mládež (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 4, 1969), Moderní pohádkáři 30. let ve srovnání s Karlem Čapkem (Miscellanea, Krkonoše-Podkrkonoší 1969); Václav Černý: Dialog F. X. Šalda - Karel Čapek (Sborník pětadvaceti, 1969); Václav Königsmark: Významotvorné možnosti fabulované prózy (Česká literatura 1970, o Trapných povídkách); František Valouch: Čapkův hrdina soucitu (sborník Krkonoše-Podkrkonoší 5, 1970); Oleg Malevič: Vývoj stylu raných próz Karla Čapka (Česká literatura 1971); Miloš Pohorský: Noetické romány Karla Čapka, Torzo románu aneb torzo jako román (Portréty a problémy, 1974); Josef Polák: Karel Čapek na univerzitě (AUC Praha 1974), O charakter Čapkových „pohádek“, Nůše pohádek Karla Čapka (Zlatý máj 1976); Jana Hoffmannová-Jiříčková: Metajazyk a metařeč a jejich charakter v díle Karla Čapka (Slovo a slovesnost 1979); Josef Polák: Jednota, diferenciacie a kompozice díla bratří Čapků (Literární měsíčník 1980); Radko Pytlík: Literatura proti fašismu - Thomas Mann a Karel Čapek (Česká literatura v evropském kontextu, 1982); František Všeticka: Čapkův noetický román (AUP Olomouc, Český jazyk a literatura 4, 1984); Alena Hájková: Válka s Mloky (Nejen o humoru 1984); Jiří Holý: Funkce jmen a postav v díle Karla Čapka a Vladislava Vančury (Česká literatura 1984); Dobrava Moldanová: Mladý Karel Čapek a Fraňa Šrámek (Česká literatura 1986); Oleg Malevič: F. X. Šalda a Karel Čapek (Česká literatura 1987, Literární měsíčník 1988); Jaroslav Tax: Román První parta ve vývoji Karla Čapka (Přednášky z 29. běhu Letní školy slovanských studií 1985, 1987); Pavel Janoušek: Mezi problémovým dramatem a groteskou (Česká literatura 1989, o dramatech z 20. let); Luboš Hlaváček: Myslicí oko Karla Čapka (Estetika 1990, o vztahu k výtvarnému umění); Marie Těšitelová: Karel Čapek a jazyk (Slovo a slovesnost 1990).



# SOUPIS SPISOVATELŮ S ŽIVOTOPISNÝMI A BIBLIOGRAFICKÝMI ÚDAJI

Soupis spisovatelů poskytuje základní informace o beletristech, dramaticích, kritikách, literárních vědcích a publicistech, o jejichž tvorbě a působení se pojednává v textu obecných kapitol. Na rozdíl od předcházejících svazků Dějin české literatury uvádíme biografickou i bibliografickou část jednotlivých hesel v užším výběru, neboť obšírná fakta jsou ve větší úplnosti přístupná v různých příručkách (Slovník soudobých českých spisovatelů J. Kuncce, 1946, Slovník českých spisovatelů, 1964, Česká literární bibliografie J. Kuncce a nejnověji zejména Lexikon české literatury 1, 1985 a 2, 1993). U autorů, kterým je ve třetím svazku Dějin české literatury (1961) věnována monografická kapitola, odkazujeme na tuto kapitolu. Z informací o spisovatelích ze Soupisu z předchozího svazku, kteří jsou probíráni i ve svazku čtvrtém, přebíráme základní údaje a odkazujeme na podrobnější zpracování hesla v Soupisu spisovatelů třetího dílu.

ALARICH (vl. jm. Oldřich Hlaváč; 9. 1. 1895 v Stříbrných Horách - 18. 12. 1942 popraven nacisty v Berlíně Plötzensee), lékař, prozaik humorista (*Medicína v županu*, 1929, *Medicínské historie*, 1935). Z pozůstalosti vyšly *Listy z vězení* (1946) a básně *Sylva* (1946).

ALDA Jan (vl. jm. Alexandr Hořejší; 26. 2. 1901 v Praze - 30. 10. 1970 v Praze), učitel, bratr básníka Jindřicha Hořejšího, autor sociální a intimní lyriky (*Na promenádě*, 1926, *Černá mše*, 1928, *Od noci k ránu*, 1929, *Žalář smíchu*, 1933), apelativní poezie (*Vítr*, 1941, *Duha nad námi*, 1952, *Alespoň chvíli*, 1960) a prací pro děti, vydávaných po r. 1945 (*Sál nad zlato*, 1945, *Honza králem*, 1948, *Radostně vpřed*, 1952, *Lesy, lesy zelené*, 1953, *Slunečnice*, 1954, *Šťastnou cestu*, 1959, *Tři pohádky*, 1962, *Voříškovi přátelé*, 1963, *Věrní přátelé*, 1964, *Na houbách*, 1967, *V poledním slunci*, 1967, *V zimě v létě na výletě*, 1968, *O cvalíku, Alíku a strýci, jak s lodičkou pluli po Lužnici*, 1969, *Jak vyjeli autíčkem Cvalík, Alík se strýčkem*, 1969 a *Cvalík, Alík, strýc letí moří vstříc*, 1970). Překládal poezii francouzskou, německou, čínskou, indickou, gruzínskou aj.

ANČÍK Zdena (10. 1. 1900 v Kunovicích u Uherského Hradiště - 17. 9. 1972 v Praze), novinář, prozaik humorista (*Naši v Anglii*, 1946, pův. vyd. v Londýně 1944 s titulem *Scvrk se nám Cvrk*), autor monografické práce *O životě Jaroslava Haška* (1953), vydavatel (Spisy J. Haška).

BAAR Jindřich Šimon (7. 2. 1869 v Klenčí - 24. 10. 1925 v Klenčí), katolický kněz, prozaik, autor lidovýchovných povídek a románů zejména z chodského kraje (*Cestou křížovou*, 1900, *Pro kravičku*, 1905, *Farská panička*, 1906, *Farské historky*, 1908 a 1912, *Jan Cimbura*, 1908, *Hanče*, 1917, *Hu nás*, 1920, *Holoubek*, 1921, historická trilogie *Paní komisařka*, 1923, *Osmatřicátníci*, 1924, *Lúsy*, 1925). Psal též poezii, pohádky a drobné náboženské spisy. Sebrané spisy 1923–1924 (znovu 1931–1941), 30 svazků.

BÁR Zdeněk (19. 1. 1904 ve Štamberku - 17. 7. 1980 v Ostravě), středoškolský profesor, básník a prozaik, z jehož tvorby jsou nejvýznamnější práce inspirované slezským krajem (*Jediný návrat*, 1937, *Ztracený domov*, 1938, 1946/2/, *Hvězdy nad domovem*, 1940, *Než zahoukla siréna*, 1941, *Mrtví mluví*, 1941, *Krev a pluh*, 1942; poezie: *Chléb a víno*, 1926, *Jaro a dým*, 1935, *Píseň pod Beskydami*, 1941, *Mimo domov*, 1968). Psal též odborné práce (Čeští spisovatelé z Hlučína, 1933, *O Petru Bezručovi*, 1937, *Vojtěch Martínek*, 1948) a přehledy *Literatura jednoho roku na Ostravsku 1 - 6* (1934–40), později *Literatura Ostravska v roce 1975* (1976), *1976* (1977), *1977* (1978) a *1978* (1979). Výbor z díla *Návraty* (1980). Překládal z francouzštiny. V padesátých letech byl protiprávně vězněn (do r.1961).



BAREŠ Gustav (pův. jm. G. Breitenfeld; nar. 22. 10. 1910 v Záhoří u Skutče – 13. 9. 1979 v Praze), politický pracovník, profesor filozofie na KU (od r. 1963), novinář a publicista. Většinu knižních prací vydal po r. 1945 (*Listy o kultuře*, 1947, *Zrození atomového věku*, 1958, *Tři pře Jana Ziky*, 1961, *Malý kousek nebe*, 1963, *Dvacáté století*, 1965).

BART Ilja (vl. jm. Julius Bartošek; 17. 5. 1910 v Chrudimi – 11. 11. 1973 v Praze), novinář, autor revoluční apelativní poezie (*Slunce nad blátivým jarem*, 1927, *Nádraží*, 1934, *Gejzír*, 1936, *Písň s náhubkem*, 1936, *Matka a syn*, 1938, *Duňte, hrany*, 1945, *Písňe zažíva zazděného*, 1946, *Španělské rytmy*, 1950, 1957/2/, *V zákopech míru*, 1952, *Navracené dálky*, 1956, *Uhelný kraj*, 1957; *Vráska*, 1970, *Silokřivky*, 1970, *Kde*, 1972, *Zrcadlení*, 1973; posmrtně *Já jsem ten šachový král*, 1976, *Můj sever*, 1977, *Směšné smutky*, 1980), reportážních próz, publikovaných po r. 1945 (*Dny života*, 1946, *Kráter se otevírá*, 1957, *Zásnuby smrti*, 1959, *Astronauti hlubin*, 1961), a vzpomínek (*Dny života*, 1966). Překládal zejména z poezie ruské (D. Bědnyj) a španělské (F. G. Lorca).

BARTOŠ František (16. 3. 1837 v Mladcové, nyní část Zlína – 11. 6. 1906 tamtéž), národopisec a filolog (*Malá slovesnost*, 1876, s J. E. Kosinou, *Skladba jazyka českého*, 1878, rozš. vyd. 1882, *Lid a národ*, 1883, 1885, 2 sv., *Dialektologie moravská*, 1886, 1895, 2 sv., *Naše děti*, 1888, 1899/2/, *Rukověť správné češtiny*, 1891, *Moravský lid*, 1892, *Nová rukověť správné češtiny*, 1901, *Dialektický slovník moravský*, 1905, 1906, 2 sv., *Deset rozprav lidopisných*, 1906). Sbíral národní písně (*Nové národní písně moravské*, 1882, *Národní písně moravské vnově nasbírané*, 1889, *Kytice z národních písní moravských*, 1890, s L. Janáčkem, *Sto lidových písní československých s rozbory a výklady*, 1903, *Kytice*, 1906). Spoluredigoval *Časopis Matice moravské*. Vydal antologii z české lyriky *Vlast* (1875) a *Vesna* (1876). Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 551.

BARTOŠ Jan (23. 2. 1893 v Rychnově n. Kněžnou – 6. 5. 1946 v Praze), správce divadelního odd. Národního muzea, dramatik expresionistického zaměření (*Primo vere*, 1913, *Konec Jakuba Carranzy*, 1916, *Souboj*, 1917, *Krkavci*, 1920, *Milenci*, 1922, *Pelikán obrovský*, 1923, *Vzbouření na jevišti*, 1925, *Hrdinové naší doby*, 1926, *Uloupená kadeř*, 1927, *Orfeus a Eurydiké*, 1927, *Plující ostrov*, 1927, *Jára ďábel*, 1927, *Nezvěstmá*, 1928, *Eliane*, 1938), divadelní historik (*Dějiny Národního divadla: Národní divadlo a jeho budovatelé*, 1933, *Budování Národního divadla*, 1934, *Legenda o budování Národního divadla a její obhájce*, 1935; *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, 1937) a esejistka (*Běšové*, 1914, 1917/2/ s titulem *F. M. Dostojevskij, Rusko a Evropa*, 1919, *Listy o současné Francii*, 1921, *O moderním divadelním projevu*, 1922, *Hercovo tajemství*, 1926, *Daleká cesta*, 1929).

BARTOŠ Josef (4. 3. 1887 ve Vysokém Mýtě – 27. 10. 1952 v Praze), středoškolský profesor, hudební kritik a estetik (*Antonín Dvořák*, 1914, *Jak naslouchati hudbě*, 1916, 1921/2/, *M. Tyrš*, 1916, *Umění*, 1922, *J. B. Foerster*, 1923, *Iluzionismus*, 1927, *Dějiny Pražského Hlaholu 1911 – 1936*, 1936, *Prozatímní divadlo a jeho opera*, 1938). Překládal z franštiny (H. Bergson, E. Carrière), italštiny (B. Croce). Redigoval Český časopis estetický.

BASS Eduard (vl. jm. E. Schmidt; 1. 1. 1888 v Praze – 2. 10. 1946 v Praze), redaktor a šéfredaktor Lidových novin (zde tiskl týdenní veršované Rozhlásky), spolupracovník kabaretu Červená sedma (*Pegas k drožce připřažený*, 1916), autor literárních parodií a anekdot (*To Arbes nenapsal, Vrchlický nebánil*, 1930, *Umělci, mecenáši a jiná čeládka*, 1930), causerii, reportáží a literatury faktu (*Potulky pražského reportéra*, 1929, *Holandský deníček*, 1930, *Jak rok běží*, 1930, *Divoký život Alexandra Staviského*, 1934, *Čtení o roce osmačtyřicátém*, 1940, 1948/2/, *Pod kohoutkem svatovítským*, 1942, *Kázáníčka*, 1946), humoristických próz (*Fanyňka a jiné humoresky*, 1917, *Letohrádek Jeho Milosti a 20 jiných povídek z vojny vojenské i občanské*, 1921, *Klapzubova jedenáctka*, 1922, *Šest děvčat Williamsových*, 1930) a próz z cirkusového prostředí (*Cirkus Humberto*, 1941, *Lidé z maringotek*, 1942). Z pozůstalosti vyšla *Křižovatka u Prašné brány* (1947) a *Prašná ulice* (1949). V Díle E. B. *Letáky* (1955), *Rozhlásky* (1957). Redigoval satirický časopis Šibeničky. Překládal z němčiny (H. Heine). Dílo Eduarda Basse 1955 – 1963, 8 svazků.

BAUDYŠOVÁ Libuše (roz. Zadinová; 9. 2. 1877 v Poděbradech – 27. 4. 1954 v Hradci Králové), prozaička, autorka společenských povídek a románů z maloměstského prostředí (*Život ženy*, 1916, *Paní Božena*, 1923, *Ztracená*, 1923, *Domov*, 1936, *Starý dům*, 1939) a románové kroniky (*Jányšové*, 1919 – 1925, 4 díly). Psala také divadelní hry (*Právo*, 1927, *Bouře*, 1930) a překládala z ruštiny (A. I. Kuprin aj.).



BEDNÁŘ Jaroslav (28. 9. 1889 ve Vysokém Mýtě - 21. 2. 1976 v Praze), lékárník, básník spřízněný s generací let dvacátých (*Lidská tvář*, 1923, *Proud světla*, 1926, *Hvězdná tuláctví*, 1930, 1946/2/ s titulem *Hvězdná tuláctví - Retorta*, *V lidu jsi*, 1953, *Slunce nad domovem*, 1955, *Rodný stůl*, 1959, *Živý dech*, 1963, *Má Praho, město múz*, 1966, *Cizinka a básník*, 1969), autor válečných románů (*Červená země*, 1928, *Probuzení ohně*, 1930, *Bílý smích*, 1940).

BEDNÁŘ Kamil (4. 7. 1912 v Praze - 23. 5. 1972 v Mělníku), nakladatelský redaktor, básník existenciálních pocitů mladé generace z konce let třicátých (*Kámen v dlažbě*, 1937, *Milenka modř*, 1939, *Rok*, 1939, *Kamenný pláč*, 1939, *Veliký mrtvý*, 1940, *Bosé oblohy*, 1942, *Hladiny tůní*, 1943, *Píseň lásky*, 1944, *Praha pod křídly války*, 1945, *Duše orlů*, 1946, *Jim hostinou bylo*, 1948, *Dějiny srdce*, 1957, *Jezdci v topolech*, 1961, *Čas kočárů a lamp*, 1963, *Můj Quijote*, 1964, *Ypsilon a Evangelina*, 1965, *Co nesmyl děšit*, 1967, *Nezapomenutelný čas*, 1971, *Zahrada v Atlantidě*, 1971, *Andělům a růžím*, 1971), publicista (*Slovo k mladým*, 1940, *Ohlasy slova k mladým*, 1941). Publikoval též práce pro děti (*Malá dobrodružství*, 1947, *Slunce život*, 1954, *Tam v pohádkové město Ataká*, 1957, *Johanes doktor Faust*, 1958, *Děvčátko z Itálie*, 1962, *Jak vejce potkalo strejce*, 1964, *Pohádky za oponou*, 1965, *Labutí jezero*, 1965, *Povídám, povídám pohádky*, 1968, *Kašpárek*, 1968, *Kocour v botách*, 1972) a vzpomínkové knihy *Střepiny, o které jsem se sám pořezal* (1969) a *Přátelství přes oceán* (1971). Posmrtně vydány básnické knihy *Závrať návratu* (1973), *Na konci tisíciletí* (1973), *Odila* (1976), *Slova a zaklínadla* (1982), kniha pro děti *Pohádky ze starého kočáru* (1973), próza *Zahrada přítelkyně* (1976) a převyprávění hry *Cyrano z Bergeracu* (1973). Překládal staročeskou poezii, A. Petőfiho, J. W. Goetha, L. de Camoëse, R. Jefferse aj.

BĚHOUNEK František (28. 10. 1898 v Praze - 1. 1. 1973 v Karlových Varech), fyzik, vysokoškolský profesor a vědecký pracovník v oboru radiologie, akademik, účastník dvou polárních výprav; autor vědeckých a popularizačních prací, cestopisné, dobrodružné a vědeckofantastické prózy pro mládež (*Trosečníci na kře ledové*, 1928, *V říši věčného ledu a sněhu*, 1936, *Lidé a póly*, 1941, *Mořeplavci a objevitelé*, 1941, *Kletba zlata*, 1942, *Tajemství polárního moře*, 1942, *Fregata pluje kolem světa*, 1942, *Kniha robinsonů*, 1944, *Robinsoni z Kronborgu*, 1944, *Ledovou stopou*, 1946, *Na sever od Zambezi*, 1947, *Ponorka Nerwhal-2*, 1947, *V horách Větrné řeky*, 1947, *Děla hřmí u severního pólu*, 1947, *Komando plukovníka Brenta*, 1948, *Únik z atomového města*, 1948, *V zajetí Matabelů*, 1948, *Lovci paprsků*, 1949, *Příběhy staré řeky*, 1955, *Akce L*, 1956, *Robinsoni vesmíru*, 1958, *Tábor v lese*, 1960, *Projekt Scavenger*, 1961, *Dobrodružství na nové řece*, 1962, *Mlha nad Atlantikem*, 1969).

BĚHOUNEK Václav (12. 9. 1902 v Lounech - 10. 12. 1980 v Praze), novinář, literární kritik a bibliograf, autor odborných prací (*Bibliografie studentského hnutí vysokých a středních škol*, 1928, 1930, 2 sv., *Bibliografie socialismu*, 1932–1935, 4 sv., *Ruská literatura za pětiletky*, 1932, *Sovětský svaz v písemnictví československém*, 1936, s J. Rieszem, *Naše vězeňská literatura*, 1948, A. S. Puškin, 1949, *Maxim Gorkij, klasik socialistického písemnictví*, 1951). Překládal z ruštiny (L. N. Tolstoj, M. Gorkij aj.).

BENEŠ Karel Josef (21. 2. 1896 v Praze - 27. 3. 1969 v Rožmitále pod Třemšínem), knihovník, prozaik, autor psychologických próz (*Dobry člověk*, 1925, *Ozáření lidé*, 1929, *Uloupený život*, 1935, *Kouzelný dům*, 1937, *Červená pečeť*, 1940), historických románů (*Mezi dvěma břehy*, 1954, *Dračí setba*, 1957, *Útok*, 1963) a próz s okupačními náměty (*Rudá v černé*, 1948, 1955/2/, *Ohnivě písmo*, 1950, *Rodný hlas*, 1953). Posmrtně vydán román *Cesta do neznáma* (1973). Dílo K. J. Beneše 1957–1961, 5 svazků.

BENEŠOVÁ Božena (roz. Zapletalová; 30. 11. 1873 v Novém Jičíně - 8. 4. 1936 v Praze, autorka společenských, psychologických, kritikorealistických próz (*Nedobytá vítězství*, 1910, *Tři povídky*, 1914, 1927/2/ s titulem *Chlapci*, *Myšky*, 1916, *Kruté mládí*, 1917, 1935/2/, *Člověk*, 1919–1920, 2 díly, *Tiché dívky*, 1922, *Oblouzení*, 1923, 1933/2/ s titulem *Rouhači a oblouzení*, trilogie *Úder*, 1926, *Podzemní plameny*, 1929 a *Tragická duha*, 1933, *Není člověku dovoleno*, 1931, *Don Pablo*, *Don Pedro a Věra Lukášová*, 1936). Vydala knihu básní (*Verše věrně i proradné*, 1909); posmrtně vydány *Divadelní hry* (1937) a *Verše* (1938). Překládala z franštiny (C. Maclair) a z němčiny (H. Mann). Spisy B. Benešové 1933–1939, 10 svazků, Dílo 1955–1957, 5 svazků.

BEZRUC Petr viz str. 83.



BIEBL Konstantin (26. 2. 1898 ve Slavětíně u Loun - 12. 11. 1951 v Praze), synovec básníka A. Ráže, příslušník Devětsilu, básník, autor poetických a surrealistických veršů (*Cesta k lidem*, 1923, s A. Rážem, *Věrný hlas*, 1924, 1925/2/, *Zlom*, 1925, 1928/2/, *Zloděj z Bagdadu*, 1925, *Zlatými řetězy*, 1926, *S lodí jež dováží čaj a kávu*, 1927, *Nový Ikaros*, 1929, *Nebe peklo ráj*, 1930, 1931/2,3/, *Zrcadlo noci*, 1939, *Bez obav*, 1951). Z prózy vyšla kniha *Plancius* (1931) a posmrtně *Cesta na Jávu* (1958). Dílo Konstantina Biebla 1951–1954, 5 svazků.

BITNAR Vilém (11. 4. 1874 ve Zbečnicku u Hronova - 12. 10. 1948 v Praze), strojní inženýr, básník katolického zaměření (*Biblické rapsodie*, 1896, *Matky sedmibolestné*, 1897), literární historik (*Bridel a Komenský*, 1935, *Vojtěch Pakosta*, 1935, *Duch českého baroku*, 1935, *O poezii českého literárního baroku*, 1940) a editor (J. Linda, V. Beneš Třebízský, J. S. Baar aj.).

BLATNÝ Ivan (21. 12. 1919 v Brně - 5. 8. 1990 v Colchesteru; od r. 1948 žil v Anglii), syn spisovatele Lva Blatného, člen Skupiny 42, básník (*Paní Jitřenka*, 1940, *Melancholické procházky*, 1941, *Tento večer*, 1945, *Hledání přítomného času*, 1947), autor prací pro děti (*Na kopané*, 1946, *Jedna, dvě, tři, čtyři, pět*, 1947). V zahraničí vyšly sbírky *Stará bydliště* (1979) a *Pomocná škola Bixley* (1987; usp. Antonín Brousek), doma 1992 a 1994.

BLATNÝ Lev (11. 4. 1894 v Brně - 21. 6. 1930 v Kvetnici u Popradu), lektor a dramaturg Národního divadla v Brně, expresionistický dramatik (*Tři*, 1920, *Kokoko-dákl!*, 1922, *Vystěhovalci*, 1923, *Říše míru*, 1927, *Smrt na prodej*, 1929, *Černá noc*, 1930) a prozaik (*Vítr v ohradě*, 1923, *Povídky v kostkách*, 1925, *Regulace*, 1927, *Povídky z hor*, 1927, *Housle v mrakodrapu*, 1928, *Tajemství Louvru*, 1928), spoluzakladatel Literární skupiny.

BOGATYRJEV Petr Grigorjevič (29. 1. 1893 v Saratově - 18. 8. 1971 v Moskvě), ruský slavista a etnograf, v l. 1921–1939 působil v Československu jako spolupracovník sovětské diplomatické mise, v l. 1934–1939 docent etnografie a folkloristiky na KU v Bratislavě, věnoval se mj. výzkumu naší lidové tvorby (*Funkcie kroja na Moravskom Slovensku*, 1937, *Lidové divadlo české a slovenské*, 1940).

BÖHNEL Miroslav Bedřich (vl. jm. Bedřich Böhnel; 3. 7. 1886 v Brně - 23. 9. 1962 v Praze), středoškolský profesor, prozaik, autor konvenčních románů z pražské společnosti a studentského prostředí (*Vinohradští*, 1919, *Nemravní*, 1920, *Neřest*, 1922, *Chlapík*, 1923, *Rašení*, 1928, *Miláček*, 1930, *Divoká*, 1932, *Zralá*, 1933, *Rozpuk*, 1934, *Cudnost*, 1936, *Anděl*, 1938, *Postrach*, 1941) a dramatických prací (*Teta Fanny*, 1910, *Pan Trikolet*, 1918, *České srdce*, 1920, *Obložený chlebiček*, 1923, *Smyčka*, 1941). Sebrané spisy 1926–1930, 8 svazků.

BOCHOŘÁK Klement (18. 1. 1910 v Kunštátě na Moravě - 11. 8. 1981 v Brně), básník, autor veršů spiritualistického zaměření (*Mladý žebrák*, 1935, *Zluč a víno*, 1938, *Jasy*, 1940, *Listopad*, 1940, *Ušchlé květiny*, 1942, *Zápisník*, 1943, *Snář a planetář*, 1944, *Tři slzy*, 1947, *Svět, pláň andělská*, 1947, *Poutník*, 1948, *Cesty a zastavení*, 1958, *Básně pro velké děti*, 1964, *Proudění*, 1971), próz (*V druhé světnici*, 1969), souborů básní a próz (*Věčná loviště*, 1969, *Legendy-Staronové básně*, posmrtně 1982) a knížek pro děti (*Betlém*, 1948, *Hračky*, 1949, 1956/2/ s názvem *Kouzelné hračky*, *U krále Vendelína*, 1950, *Příběhy a povídky po večerech sebrané*, 1958).

BOJAR Pavel (vl. jm. Karel Krejčík; nar. 18. 5. 1919 ve Strakoncích), politický pracovník, redaktor, básník (*Modravá šerka*, 1942, *Hoře milovati*, 1943, *Trysk*, 1945, *Jediná*, 1972, *Zde v rodné zemi*, 1982, *Doporučeně*, 1983), prozaik, autor románů, vydaných po r. 1945 (*Siné roky*, 1947, *Jarní vody*, 1952, 1. díl trilogie, *Horké dny*, 1953, 2. díl, *Milenci*, 1956, s O. Bojarovou, *Úroda*, 1961, s O. Bojarovou, 3. díl, *Pohled do té kotliny*, 1986, *Předpoklad ke katastrofě*, 1988, s O. Bojarovou) a knih pro mládež (*Detektivové v trenýrkách*, 1959, s O. Bojarovou, *Jmenuji se Geriňa*, 1980). Spolu s manželkou Olgou Bojarovou, nar. 9. 5. 1925 v Praze, překládal z ruštiny (N. V. Gogol, A. N. Tolstoj, M. Prišvin aj.).

BONN Hanuš (5. 7. 1913 v Teplicích - 20. 10. 1941 v koncentračním táboře Mauthausen), úředník pražské Židovské obce, meditační lyrik (*Tolik krajín*, 1936, posmrtně *Dílo H. Bonna*, 1947) a překladatel z angličtiny a němčiny.

BOR Jan (vl. jm. Jan Jaroslav Strejček; 16. 2. 1886 v Praze - 25. 3. 1943 v Záměstí u Hluboké), divadelní režisér,



dramaturg a šéf činohry Vinohradského divadla, v l. 1939–1943 šéf činohry Národního divadla, autor dram (Macecha, 1904, Zuzana Vojířová, 1942), dramaturg (Zločin a trest, 1928, podle F. M. Dostojevského, Anna Karenina, 1929, podle L. N. Tolstého, Bratři Karamazovi, 1931, podle F. M. Dostojevského, Idiot, 1934, podle F. M. Dostojevského, Vzkříšení, 1939, podle L. N. Tolstého, Strž, 1940, podle I. A. Gončarova), eseje (Cestou k jevišti, 1927, Účast diváka na jevištním umění, 1940), práci monografických (Eduard Vojan, 1907, Marie Laudová, 1913, Bohuš Zakopal, 1924) a překladatel (A. Strindberg, F. Wedekind, F. Hebbel).

BORECKÝ Jaromír (6. 8. 1869 v Českých Budějovicích - 8. 5. 1951 v Praze), knihovník, básník z okruhu J. Vrchlického (Rosa mystica, 1892, Básníkův kancionál, 1905, Zpěvy života, 1911, Pršely růže, 1920), prozaik (Na cizím, 1920) a autor prací odborných (Stručný přehled dějin české hudby, 1906, J. Vrchlický, 1906, J. Kvapil, 1918, A. Jirásek, 1933). Napsal libreto Krakonoš pro J. R. Rozkošného (1890). Psal hudební referáty (Thalie, Národní listy, Národní politika). Redigoval a spoluredigoval Dalibor, Hudební listy, Topičův sborník, Zvon, Sborník světové poezie aj. Překládal z polštiny (S. Wyspiański, A. Mickiewicz), franštiny (G. Flaubert, E. Zola), italštiny (d' Annunzio), angličtiny (O. Wilde), perštiny (Firdausí), španělštiny, portugalštiny aj. Srov. Dějiny české literatury III, s. 553.

BORIN V. (vl. jm. Vladimír Ležák; 2. 6. 1902 v Sokolovce u Chotěboře - 11. 1. 1970 v Praze; od r. 1939 žil mimo Československo), publicista a satirik (Na smetišti světa, 1929, Používejte krisolu, 1931, Trabanti mají také čest, 1932).

BOUČEK Antonín (26. 6. 1880 v Praze - 15. 2. 1947 v Praze), redaktor, anarchistický a komunistický publicista, kulturní historik (I. máj, jeho vznik, historie a význam, 1946, posmrtně Karel Sladkovský, 1948). Napsal vzpomínky na J. Haška (Padesát historek ze života J. Haška, 1923, 1938/4/ s titulem Kopa historek ze života J. Haška).

BOUŠKA Sigismund (vl. jm. Ludvík B.; 25. 8. 1867 v Píbrami - 29. 8. 1942 v Náchodě), katolický farář, organizátor Katolické moderny, básník (Pietas, 1897, Legendy, 1903, Duše v přírodě, 1904), prozaik (Láska Aubanelova, 1898, Vánoce, 1903, Děti, 1911), autor náboženských publikací (Mirjam - Marija, 1903, Utrpením ku štěstí, 1910). Psal literární a výtvarné statě (Niva, Lumír, Nový život aj.). Překládal z franštiny (M. Maeterlinck, F. Mistral) aj. Spisy S. Boušky 1927–1929, 3 svazky. Srov. Dějiny české literatury III, s. 554.

BRANISLAV František (19. 6. 1900 v Berouně - 25. 9. 1968 v Komořanech u Prahy), básník, autor meditativní, intimní lyriky (Bílý kruh, 1924, Na rozcestí, 1927, Větrná růžice, 1930, Na houslích jara, podzimu, 1933, Věčná země, 1939, Dým k hvězdám, 1940, Pozdrav Polsku, 1950, Milostný nápěv, 1951, Krásná láska, 1952, Večer u studny, 1955, Prsten na cestu, 1957, Věvec z trávy, 1960, Moře, 1961, Recká sonatina, 1962, Divertimento a kantiléna, 1964, Sluneční kámen, posmrtně 1969) a veršů pro děti, psaných po r. 1945 (Píseň dětství, 1952, Zlatý déšť, 1955, Zelené roky, 1959, Naše a vaše, 1960, Modrý obláček, 1962, Malá říkadla, 1963, Polní růžičky, 1966). Souborné vydání Básně dětem (1971, 3 svazky) a výběr z básní a statí Z rosy a ze studánek (1980).

BRDEČKA Jiří (vl. jm. J. Brnečka; 24. 12. 1917 v Hranicích - 2. 6. 1982 v Praze), malíř, kreslíř, autor kreslených filmů, scenárista, filmový režisér, novinář, prozaik a parodista (Limonádový Joe, 1946, Kolty bez pozlátka, 1956, Faunovo značné pokročilé odpoledne, 1966).

BROJ Richard (vl. jm. R. Fragner; 23. 2. 1893 v Praze - 11. 4. 1954 v Praze), bratr spisovatele Benjaminu Kličky, básník, autor vitalistických veršů (Podivné jitro, 1921, Větrný mlýn, 1926, Rozbité dopoledne, 1935). Vydal též prózy (Ohnivá mračna, 1918).

BROUK Bohuslav (15. 3. 1912 v Praze - 20. 1. 1978 v Londýně; od r. 1948 žil v zahraničí), publicista, esejista, básník, autor prací z oboru psychologie, psychoanalýzy a sexuologie (Psychoanalýza, 1932, Psychoanalytická sexuologie, 1933, Autosexualismus a psychotismus, 1935, O smrti, lásce a žárlivosti, 1936, Patologie životní zdatosti, 1937, O funkcích práce a osobitosti, 1939, Jazyková komika, 1941, Závažnost obecného vzdělání, 1946, Racionalizace spotřeby, 1946, Lidé a věci, 1947), knih esejí (Dopisy z exilu přístím milenkám, 1949, ps. Jan Vlasák, O svobodě a demokracii, 1961), sbírky básní (Dvacet let svobody, 1965).



BŘEZINA Otokar (vl. jm. Václav Jebavý; 13. 9. 1868 v Počátkách - 25. 3. 1929 v Jaroměřicích n. Rokytinou), učitel, symbolistický básník (*Tajemné dálky*, 1895, *Světání na západě*, 1896, *Větry od pólů*, 1897, *Stavitelé chrámu*, 1899, *Ruce*, 1901) a esejista (*Hudba pramenů*, 1903). Z korespondence: Dopisy O. B. F. Bauerovi (1929), A. Pammrové (1930, 1933), F. Bílkovi (1932), J. Demlovi (1932), s F. X. Šaldou (1939), s O. Theerem (1946). Posmrtně vydány esejistické výbory *Dílo smrti* (1930), *Skryté dějiny* (1931), *Slovo* (1931) a *Mír* (1931). Souborně v knihách *Nové eseje* (1935), *Eseje z pozůstalosti* (1967), *Hudba pramenů a jiné eseje* (1989). Spisy Otokara Březiny 1933, 3 svazky; Básně, 1958, 1 svazek; Básnické spisy, 1975, 1 svazek. Srov. Dějiny české literatury III, s. 555.

BŘEZOVSKÝ Bohuslav (25. 11. 1912 v Rohozné u Poličky - 24. 6. 1976 v Praze), redaktor, prozaik, autor společensko-psychologických generačních románů, vydaných většinou po r. 1945 (*Bliženci života*, 1940, *Člověk Bernard*, 1945, 1969 s titulem *Vzdušné zámky*, *Lidé v květnu*, 1954, *Železný strop*, 1959, *Věžní milenci*, 1965, *Joachym aneb Vladyčtí*, 1967, *Čistá duše*, 1971, rozš. 1983), dramatičtější (*Veliké město pražské*, provedeno 1953, *Nebezpečný věk*, 1962, *Všechny zvony světa*, 1967) a prací pro děti (*Zlatá jeskyně*, 1941, *Tajemný hrad Svojanov aneb Paměti Františka Povídkaláka*, 1947, *Jak poslal Honza duši, oči a srdce na vandr*, 1947, *Pozor! Natáčíme!*, 1954, *Nepovídej pohádky*, 1970).

BUBELOVÁ Lila (vl. jm. Ludmila Bubelová, provdaná Nováková; 12. 2. 1886 v Krempeň v Haliči - 13. 9. 1974 v Praze), dramatička, autorka konverzačních her (*Služka*, 1933, *Případ Terezy Málkové*, 1935, *Schody do nebe*, 1944), básnička (*Cestou*, 1910, *Nad její drahou zachmuřenou*, 1912) a prozaička (*Dítě*, 1921, *Jarní vody*, 1923, *Cyrla*, 1927). Psala také knížky pro děti (*U staroušků*, 1931) a překládala hry z němčiny (G. Hauptmann) a z franštiny.

BUDÍN Stanislav (vl. jm. Benzion Bať; 23. 3. 1903 v Kamenci Podolském, Ukrajina - 12. 8. 1979 v Dačicích), novinář, redaktor, publicista (*Věrní zůstali*, 1947, *USA-portrét národa*, 1948, *Karel Havlíček Borovský*, 1954, pod pseud. B. Stanislav, *Jan Neruda a jeho doba*, 1960, *Probuzený světadíl*, 1963, *F. D. Roosevelt*, 1965, *Sedmá velmoc*, 1966, *Operace Argonauti*, 1967, *Jistý pán z admirality*, 1967, *Dynastie Kennedyů*, 1969). Překládal z ruštiny a z angličtiny.

BUDÍNOVÁ Hana (24. 12. 1902 v Staré Ušici, Ukrajina - 15. 9. 1965 v Praze), novinářka, redaktorka, kritička a překladatelka z angličtiny (R. Wright, J. Osborne, A. Miller) a ruštiny (A. N. Tolstoj, K. Simonov aj.).

BUONACCINI Simonetta (vl. jm. Ludmila Šebestová, provdaná Bučanová; 21. 3. 1893 v Pelhřimově - 30. 5. 1935 v Praze), básnička senzualistické a kontemplativní lyriky (*Lampa v okně*, 1928, *Odi et amo*, 1934, posmrtně *Sirénin ocas*, 1937, *Můj prsten leží pod mořem*, 1942, *Browning a ráže*, 1946). Koncepty dopisů F. X. Šaldovi in: F. X. Šalda, *Dopisy Simonettě B.* (1967).

BUREŠ Miloslav (6. 11. 1909 v Poličce - 12. 11. 1968 v Praze), novinář a redaktor, básník, autor meditativní lyriky, inspirované často Českomoravskou vysočinou (*Katalepton*, 1929, *Nevěsta*, 1930, *Ztracené deště*, 1931, *Nachový vítr*, 1934, *Chudé lásky*, 1935, *Zemí krásnou*, 1937, *Listy z pohraničí*, 1939, *Bílé jaro*, 1943, *Všechno mi připomíná píseň*, 1952, *Otvírání studánek*, 1955, *Utkáno z pramenů*, 1959, *Slunce zapadá do hlíny*, 1966, *Příběh fotbalového hřiště*, 1968, *Jedlici brambor*, posmrtně 1969), próz (*Píseň Iněných polí*, 1940, *Země v oblacích*, 1943, *Vracejí se země*, 1947, *Marie a my všichni*, 1953, *Hory mají srdce v člověku*, 1960) a prací pro děti (*Srýc Ještěd a teta Sněžka*, 1946, *Vrbová přístalka*, 1949, *Zpívající lípa*, 1955, *Veselé pohádky a jiné příběhy z Vysočiny*, 1958, *Palečkova dobrodružství*, 1964). Někteří verše (Otvírání studánek aj.) zhudebnil B. Martinů. Překládal z portugalštiny (L. de Camoës).

BURIAN Emil František (11. 6. 1904 v Plzni - 9. 8. 1959 v Praze), režisér, skladatel, zakladatel avantgardní divadelní scény D 34, dramatik (*Hamlet III., králevic dánský*, prem. 1937, *Hráze mezi námi*, prem. 1947, *Láska ze všech nejkrásnější*, prem. 1948, *Není pozdě na štěstí*, prem. 1948, *Krčma na břehu*, 1949, *Pařeniště*, prem. 1950, *Ani láska není sama*, prem. 1957, *Proč žiješ, Václave Řího?*, prem. 1958, *Dálky*, prem. 1959, *Rozcestí*, prem. 1959), básník (*Idioteon*, 1926, *Jeden ze všech*, 1947, *Viděno slzami*, 1947, *Atomový mír*, 1950, *Horkým srdcem*, 1950), prozaik (*Osm odtamtud*, 1954, *Vítězové*, 1955), autor divadelních adaptací, úprav, montáží (*Chudák ať má za ušima*, prem. 1931, podle Calderóna, *Lakomec*, prem. 1934, podle Moliéra, *Chceme žít*, prem. 1934, podle K. Nového, *Vojna*, lid. poezie, 1955, prem. 1935, *Dobry vojak Švejk*, prem. 1935, podle J. Haška, *Každý něco pro vlast*, prem. 1936, podle V. K. Klicpery, *První lidová svita*, prem. 1938, *Věra*



Lukášová, prem. 1938, podle B. Benešové, *Druhá lidová svita*, prem. 1939, *Krysař*, prem. 1940, podle V. Dyka, *Bílé noci*, prem. 1946, podle F. M. Dostojevského, *Láska, vzdor a smrt*, prem. 1946), hudebních dramát, oper, baletů (*Před slunce východem*, prem. 1925, *Mastičkář*, prem. 1929, *Maryša*, prem. 1940, *Opera z pouti*, prem. 1956), teoretických prací o divadle a hudbě (*O moderní ruské hudbě*, 1926, *Polydynamika*, 1926, *Jazz*, 1928, *Černošské tance*, 1929, *Zaďte jeviště*, 1936, *Pražská dramaturgie*, 1937, 1938, *Pojďte, lidé, na divadla s železnými kladivama*, 1940), prací publicistických (*Zahajujeme*, 1945, *Voláno rozhlasem I, II*, 1945, 1946, *Ofenziva míru*, 1949). Národní umělec.

BUZKOVÁ Pavla (roz. Ježková; 22. 10. 1885 v Ohnišově u Nového Města nad M. - 15. 4. 1949 v Praze), prozaička, autorka společensko-kritických románů z venkovského prostředí (*Mlhy úsvitu*, 1920, *Mláží*, 1930, *Přerod*, 1943), literární kritička a publicistka (*České drama*, 1932, *Šaldovy Loutky a dělníci boží*, 1936, *Přítelkyně*, 1939). Usp. a k vyd. připravila Divadelní hry (1937) a Verše (1938) Boženy Benešové.

BYSTRINA Otakar (vl. jm. Ferdinand Dostál; 23. 5. 1861 ve Věrovanech u Tovačova - 18. 7. 1931 v Ostravici u Frýdlantu n. Ostravici), prozaik, autor realistických povídek z venkovského prostředí (*Na vsi*, 1889, *Hanácké figurky*, 1890, *Hanácká legenda*, 1904), humoristických próz (*Bystřinův smích I, II*, 1917, 1926, *Jak se naši škádlivají*, 1924) a vzpomínek (*Súchovská republika*, 1926). Spisy O. Bystřiny 1916–1926, 6 svazků.

ČAPEK Jan Blahoslav (6. 11. 1903 v Třebchovicích pod Orebem - 10. 9. 1982 v Praze), literární historik, profesor dějin české literatury na KU od r. 1945 (*Československá literatura toleranční 1781–1861*, 1933, 2 sv., *Alegorie Nové rady a Theriobulie*, 1937, *Vznik a funkce Nové rady*, 1938, *Z kulturních dějin českých 17. a 18. století*, 1940, *Záření ducha a slova*, 1948) a literární kritik (*Profil české poezie a prózy od r. 1918*, 1947, *Básník vesmíru a člověka*, 1968). Psal též poezii a prózu (*Zlomený kmen*, 1925, *Slovo nad světle*, 1929, *Boj o milost*, 1931, *Za jazyk přibitý*, 1970), překládal ze středověké latiny a z angličtiny (E. A. Poe).

ČAPEK Josef (23. 3. 1887 v Hronově - duben 1945 v koncentračním táboře Bergen-Belsen), malíř, grafik, prozaik, spoluzakladatel Skupiny výtvarných umělců (1911), skupiny Tvrdošjých (1918). Kromě prací vydaných společně s bratrem Karlem napsal knihy próz, fejetonů a filozofických úvah (*Lelio*, 1917, *Pro delfína*, 1923, *Málo o mnohém*, 1923, *Umělý člověk*, 1924, *Ledacos*, 1928, *Stín kapradiny*, 1930, *Kulhavý poutník*, 1936, posmrtně *Psáno do mraků*, 1947, *Rozpomínky*, 1947, *O sobě*, 1958), esejů (*Nejskromnější umění*, 1920, *Jak se dívat na moderní obrazy*, 1935, *Umění přírodních národů*, 1938, posmrtně *Co má člověk z umění*, 1946) a drama (*Země mnoha jmen*, 1923). *Bánské z koncentračního tábora* vyšly posmrtně (1946), 1980 rozšíř. s titulem *Oheň a touha*. Psal rovněž knížky pro děti (*Povídání o pejškovi a kočičce*, 1929, posmrtně *Povídejme si, děti*, 1954). Výbory z korespondence Nepřicházejí vhod (B. Reynkovi, 1969), Dvojitý osud (J. Pospíšilové, 1980), Dopisy z mládí (s K. Čapkem N. Jehličkové, 1982). Spisy bratří Čapků, 1928–48, 51 svazek. Dílo bratří Čapků, 1954–71 (nečíslováno, 20 svazků).

ČAPEK Karel viz str. 586.

ČAPEK Chod Karel Matěj (vl. jm. K. M. Čapek; 21. 2. 1860 v Domažlicích - 3. 11. 1927 v Praze), novinář a redaktor (Hlas národa, Národní politika, Národní listy), prozaik, jehož raná tvorba je ve znamení vlivu žánrové groteskní literatury (*Povídky*, 1892, *Nejzápadnější Slovan*, 1893, *Paterno novel*, 1904). Těžisko spočívá v naturalistických románech a povídkových cyklech s etickým zaměřením (*Kašpar Lén mstitel*, 1908, *Turbína*, 1916, *Antonín Vondřejc*, 1917–1918, 2 sv., *Jindrové*, 1921, *Větrník*, 1923, *Vilém Rozkoč*, 1923, *Řešany*, 1927). Psal výtvarné a divadelní kritiky (Světozor, Zlatá Praha aj.). Spisy K. M. Čapka Choda 1921–1938, 18 svazků; Dílo 1955–1962, 8 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 556.

ČAREK Jan (29. 12. 1898 v Heřmani u Písku - 27. 3. 1966 v Praze), básník, autor veršů inspirovaných zejména jihočeským venkovem (*Vojna*, 1920, *Chudá rodina z Heřmaně*, 1924, 1935/2/, *Temno v chalupách*, 1926, 1941/2/, *Smutný život*, 1929, *Hvězdy na nebi*, 1934, *V zemi české*, 1942), satirik (*Devítiočasná kočka*, 1939, *Železná panna*, 1946). Po r. 1945 se věnoval převážně poezii určené dětem (*Ráj domova*, 1948, *Bajky o nástrojích*, 1953, *Náš jeden rok*, 1954, *Radost nad radost*, 1954, *O velkých maličkostech*, 1955, *Bylo - nebylo*, 1957, *Veselý věneček*, 1958, *Od jehly k mašinkám*, 1960, *Kolo radovánek*, 1961, *Co se to děje*, 1965). Z odborných prací vydal *O životě a literatuře* (1941) a *Jan Opolský* (1949).



ČECH Svatopluk (21. 2. 1846 v Ostředku u Benešova - 23. 2. 1908 v Praze) viz monografickou kapitolu v Dějinách české literatury III, s. 277-293.

ČEP Jan (31. 12. 1902 v Myšlichovicích u Litovle - 25. 1. 1974 v Paříži; od r. 1948 žil ve Francii), redaktor, prozaik spirituální orientace (*Dvojitý domov*, 1926, *Vigilie*, 1928, *Letnice*, 1932, *Děravý plášť*, 1934, *Hranice stínu*, 1935, *Příbuzenstvo*, 1938, *Modrá a zlatá*, 1938, *Tvář pod pavučinou*, 1941, *Lístky z alba*, 1944, *Polní tráva*, 1946, *Cikáni*, 1953, *Květinové dni*, 1954, *Zápisky Jiljího Klenu*, 1963, *Study pro paní J.*, 1986). Psal též eseje (*Básník a jeho inspirační zdroje*, 1941, *Rozptýlené paprsky*, 1946, *O lidský svět*, 1953, *Malé řeči sváteční*, 1959, *Samohlasy a rozhovory*, 1959) a posmrtně vyšly vzpomínky Sestra Úzkost (1975). Překládal z franštiny (H. de Balzac, G. Flaubert, G. Bernanos), angličtiny, němčiny, španělštiny. Spisy Jana Čepa 1947–1948, 4 svazky.

ČERNÍK Artuš (26. 7. 1900 ve Vyšehněvicích u Bohdanče - 25. 12. 1953 v Praze), člen Devětsilu (řídil brněnskou odbočku), novinář, redaktor (Pásmo, Filmová tribuna), filmový kritik, překladatel z franštiny (Ch. Vildrac, G. Apollinaire, I. Goll, R. Clair), angličtiny aj.

ČERNÝ Václav (26. 3. 1905 Jizbici u Náchoda - 2. 7. 1987 v Praze), profesor komparistiky na KU od r. 1945, literární vědec a kritik, esejista (*Ideové kořeny současného umění*, 1929, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, 1935, *Esej o básnickém baroku*, 1937, *Polibek na usměvavá ústa*, 1943, *Boje a směry socialistické kultury*, 1946, *Zpěv duše*, 1946, *Osobnost, tvorba a boj*, 1947, *První sešit o existencialismu*, 1948, *Staročeská milostná lyrika*, 1948, *Staročeský Mastičkář*, 1955, *Emile Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše*, 1955, *Lid a literatura ve středověku, zvláště v románských zemích*, 1958, *Knížka o Babičce*, 1963, dopl. 1982, *Středověká dráma*, 1964, *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, 1968, *Studie a eseje z moderní světové literatury*, 1969, *Studie ze starší světové literatury*, 1969, *O povaze naší kultury*, 1981); za hranicemi vyšlo několik částí jeho vzpomínek, doma ve 3 svazcích (*Paměti*, 1992-94). Překládal ze španělštiny (M. de Cervantes), francouzštiny (Sainte-Beuve), italštiny. V l. 1938–1942 a 1945–1948 redigoval Kritický měsíčník. Jako účastník protifašistického odboje byl počátkem r. 1945 vězněn; znovu zatčen a vězněn r. 1953.

ČERVENÝ Jiří (14. 8. 1887 v Hradci Králové - 6. 5. 1962 v Praze), právník, organizátor a autor kabaretu Červená sedma (písňe, šansony, výstupy), autor drobných dramatických prací a próz (*Rozmary*, 1920, *Kabaretní brejle*, 1922, 1939/2/ s titulem *Staré mandle*, *Máňa*, 1928), vzpomínkových knih (*Červená sedma*, 1959, *Paměti Mansardy*, 1962).

ČERVINKA Jaroslav (nar. 15. 1. 1918 v Sušici), učitel, literární kritik (*O nejmladší generaci básnické*, 1941), překladatel.

ČIVRNÝ Lumír (nar. 3. 8. 1915 v Červeném Kostelci), básník (*Hlavice sloupů*, 1938, *Hladiny tmy*, 1941, *Sonety paní*, 1943, *Ráno tkané nahruho*, 1960, *Na dech*, 1984), esejista, autor knih pro děti, vydaných po r. 1945 (*Pohádka o kouzelném džbánu*, 1958, *Doma i venku*, 1959, *Čokoládová princezna*, 1961), a knížky prózy (*Jít jen tak*, 1987). Překládal ze španělštiny (F. G. Lorca, R. Alberti, N. Guillén aj.).

DANIEL Jiří (vl. jm. František Schulmann; 25. 8. 1916 v Libáni - březen 1945 v koncentračním táboře Bergen-Belsen), básník ortenovské generace, připravoval knihu básní *Jarní sad*.

DEML Jakub (20. 8. 1878 v Tasově - 10. 2. 1961 v Třebíči), katolický kněz, autor veršů a básní v próze (*Notantur lumina*, 1907, 1917 přeprac. s titulem *První světla, Moji přátelé*, 1913, 1917/2/, *Miriam*, 1916, *Solitudo*, 1934, *Verše české 1907–1938*, 1938), próz (*Hrad smrti*, 1912, *Tanec smrti*, 1914, *Věštec*, 1917, *Česno*, 1924, *Mohyla*, 1926, *Z mého okovu*, 1927, *Můj očištec*, 1929, *Vražda*, 1937, *Pupava*, 1939), deníkových sborníků (*Rosnička*, 1912, *Pro budoucí poutníky a poutnice*, 1913, *Štěpěje I - XXVI*, 1917 - 1941), prací publicistických (*Sokolská čítanka*, 1923, *Sestrám* 1924, *Katolický sen*, 1932) a náboženských (*Homilie*, 1907, *Jméno Ježíš*, 1942). Úplné vydání spisů Jakuba Demla 1931–1932, 2 svazky; Dílo 1948, 1 svazek.

DOKULIL Jan (13. 7. 1910 v Mastníku u Třebíče - 1. 2. 1974 ve Svitávce u Blanska), katolický kněz, básník (*Křížové*



dny, 1935, *Tvým slovem*, 1937, *Lidský život*, 1940, *Tváří v tvář*, 1947), publicista (*Náš kraj v pověstech a lidovém vypravování*, 1936), překladatel, spoluredaktor Akordu. V l. 1957–1965 protiprávně vězněn, 1967 rehabilitován.

DOSKOČIL Karel (16. 7. 1908 v Olešnici na Moravě - 4. 2. 1962 v Praze), historik, archivář, básník katolického zaměření (*Věve stromů*, 1941, *Milostdennost*, 1947), autor odborných prací (*Původ J. Vrchlického*, 1944, *Mistr Dybin, rétor doby Karlovy*, 1948), editor (*Šest kázání z Homiliáře opatovického*, 1939).

DOSTÁL-LUTINOV Karel (22. 9. 1871 v Prostějově - 29. 11. 1923 v Prostějově), katolický kněz, příslušník Katolické moderny, básník (*Sedmkrásy*, 1895, *Království boží na zemi*, 1900, *Potulný zpěvák*, 1902, *Písně o žních*, 1912, *Osudy*, 1913) a satirik (*Šlehy a něhy*, 1914). Překládal z italštiny a němčiny, vydával náboženské spisy a redigoval revui *Nový život*, *Archu* aj. Vybrané spisy K. Dostála-Lutinova 1928–1942, 4 svazky.

DRDA Jan (4. 4. 1915 v Příbrami - 28. 11. 1970 v Dobříši), novinář, publicista (redaktor a šéfredaktor *Lidových novin*), prozaik (*Městečko na dlani*, 1940, *Živá voda*, 1942, *Putování Petra Sedmilháře*, 1943, *Světí viděný zpomaloučka*, 1944, *Němá barikáda*, 1946, *Krásná Tortiza*, 1952), dramatik (*Jakož i my odpouštíme*, 1941, *Hrátky s čertem*, 1946, *Dalskabáty, hříšná ves, aneb Zapomenutý čert*, 1960, *Jsou živí, zpívají*, 1961), autor prací pro děti (*České pohádky*, 1958; posmrtně *Posvěcení v Tramutarii*, 1972, *Hastrmani*, 1973) a filmových scénářů (*Dařbuján* a *Pandrhola*, *Vyšší princip*, *Zlaté kapradí* aj.).

DRNÁK Vladimír - viz ROSŮLEK Jan Václav

DRTIL Artuš (6. 1. 1885 v Klopíně u Zábřeha na Moravě - 10. 4. 1910 v Praze), novinář a redaktor (*Moravské rozhledy*, *Kramerius*), fejetonista, literární kritik (posmrtně *Výbor prací*, 1913).

DURYCH Jaroslav (2. 12. 1886 v Hradci Králové - 7. 4. 1962 v Praze), vojenský lékař, katolicky orientovaný básník (*Cikánčina smrt*, 1916, *Pananky*, 1923, *Balady*, 1925, *Žebrácké písně*, 1925, *Beskydy*, 1926, *Eva*, 1928), prozaik (*Jarmark života*, 1916, *Na horách*, 1918, *Tři dukáty*, 1919, *Tři troničky*, 1923, *Hadí květy*, 1924, *Sedmkráska*, 1925, *Kouzelná lampa*, 1926, *Bloudění*, 1929, *Rekvie*, 1930, *Paní Anežka Berková*, 1931, *Píseň o růži*, 1934, *Masopust*, 1938, *Služebníci neužiteční*, 1940, všechny 4 díly až posmrtně 1969; posmrtně vyšly též prózy *Duše a hvězda*, 1969, a *Boží duha*, 1969), dramatik (*Svatý Vojtěch*, 1921, *Svatý Václav*, 1925, 1929/2/ s názvem *Kvas na Boleslavi*, *Štědrý večer*, 1926) a esejist (gotická *růže*, 1923, *Ejhle, člověk!*, 1928, *Cesta umění*, 1929, *Váhy života a umění*, 1933). Redigoval *Rozmach*, *Akord* aj. Spisy Jaroslava Durycha 1928–1932, 10 svazků; 1933–1940, 12 svazků.

DVOŘÁČEK Karel (31. 10. 1911 v Ivanovicích na Hané - 20. 8. 1945 v Brně), učitel, prozaik, autor eticko-sociálních románů a povídek (*Olza*, 1937, *Pole kráčí do hor*, 1941, *Advent Jakuba Kříže*, 1944, *Hle, čas přijemný*, 1944, z pozůstalosti *Mrtvá řeka*, 1946, *Živ buď, neumírej*, 1947, *František chce být spravedlivý*, 1966). Psal též práce pro mládež (*Boží země*, 1941).

DVOŘÁK Arnošt (1. 1. 1881 v Hořovicích - 22. 10. 1933 v Praze), vojenský lékař, dramatik (*Kníže*, 1908, *Král Václav IV.*, 1910, *Husité*, 1919, *Mrtvá*, 1920, *Balada o ženě vražednici*, 1922, *Matěj Poctivý*, 1922, spolu s L. Klímou, *Nová Oresteia*, 1923, *Lvice*, 1927).

DVOŘÁK Miloš (9. 9. 1901 v Jesenicích u Třebíče - 26. 7. 1971 v Náměšti n. Oslavou), středoškolský profesor, literární kritik (*Akord*, *Vyšehrad*) a historik katolického zaměření (*Tradice díla O. Březiny*, 1928). Eseje ve sbornících *Pevný bod* (1967), *Sborník pětadvacítí* (1969) a *Stavba ve výši* (1970). Překládal z franštiny (A. Maurois, P. Claudel).

DVOŘÁKOVÁ Helena (roz. Čubová; 6. 8. 1895 v Praze - 23. 6. 1970 v Praze), nakladatelská redaktorka, prozaička, autorka sociálně psychologických románů a povídek (*Golemova milá*, 1925, *Dětství a jiné povídky*, 1926, *Barvy úsvitu*, 1926, *Mary z jedenačtyřicítiky*, 1929, *Pepan Jehně*, 1933, *Doktorka Diana Holcová*, 1941, trilogie *Pád rodiny Bryknarů* (*Na nový květ*, 1943, *Bílými plameny*, 1945, *Prapory nad městem*, 1948), *Na ostřích*, 1961, *Dopis prokurátorovi*, 1968).



DYK Viktor (31. 12. 1877 v Pšovce u Mělníka - 14. 5. 1931 na Lopudu v Jugoslávii), příslušník básnické generace z počátku století, politik a novinář (Samostatnost, Národní listy, Lumír), básník (*A porta inferi*, 1897, *Síla života*, 1898, *Marnosti*, 1900, *Buřiči*, 1903, *Milá sedmí loupežníků*, 1906, *Giuseppe Moro*, 1911, *Lehké a těžké kroky*, 1915, 1. díl Válečné tetralogie, 1927/2/, *Zápas Jiřího Macků*, 1916, *Noci chiméry*, 1917, *Anebo*, 1918, 2. díl, *Okno* 1921, 3. díl, *Poslední rok*, 1922, 4. díl Válečné tetralogie, *Domy*, 1926, *Devátá vlna*, 1930, 1931/2/), satirik (*Satiry a sarkasmy*, 1905, *Pohádky z naší vesnice*, 1910), prozaik (*Hučí jez a jiné prózy*, 1903, *Konec Hackenschmidův*, 1904, *Prosinec*, 1906, *Píseň o vrbě*, 1908, *Krysař*, 1915, *Prsty Habakukovy*, 1925, *Můj přítel Čehona*, 1925, *Holoubek Kuzma*, 1928, *Soykovy děti*, 1929, posmrtně *Děs z prázdna*, 1932, *Povídky Emila Šarocha*, 1935), dramatik (*Tragikomedie*, 1902, *Zmoudření Dona Quijota*, 1913, *Veliký mág*, 1914, *Ondřej a drak*, 1920, *Revoluční trilogie*, 1921) a publicista (*O Balkánu a o nás*, 1913, *Vzpomínky a komentáře*, I, II, 1927, posmrtně *O národní stát*, 1932–1938, 7 sv.). Překládal z franštiny a italštiny (G. d' Annunzio). Spisy Viktora Dyka, 1918–1924, 7 svazků; 1938–1942, 7 svazků; 1947–1949, 3 svazky.

EISNER Pavel (16. 1. 1889 v Praze - 8. 7. 1958 v Praze), českoněmecký spisovatel, překladatel, publicista, esejista věnující se zejména problematice lingvistické a též lidové slovesnosti (*Milenky*, 1930, *Bohyně čeká*, 1945, *Na skále*, 1945, *Chrám i tvrz*, 1946, *Čeština poklepem i poslechem*, 1948, *Malované děti*, 1949). Překládal mj. z italštiny (Dante A., F. Petrarca), z němčiny (H. von Kleist, Th. Mann, F. Kafka), angličtiny (H. W. Longfellow, W. Whitman), do němčiny (O. Březina, F. Halas, F. X. Šalda). Napsal knihu básní *Sonety kněžně* (1945).

EL CAR (vl. jm. Karel Jiráček; 15. 7. 1900 v Praze - 17. 5. 1989 v Praze), zakladatel dělnického recitačního souboru, autor agitační a satirické poezie (*El Carův sborník*, 1932, *Karta se obrací*, 1935) a knihy vzpomínek (*El Car vzpomíná*, 1971).

ELPL Mirek (vl. jm. Eduard Elpl; 16. 11. 1905 v Líšni u Brna - 7. 2. 1960 v Brně), báňský inženýr, prozaik, autor románů z hornického prostředí (*Zastavili fedrunk*, 1930, *Černí andělé*, 1960), historických próz (*Marco Polo*, 1937, *Díl U veselého rytířstva*, 1943), fejetonů (*Města na pobřeží*, 1935) a básnických sbírek (*Domova hlas*, 1928, *Vlak v mlze*, 1932, *Don Quijote před kostelem*, 1944, *Česká rapsodie*, 1945). Posmrtně vydány knihy próz *Černí andělé*, 1960, *Nevěsta pod kamenem* (1973).

ENGELMÜLLER Karel (14. 6. 1872 v Praze - 31. 3. 1950 v Praze), divadelní kritik (Zlatá Praha, Národní politika) a historik (*H. Kvapilová*, 1908, *M. Ryšavá*, 1911, *M. Hübnerová*, 1928, *Z letopisů českého divadelnictví*, 1946, *O slávě herecké*, 1947), prozaik (*Černé lilie*, 1902, *Mimochodem*, 1905, *Labyrint lásky*, 1910, *Dobrodružství*, 1913, *Opona tiše padá*, 1927) a dramatik (*Eldorado*, 1913, *Jak táhla mračna*, 1917). S K. Kamínkem redigoval Ottův slovník divadelní (nedokončen). Překládal z němčiny, norštiny aj.

FÁBERA Miloslav (15. 7. 1912 v Štěnovicích u Plzně - 27. 11. 1988 v Praze), právník, prozaik (*Neklidná hranice*, 1940, *Sedm mongolských koní*, 1946, *Stín Bílé skály*, 1965, *Dnů šest a noc sedm*, 1967), filmový scenárista a dramaturg.

FALTIS Dalibor Cyril (vl. jm. D. C. Vačkář; 19. 9. 1906 na Korčule v Dalmácii - 21. 10. 1984 v Praze), skladatel, hudební publicista, básník (*Ruku na srdce*, 1933, *Blyskání na časy*, 1937, *Chorál deště*, 1941), dramatik (*Veronika*, 1942, *Stanice Gordian*, 1943, *Mrazy na nebesích*, 1944), autor próz a prací pro děti (*Zlatá brána*, 1947).

FAMÍRA Emanuel (15. 11. 1900 v Hlinsku - 6. 1. 1970 v Praze), tanečník a výtvarník, zakladatel vysočanské Proletscény (1933), v l. 1945 - 1946 šéf baletu Národního divadla, autor esejů o umění (*Co s jevištěm?*, 1937, *Protiklady v umělecké tvorbě*, 1946).

FANTL Hanuš (16. 12. 1917 v Chrásti u Chrudimě - 18. 3. 1942 v koncentračním táboře Mauthausen), básník, autor revolučních veršů, vydaných z pozůstalosti (*Píseň vzdoruje noci*, 1955). Jeho deník byl otištěn v Novém životě 1959.

FIKAR Ladislav (29. 6. 1920 v Samotíně na Českomoravské vysočině - 12. 7. 1975 v Praze), nakladatelský redaktor, básník, autor citové lyriky, vydávané po r. 1945 (*Samotín*, 1945; soubor básní z pozůstalosti *Kámen na hrob*, 1988). Překládal z ruštiny (A. S. Puškin, T. Ševčenko, A. N. Ostrovskij, A. P. Čechov, S. Ščipačev) a němčiny (R. M. Rilke).



FIKER Eduard (21. 11. 1902 v Praze - 3. 3. 1961 v Praze), inženýr, nakladatelský redaktor, prozaik, autor zejména detektivních románů (*Nejdřív já*, 1936, *Žena se zobákem*, 1937, *Zinková cesta*, 1942, *Nikdo není vinen*, 1947, *Série C - L*, 1958, *Kilometr devatenáct*, 1960 aj.). Psal i divadelní hry (*Padělek*, 1955) a filmové scénáře (*Krok do tmy*, *Třináctý revír*).

FISCHER Otokar (20. 5. 1883 v Kolíně - 12. 3. 1938 v Praze), literární historik, profesor německé literatury na KU (od r. 1927), v l. 1911–1912 dramaturg, v l. 1935–1938 šéf činohry Národního divadla, kritik, esejist (Heinrich von Kleist a jeho dílo, 1912, *Friedrich Nietzsche*, 1913, *Otázky literární psychologie*, 1917, *K dramatu*, 1919, *Heine I, II*, 1923, 1924, *Duše a slovo*, 1929, *Činohra Národního divadla do r. 1900*, 1933, *Šaldovo češství*, 1936, *Slovo a svět*, 1937, *Václav Tille*, 1938, posmrtně *Slovo o kritice*, 1947), básník (*Království světa*, 1911, *Ozářená okna*, 1916, *Hořící keř*, 1918, *Léto*, 1919, *Kruhy*, 1921, *Hlasy*, 1923, *Peřeje*, 1931, *Poledne*, 1934, *Rok*, 1935, *Host*, 1937), dramatik (*Sestry*, 1912, *Karlštejn*, 1916, *Přemyslovci*, 1918, *Herakles*, 1919, *Otroci*, 1925, *Kdo s koho*, 1928), překladatel z němčiny (J. W. Goethe, F. Schiller, H. von Kleist, H. Heine, F. Nietzsche), franštiny (P. Corneille, Molière, F. Villon), angličtiny (W. Shakespeare, P. B. Shelley, R. Kipling) aj. Básně Otokara Fischera 1925–1926, 6 svazků.

FISCHL Viktor (nar. 30. 6. 1912 v Hradci Králové; od r. 1949 žije v Izraeli pod jm. Avigdor Dagan), diplomatický pracovník, básník, autor meditativní poezie (*Jaro*, 1933, *Kniha nocí*, 1936, *Hebrejské melodie*, 1936, *Anglické sonety*, 1946, *Lyrický zápisník*, 1946; výbor *Dům u tří houslí*, 1981), publicista (*Hovory s Janem Masarykem*, 1952, 1973/3/ rozš.) a prozaik (*Kuropění*, 1975, *Hrací hodiny*, 1982, *Píseň o lítosti*, 1982, *Jeruzalémské povídky*, 1985, *Figarova zlatá svatba*, 1987, *Všichni moji strýčkové*, 1987, *Dvorní šašci*, 1990). Překládal z němčiny (F. Werfel aj.).

FLEISCHMANN Ivo (nar. 21. 6. 1921 v Praze; od r. 1964 žije v Paříži), diplomatický pracovník, redaktor, básník publikující knižně po r. 1945 (*Voják*, 1945, *Sevržená oblaka*, 1946, *Píseň o růži*, 1948, *Píseň velkého jara*, 1953, *Cestopis*, 1956, *Města, ty a já*, 1958, *Naše láska zítra*, 1960), publicista. Překládal z franštiny (L. Aragon, J. Anouilh aj.), francouzsky publikoval monografii *Boris Pasternak* (1978).

FLEISCHNER Richard (20. 12. 1902 v Kolíně - 25. 3. 1942 v koncentračním táboře Gross Rosen v Německu), právník, divadelní kritik a publicista (*Intelligence a dnešek*, 1932, *Divadlo v přerodu*, 1937).

FLOS František (27. 7. 1864 v Přelouči - 8. 1. 1961 v Praze), učitel, autor žánrových próz (*Galerie dobráků*, 1905, *Na cestách života*, 1907–1908, 3 sv., *Šibraváček*, 1909, *Nádvorník Šibraváček*, 1915, *Babí hněv a pelyněk*, 1917, *Souborný Šibraváček*, 1920) a dobrodružných románů a her pro mládež (*Lovci orchidejí*, 1920–1922, 3 sv., *Pod sluncem rovníkovým*, 1922, *Supové Atlasu*, 1929, *Z pralesů Konga*, 1932, *Lovci kožičin*, 1934, *Za pokladem*, 1946), teoretik literatury pro mládež. Překládal z franštiny (E. Zola, G. Flaubert) a angličtiny.

FOGLAR Jaroslav (nar. 6. 7. 1907 v Praze), úředník, redaktor, pak vychovatel v domovech mládeže, pracovník skautského hnutí, autor dobrodružných próz pro mládež (*Přítav volá*, 1934, *Boj o první místo*, 1936, *Hoši od Bobří řeky*, 1937, *Tábor smůly*, 1938, *Chata v Jezerní kotlině*, 1939, *Historie Švorné sedmy*, 1940, *Záhada hlavolamu*, 1941, *Stínadla se bouří*, 1947, *Tajemná Řásnovka*, 1965, *Poklad Černého delfína*, 1966, *Kronika ztracené stopy*, 1968, *Devadesátka pokračuje*, 1969, *Dobrodružství v zemi nikoho*, 1969); přispíval do mnoha dětských aj. časopisů, z nichž Mladý hlasatel otiskoval jeho populární obrázkový seriál *Rychlé šípy* (1938–1941, samostatně 1969–1971).

FRAENKL Pavel (20. 5. 1904 v Hradci Králové - 5. 11. 1985 v Oslo; od r. 1940 žil v Norsku), knihovník, pak profesor na univerzitě v Oslo, literární historik a kritik (*K vývoji novodobé české literární kritiky*, 1930, *Mácha a Březina*, 1936, *Otokar Březina*, 1937, *Masaryk og Garborg*, 1952, *Björnson og tsjekkisk litteratur*, 1953, *Ibsens vei til drama*, 1955).

FRANZ Jan (17. 4. 1910 v Jitkově - 6. 4. 1946 v Havlíčkově Brodě), literární kritik orientovaný katolicky (Řád), překladatel z němčiny.

FREJKA Jiří (6. 4. 1904 v Útěchovicích u Pacova - 27. 10. 1952 v Praze), zakladatel pův. Osvobozeného divadla, divadla Dada a Moderního studia, v l. 1929–1945 režisér Národního divadla, od r. 1945 do r. 1950 uměl. ředitel Městských



divadel pražských, profesor na dramatické konzervatoři, první rektor AMU, divadelní teoretik (*Člověk, který se stal hercem*, 1929, *Živé divadlo*, 1936, *O divadlo vskutku národní*, 1939, *Smích a divadelní maska*, 1942, *Železná doba divadla*, 1945), prozaik (*Outěchovice*, 1942, posmrtně *Myslivecké povídky*, 1964). Upravil řadu her (V. K. Klicperova Zlého jelena, J. K. Tylova Strakonického dudáka aj.).

FREY Jaroslav (22. 5. 1902 ve Znojmě - 20. 3. 1983 ve Znojmě), knihovník, autor odborných prací (*Úvod do výchovy čtenářů*, 1936, *Seznam české literatury*, 2 sv., 1937, *Literární místopis země České a Moravskoslezské*, 1938, *Jak číst a co číst*, 1940, *Boj o pohádku*, 1942, *Jak číst českou literaturu*, 1947, *Česko-ruská knihovnická terminologie*, 1947, *Práce s dětským čtenářem*, 1951, *Vesnická knihovna*, 1959) a knih pro děti (*Ruské a české pohádky*, 1946, *Co bylo a co bude*, 1949, *Pohádka o dvou bratřech*, 1950).

FRÍČ Josef (8. 1. 1900 v Praze - 11. 1. 1973 v Praze), technik, člen Devětsilu, básník (*Umělé květiny*, 1937, rozš. 1965, *Večerní světlo*, 1965; básně z pozůstalosti *Ubohá slova*, 1980).

FRÝD Norbert (Nora) (pův. jm. N. Fried; 21. 4. 1913 v Českých Budějovicích - 18. 3. 1976 v Praze), prozaik, publikoval většinu svého díla po r. 1945, autor cestopisných reportáží (*Mexiko je v Americe*, 1952, *Usměvavá Guatemala*, 1955, *S pimprlaty do Kalkaty*, 1960), povídek a románů (*Don Juan jde do divadla*, 1942, *Studna supů*, 1953, *Krabice živých*, 1956, *Ztracená stuha*, 1957, *Kat nepočká*, 1958, *Živá socha*, 1961, *Pan Lučavka*, 1963, *Sloup vody*, 1964, *Prales* 1965, *Císařovna. Román Charlotty Mexické*, 1972, *Almara plná povídek*, 1973, *Rukama nevinnosti*, 1974; posmrtně *Oživení v sále*, 1976), kronikářských retrospektiv (*Vzorek bez ceny a pan biskup aneb Začátek posledních sto let*, 1966, *Hedvábné starosti aneb Uprostřed posledních sto let*, 1968, *Lahvová pošta aneb Konec posledních sto let*, 1971), knih pro mládež (*Pustíte basu do rozhlasu*, 1953, *Květovaný kůň*, 1975) a odborných prací (*Mexická grafika*, 1955).

FUČÍK Bedřich (4. 1. 1900 v Čáslavicích - 2. 7. 1984 v Praze), nakladatelský redaktor, editor, literární kritik orientovaný katolicky (*O knihu pro mládež*, 1941), autor vzpomínkových statí *Sedmero zastavení* (1981, rozš. *Čtrnáctero zastavení*, 1992); posmrtně vydané záznamy rozhovorů z let 1978-82 *Zpovídání* (s K. Bartoškem, 1989). Přispíval do Tvaru, Listů pro umění a kritiku, Akordu, Vyšehradu aj. Překládal z angličtiny (R. L. Stevenson), ruštiny (I. A. Gončarov), němčiny (M. Brod, H. Fallada). V l. 1951-1960 byl protiprávně vězněn, r. 1967 rehabilitován.

FUČÍK Julius (23. 2. 1903 v Praze - 8. 9. 1943 popraven nacisty v Berlíně-Plötzensee), komunistický novinář a redaktor, reportér (*V zemi, kde zítra již znamená včera*, 1932, posmrtně *Reportáž psaná na oprátce*, 1945, *V zemi milované*, 1949), divadelní a literární kritik (posmrtně *Milujeme svůj národ*, 1948, *Stati o literatuře*, 1951, *Divadelní kritiky*, 1956), esejista (*Božena Němcová bojující*, 1940, posmrtně *Tři studie*, 1947). Redigoval Kmen, Tvorbu, překládal sovětskou literaturu (I. Babel, P. Pavlenko aj.). Dílo Julia Fučíka 1947-1963, 12 svazků.

FUCHS Alfred (23. 6. 1892 v Praze - 16. 2. 1941 v koncentračním táboře Dachau), českoněmecký novinář, publicista, esejista (*O židovské otázce*, 1909, *Novinář*, 1924, *Náboženství a politika*, 1925, *Dnešní myšlenková krize*, 1926, *Autorita*, 1930, *Základní noviny*, 1931, *Na přelomu dějin*, 1932, *Deset katolických politiků a diplomatů*, 1934, *Demokracie a encykliky*, 1936, *Propaganda v demokracii a diktaturách*, 1938, *Kurs křesťanské státovědy*, 1938), autor prací o náboženských otázkách (*Sjednocení církví*, 1924, *Novější papežská politika*, 1930, *Sv. Bernard z Clairvaux*, 1935, *Sv. František Xaverský*, 1936), prozaik (*Oltář a rotačka*, 1930), překladatel z němčiny (J. W. Goethe, H. Heine, M. Brod).

GAMZA Vladimír (20. 2. 1902 v Petrohradě - 7. 1. 1929 v Praze), divadelní režisér a herec, zakladatel moravské avantgardní skupiny České studio (1924) a Uměleckého studia v Praze (1926).

GEBAUEROVÁ Marie (8. 12. 1869 v Pardubicích - 7. 1. 1938 v Praze), autorka románů a povídek pro mládež (*Jurka*, 1901, *Obrázky*, 1905, *Péťa a pes*, 1916, *Rod Jurija Klemenčiče*, 1918, *Na zemi*, 1920, *Jurka student*, 1922, literární historička věnující se dílu B. Němcové a pořádání jejich spisů a korespondence, překladatelka z ruštiny).

GEL František (pův. jm. F. Feigel; 18. 9. 1901 v Městě Albrechtice u Krnova - 17. 10. 1972 v Praze), novinář a redaktor (Lidové noviny, rozhlas), docent teorie novinářství na novinářské fakultě v Praze, fejetonista a reportér, autor literatury faktu



a publicistických prací, vydaných po r. 1945 (*Internacionála a Marseillaisa*, 1952, *Přemožitel neviditelných dravců*, 1957, *Jak jsem létal a padal*, 1957, dopl. 1965, *Syn čarodějnice*, 1971; posmrtně vydáno *Pane doktore....*, 1975). Překládal z němčiny (E. M. Remarque) a angličtiny (A. C. Doyle, M. Twain).

GELLNER František (19. 6. 1881 v Mladé Boleslavi - asi září 1914 v Haliči), malíř karikaturista, básník z anarchistické skupiny soustředěné kolem St. K. Neumanna (*Po nás ať přijde potopa*, 1901, *Radosti života*, 1903, posmrtně *Nové verše*, 1919, *Don Juan*, 1924), prozaik (*Cesta do hor a jiné povídky*, 1914). Spisy Františka Gellnera 1926 - 1928, 3 svazky (usp. M. Hýsek).

GLAZAROVÁ Jarmila (vl. jm. J. Podivínská; 7. 9. 1901 v Malé Skále u Turnova - 20. 2. 1977 v Praze), prozaička se silným smyslem sociálním, autorka autobiograficky založených románů (*Roky v kruhu*, 1936, *Vlčí jáma*, 1938) a próz z prostředí Beskyd (*Advent*, 1939, *Chudá přadlena*, 1940), publicistka (*Výmarský deníček*, 1950, *Leningrad*, 1950). Psala též knihy pro mládež (*Zahradník Hejduk*, 1944, *Jaro Číny*, 1954). Národní umělkyně. Dílo Jarmily Glazarové 1953–1960, 7 svazků.

GOLL Jaroslav (11. 7. 1846 v Chlumci n. Cidlinou - 8. 7. 1929 v Praze), historik, profesor obecných dějin na KU (od r. 1880), autor odborných prací (*Historický rozbor básní RK: Oldřicha, Beneše Heřmanova a Jaroslava*, 1886, *Čechy a Prusy ve středověku*, 1887, *Chelčický a Jednota v XV. století*, 1916, *Vybrané spisy drobné*, 1928 a 1929, 2 sv.). Psal také poezii (*Básně*, 1874, 1930/2) a překládal z franštiny (Ch. Baudelaire), polštiny a italštiny. Založil a spoluredigoval Český časopis historický. Srov. Dějiny české literatury III, s. 561.

GOLOMBEK Bedřich (5. 2. 1901 v Hrušově u Ostravy - 31. 3. 1961 v Brně), novinář a redaktor, prozaik (*Černí andělé*, 1929, *Lidé na povrchu*, 1941, *Dům o dvou poschodích*, 1942, *Dnes a zítra*, 1944, *Vysazená okna*, 1947, *Perleťová květina*, 1959), autor odborně popularizačních publikací (*Válka v datech*, 1945, *Rudolf Těsnohládek*, 1946, *Co nebude v dějepise*, 1946). S E. Valentou zpracoval vzpomínky českého polárníka Jana Welzla (*Třicet let na zlatém severu*, 1930, *Po stopách polárních pokladů*, 1932, *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě*, 1932, *Ledové povídky*, 1934). Posmrtně vydána kniha reportáží *Čtení o veletrhu* (1961).

GOTTLIEB František (4. 8. 1903 v Klatovech - 14. 5. 1974 v Praze), právník, básník reflexivních veršů (*Cesta do Kanadán*, 1924, *Proměny*, 1928, *Bílý plamen*, 1935, *Vzkaz*, 1938, *Nápěvy a nárazy*, 1957, *Hrací mlýn*, 1959, *Rozpjatý den*, 1966) a prozaik (*Životy Jiřího Kahna*, 1930, 1947/2), *Čelem proti čelu*, 1947, *Jaro a poušť*, 1956, 1962/2), *Cesta k mistrům*, 1958, *Člověk není stěhovavý*, 1959, *Volání na časy*, 1962, *Z okna do okna*, 1973).

GÖTZ František (1. 1. 1894 v Kojátkách u Bučovic - 7. 7. 1974 v Praze), v l. 1927–1944 dramaturg Národního divadla, 1965–1969 šéfdramaturg, v l. 1947–1948 šéf činohry Národního divadla, spoluzakladatel Literární skupiny, profesor teorie dramatu a dramaturgie na DAMU (od r. 1950), na KU (od r. 1960), literární kritik (*Anarchie v nejmladší české poezii*, 1922, *Jasnící se horizont*, 1926, *Tvář století*, 1930, *Básnický dnešek*, 1931, *Zrada dramatiků*, 1931, *Boj o český divadelní sloh*, 1934, *Osudná česká otázka*, 1934, *Český román po válce*, 1936, *Na předělu*, 1946; posmrtně výbor z díla *Literatura mezi válkami*, 1984) a autor monografií (*F. X. Šalda*, 1937, *Jaroslav Kvapil*, 1948, *Václav Řezáč*, 1957, *Národní umělec Zdeněk Štěpánek*, 1962, *Vlasta Fabianová*, 1963). Psal též prózu (*Padající hvězdy*, 1932, *Muž bez vlasti*, 1936), dramata (*První rota*, 1938, *Soupeři*, 1940), dramatisoval (F. M. Dostojevského, H. de Balzaka) a upravoval hry. Redigoval nebo spoluredigoval Hosta, Knihovnu Hosta, Sborník Literární skupiny, Národní a Stavovské divadlo, Literární svět, Nové české divadlo aj. Dlouholetý literární kritik v Národním osvobození.

GÖTZOVÁ Joža (roz. Thelenová; 19. 3. 1898 v Praze - 25. 4. 1989 v Praze), manželka F. Götze, dramatička (*Nový Mercadet čili Pan Fahoun střelí gól*, 1932, *Marie Antoinetta*, 1935), autorka odborné publikace (*Profily českých herců*, 1931). Překládala z franštiny.

GREGOR Achille (nar. 3. 12. 1910 v Praze), novinář, autor humoristických a satirických prací (*Pěšinky do filmového nebe*, 1940, *Kolem horké kaše*, 1942, *Povídky s ručením omezeným*, 1945, *My, spotřebitelé*, 1954, *Muž v podnájmu a jeho*



historie, 1954, *Nepřijemné malíčkovosti*, 1955, *Čtyři jedou za obzory*, 1960, *Zázrak v Těpčicích*, 1961, *Rozhořčený mladý muž*, 1964, *Muž v zástěře aneb Literární kuchtěně aneb Faire sa cuisine littéraire*, 1969, *Paříž v Panonii*, 1972, *Zbraslavský Rabelais*, 1974) a provedených her (*Ostrov krále Leopolda*, 1957).

GRMELA Jan (29. 4. 1895 v Praze - 14. 3. 1957 v Praze), knihovník, prozaik, autor románů s atraktivním dějem většinou z pražského prostředí (*Tanečnice*, 1924, *Muž tisíce tváří*, 1930, 1940/31, *Dravý proud*, 1933, *Dům v ořeši*, 1941), dramatik (*Sen*, 1923, *Lanař Rejtura*, 1936, s B. Vrbským, *Obchod s iluzemi*, 1937, *Sedmé nebe*, 1941, *Velká cena*, 1944). Psal také poezii (*Chvála země*, 1924, *Noční zrcadlo*, 1931), práce pro děti (*Princezna sedmé velmoci*, 1941) a práce odborné (*Válka a mír*, 1921, *Přírodní krásy Prahy*, 1936, *Dělník a kniha*, 1944). Překládal z němčiny (H. Salus, M. Brod, L. Winder, L. Frank) a z angličtiny.

GROSSMAN Jan (22. 5. 1925 v Praze - 10. 2. 1993 v Praze), dramaturg, režisér, šéf činohry Divadla Na zábradlí (1962–1969), redaktor, literární a divadelní kritik, většinu svých studií publikoval po r. 1945 v různých časopisech a revuích (Řád, Generace, My 46, Kvart, Listy, Nový život, Divadlo aj.). Výbor Analýzy (1991). Překládal z angličtiny (E. G. O' Neill).

GRUND Antonín (3. 4. 1904 v Praze - 14. 11. 1952 v Praze), pracovník Národního muzea, profesor dějin české a slovenské literatury na brněnské univerzitě (od r. 1945), literární historik (*Sto let Maticе české*, 1931, *K. J. Erben*, 1935, *Z počátků první české školy literárněhistorické*, 1936), redaktor spisů (J. K. Šlejhar, K. J. Erben, V. Dyk), editor (*Cestopis Bedřicha z Donína*, 1940, *Hynek z Poděbrad, Boccacciiovské rozprávky*, 1950, *Kratochvilné rozprávky renesanční*, 1952).

GRUSS Josef (9. 3. 1908 v Praze - 12. 4. 1971 v Praze), herec, prozaik humorista (*S poctivostí nejdál dojdeš*, 1944, *Nevěře na duchy*, 1945, *Jedna paní povídala*, 1945, *Můj přítel Julius*, 1948), autor her pro mládež.

HABŘINA Rajmund (vl. jm. R. Chatrný; 23. 9. 1907 v Příbrami u Brna - 2. 4. 1960 v Brně), středoškolský profesor, básník hlásící se v letech třicátých ke skupině ruralistů (*Marný smích k věčnosti*, 1930, *Legendy vzpoury*, 1934, *Kralická tiskárna*, 1936, *Sasanky*, 1938, *Věvec z klokoči*, 1941, *Vězeň za dráty*, 1945), prozaik (*Ohnivá země*, 1938, *Jan Adam z Víckova*, 1939, *Krvavý účet*, 1946), dramatik (*Valašská stráž*, 1938), autor odborných prací (*Josef Koudelák, básník nové Hané*, 1935, *Březina a Nietzsche*, 1935, *Setkání Arne Nováka s Josefem Dobrovským*, 1940) a překladatel ze slovinštiny.

HAIŠ-TÝNECKÝ Josef (vl. jm. J. Haiš; 2. 3. 1885 v Klatovech - 24. 4. 1964 v Praze), redaktor, prozaik, autor konvenčních povídek a románů (*Kamenné srdce*, 1912, *Pod Emauzy*, 1913, *Duhový pták*, 1918, *Katakomy* 1921, *Batalion*, 1922, *Moře*, 1925, *Z přírody*, 1927, 2 sv., *Kruhy*, 1937, *Cesta* 1949), básník (*Babí léto*, 1909, *Píseň o zlaté mušce*, 1915, *Mlázovické písničky*, 1940), dramatik (*Na děkanství*, 1925, *Pan biskup*, 1929, *Sestřičky u sv. panny Kláry*, 1932). Napsal řadu knih pro mládež (*Bratři mravenci*, 1920, *Les*, 1924, *Vrabec tulák*, 1926, *Kmotr Ježek*, 1931, *Osel filozof*, 1932). Souborné vydání spisů 1917–1920, 3 svazky; Souborné vydání divadelních her 1929–1936, 29 svazků.

HALAS František viz str. 529.

HALAS František starší (15. 4. 1880 v Sasíně u Boskovic - 2. 11. 1960 v Brně), textilní dělník, otec básníka F. Halase, autor vzpomínkových knih (*Kemka*, 1950, připravil V. Kaplický, *Bez legend*, 1958, připravil L. Kundera, *Máje a prosince*, 1959, připravil L. Kundera).

HAMPL František (6. 8. 1901 v Týnci n. Labem - 9. 4. 1977 v Praze), středoškolský profesor, pak docent Vysoké školy ekonomické (od r. 1953), prozaik, autor románů, povídek a beletrizovaných životopisů (*Poslední akt*, 1922, *Hlas mrtvého*, 1934, *Rudá a černá*, 1936, *Poznamenání*, 1940, *Pernerové*, 1945, *Básníkův ztracený život*, 1946, *Z bouřného času*, 1955), básník (*Nesplněné touhy*, 1922, *Labe*, 1923, *Podzimní mlhy*, 1924), autor prací odborných (*Ľadislav Stroupežnický, český humorista a dramatik*, 1950, *Dobrodružství Jaroslava Seiferta a jiné vzpomínky na známé i méně známé spisovatele*, 1969, *Krátké manželství humoristovo*, 1971, *Stopami prózy a poezie na Berounsku*, 1973) a vydavatel (Z. M. Kuděj, K. Leger, J. Jahoda, K. Šípek aj.).



HANUŠ Josef (27. 6. 1862 v Dolních Štěpanicích u Jilemnice - 19. 12. 1941 v Brně), profesor české literatury na KU (od r. 1920), v Bratislavě (od r. 1921), autor odborných prací (*B. Němcová v životě i ve spisech*, 1889, *P. J. Šafařík v životě a spisích*, 1895, *Život a spisy V. B. Nebeského*, 1896, *M. A. Voigt, český buditel a historik*, 1910, *F. M. Pelcl, český historik a buditel*, 1914, *Národní muzeum a naše obrození*, 1921, 1923, 2 sv., *Ze slovenských knihoven*, 1925). Spoluautor *Literatury české 19. stol.*

HANUŠ Miroslav (nar. 15. 5. 1907 v Praze), středoškolský profesor, prozaik, autor románů psychologických (*Na trati je mlha*, 1940, *Pavel a Gertruda*, 1941, *Měněcnost*, 1942, 1947/2l, *Bílá cesta mužů*, 1943, *Petr a Kristina*, 1944, *Já - spravedlnost*, 1946, *Býti zrnkem soli*, 1949, *Setkání na paku*, 1950, *Čtvrtý rozměr*, 1968, *Expedice Élauné*, 1985) a historických (*Osud národa*, 1957, *Poutník v Amsterodamu*, 1960), povídkových souborů (*Tři variace na lásku*, 1981, *Znepokojiví hosté*, 1982), knih pro děti (*O bláznivém knížeti*, 1945, *Strach*, 1947, *Ze světa zkamenělého slunce*, 1954).

HANUŠ Otakar (31. 3. 1890 v Praze - 25. 2. 1940 v Praze), básník, autor kabaretních textů, šansonier a herec, později beletrista a publicista, autor básnických knížek (*Zpěv sedmdesátí let*, 1920, *Nálady*, 1922), próz (*Portréty milenek*, 1914, *Typy 20. století*, 1918, *Láska slečny Věry*, 1920, *Lehkomyšlné povídky*, 1921, *Lačné ženy*, 1922, *Já jsem vinna!*, 1923, *Proč paní van Thriss zabíjela*, 1923, *Děvče na vlně I 120*, 1925, *Nevěra*, 1925, *Maršbaťáček*, 1927, *Opičárny*, 1929, *Zvyk je hedvábná košile*, 1930, *Horizont lásky*, 1931, *Chtivá srdce*, 1932), dramatických textů (*Za onoho času*, 1913, s K. Hašlerem, *Prolog jaksi záhadný*, 1919, *Nechtěný hřích*, 1920, s J. Červeným, *Napoleon*, 1921, *Podivné lásky*, 1921).

HANUŠ Stanislav (10. 11. 1885 v Praze - 12. 9. 1943 v Praze), knihovník, básník (*Houste a ruka*, 1934), hudební kritik (*Tempo*, *Lidové noviny*) a překladatel z franštiny (H. de Balzac, A. France, R. Rolland, J. Romains).

HÁSKOVÁ Zdenka (provd. Dyková; 28. 5. 1878 v Hradištku u Jilového - 7. 11. 1946 v Praze), manželka Viktora Dyky, novinářka a redaktorka (*Rudé květy*, *Zlatá Praha*, *Ženský svět*, *Lumír*, *Lidové noviny*), básnířka (*Cestou*, 1920) a prozaička (*Mládí*, 1909). Překládala ze slovinštiny (I. Cankar) aj.

HAŠEK Jaroslav viz str. 275.

HÁŠKOVÁ Jarmila (28. 6. 1887 v Praze - 20. 9. 1931 v Praze), manželka Jaroslava Haška, prozaička, autorka humoristických črt a povídek (*Robinson a jiné veselé povídky*, 1923, *Povídky o slabých ženách a silných mužích a naopak*, 1927).

HAUKOVÁ Jiřina (nar. 27. 1. 1919 v Přerově), redaktorka, básnířka související částí svého díla s poetikou Skupiny 42 (*Příslní*, 1943, *Cizí pokoj*, 1946, *Oheň ve sněhu*, 1958, *Mezi lidmi a havrany*, 1965, *Rozvodí času*, 1967, *Země nikoho*, 1970, *Spodní proudy*, 1988, *Motýl a smrt*, 1990). Překladatelka z angličtiny (T. S. Eliot, E. Dickinsonová, Dylan Thomas, J. Keats, E. A. Poe, H. Melville, černošská poezie aj.).

HAUSSMANN Jiří (30. 10. 1898 v Praze - 7. 1. 1923 v Praze), právník, satirický básník (*Zpěvy hanlivé*, 1919, posmrtně *Občanská válka*, 1923) a prozaik (*Divoké povídky*, 1922, *Velkovýroba ctnosti*, 1922). Souborné vydání *Básně* (1934).

HAVLASA Jan (vl. jm. J. Klecanda; 22. 12. 1883 v Tepličích v Čechách - 13. 8. 1964 v Los Angeles v USA), cestovatel a diplomat, prozaik, autor fejetonů, obrázků z cest, novel a románů inspirovaných cizím prostředím (*Mezi životem a smrtí*, 1902, *Tatranské povídky*, 1902, *Pod skalnatými štíty*, 1904, *Pět kalifornských povídek*, 1910, *Italské novelety*, 1912, *Světla dalekých přístavů*, 1915, *Páľnoční vítr*, 1916, *Dům v džungli*, 1916, *Šílené lásky*, 1917, *Souostroví krásy*, 1919, *Krajiny v oblacích*, 1920, *Pobřeží tanečnic*, 1923, *Dech tropů*, 1925, *Ze všech nejkrásnější*, 1926, *Propast rozkoše*, 1929, *Třináctý tygr*, 1932, *Loď zamilovaných*, 1935, *Věčná zřídla*, 1935, *Ticho mezi hvězdami*, 1937, *Zády ke zdi*, 1947), autor odborných knih (*Vztah osadní politiky k světové válce*, 1914, 1918/2l, *České kolonie zámořské*, 1919, *Politické bilance české Ameriky*, 1920, *Rozluka církve od státu v Brazílii*, 1923). Sebrané spisy 1918–1935, 30 svazků.

HAVLÍČEK Jaroslav (3. 2. 1896 v Jilemnici - 7. 4. 1943 v Praze), prozaik, autor společensko-psychologických románů (*Knihozrout*, 1929, *Vyprahlé touhy*, 1935, přeprac. jako *Petrolejové lampy*, 1944, *Neviditelný*, 1937, *Ta třetí*, 1939,



*Helimadoe*, 1940, *Neopatrné panny*, 1941, *Synáček*, 1942, *Zánik městečka Olšiny*, 1944, *Smaragdový příboj*, 1946, výbor *Zázrak flamendrů*, 1964). Dílo Jaroslava Havlíčka 1956–1972, 8 svazků.

HAVRÁNEK Bohuslav (30. 1. 1893 v Praze - 2. 3. 1978 v Praze), jazykovědec, spoluzakladatel Pražského lingvistického kroužku (1926), profesor slovanské filologie na univerzitě v Brně (od r. 1934) a na KU v Praze (od r. 1945), ředitel Ústavu pro jazyk český ČSAV (od r. 1952), v l. 1953–1960 rektor Vysoké školy ruského jazyka a literatury, autor odborných prací (*Genera verbi ve slovanských jazycích*, 1928, 1937, 2 sv., *Nářečí česká*, 1934, v Čs. vlastivědě, *Vývoj spisovného jazyka českého*, 1936, v Čs. vlastivědě, *O básnickém jazyce*, 1955, s J. Mukařovským a F. Vodičkou, *Studie o spisovném jazyce*, 1963), spoluautor slovníků (*Příruční slovník jazyka českého*, *Slovník spisovného jazyka českého*, *Velký rusko-český slovník*, *Staročeský slovník*), redaktor odborných časopisů (*Naše věda*, *Slovo a slovesnost*, *Byzantinoslavica*, *Slovanský přehled*, *Slavia*, *Naše řeč*).

HEINRICH Arnošt (26. 12. 1880 v Praze - 3. 5. 1933 v Brně), novinář a redaktor Času, Lidových novin (šéfredaktor), *Tribuny* aj.

HEISLER Jindřich (1. 9. 1914 v Chrástu u Chrudimi - 4. 1. 1953 v Paříži), člen české a pařížské surrealistické skupiny, básník (*Jen poštolky chci klidně na desatero*, 1939, *Les Spectres du Désert*, Paříž 1939, *Na jehlách těchto dní*, 1941, *Z kasemat spánku*, 1941), autor surrealistických objektů. Výbor *Aniž by nastal viditelný pohyb* (1977; usp. Věra Linhartová).

HERBEN Jan (7. 5. 1857 v Brumovicích u Hodonína - 24. 12. 1936 v Praze), novinář a redaktor (*Čas*, *Národní listy*, *Lidové noviny* aj.), prozaik, autor povídek a románových kronik zejména z moravského venkovského prostředí (*Moravské obrázky*, 1889, *Slovácké děti*, 1890, *Do třetího i čtvrtého pokolení*, 1889–1892, 2 sv., 3. def. vyd. 1919–1921, *Hostišov*, 1907 a 1933, 2 sv.), vzpomínek (*Deset let proti proudu*, 1898, *Knihá vzpomínek*, 1935) a knih pro děti (*Bratr Jan Paleček, šašek krále Jiřího*, 1902). Působil také jako literární kritik, polemik a autor odborných prací (*Mistr Jeroným Pražský*, 1883, *Jan Nepomucký. Spor dějin českých s církví římskou*, 1893, 1920 rozš. vyd., *T. G. Masaryk*, 1910, *Duch demokracie*, 1920, 1921, 2 sv., *Karel Havlíček*, 1921, *F. Palacký*, 1926, *Chudý chlapec, který se proslavil*, 1928). Sebrané spisy 1918–1925, 7 svazků (4. sv. nevydán). Srov. *Dějiny české literatury III*, s.563.

HERRMANN Ignát (12. 8. 1854 v Horním Mlýně u Chotěboře - 8. 7. 1935 v Řevnicích u Prahy), novinář a redaktor (*Národní listy*), prozaik, autor žánrových realistických povídek a románů z pražského prostředí (*Pražské figurky*, I, II, 1884–1886, *Z pražských zákoutí*, 1889, *U snědeného krámu*, 1890, *Bodří Pražané*, 1893, *Otec Kondelík a ženich Vejvara*, 1898, *Vánoční koledy*, 1919, *Artur a Leontýna*, 1921) a vzpomínek (*Blednoucí obrázky*, 1905, 1929, 2 sv., *O živých, o mrtvých*, 1915, 1928, 1940, 3 sv.). Redigoval *Palečka*, *Švandu dudáka*, *Černou hodinku* aj. Sebrané spisy 1905–1940, 50 svazků; Výbor z díla 1958–1960, 4 svazky. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 564

HEŘMÁNEK František (2. 8. 1901 v Třeboni - 15. 9. 1946 v Praze), novinář, básník inspirovaný zejména rodným Třeboňskem (*Světla ve tmě*, 1924, *Za zdí*, 1926) a prozaik (*Kohout lásky*, 1933, *Racek se vrací*, 1941, *Bílý vřes*, 1943, *U bratra celého světa*, 1944, *Srdce zůstalo*, 1945, posmrtně *O nesmrtelném regentovi*, 1949), autor knížky pro děti (*Pohádky starého rákosí*, 1942).

HEYDUK Adolf (6. 6. 1835 v Rychmburku (Předhradí) u Hlinska - 6. 2. 1923 v Písku), básník, autor intimní, písňové a společenské lyriky (*Básně*, 1859, *Básně*, 1864, 1865, 2 sv., *Lesní kvítí*, 1873, *Cimbál a husle*, 1876, *V zátiší*, 1883, *Hofec a srdečník*, 1884, *Zaváté listy*, 1886, *Šípy a paprsky*, 1888, *Nové cigánské melodie*, 1897, *Ptačí motivy*, 1897, *Zpěvy pošumavského dudáka*, 1899, *Parnasie*, 1900, *Pohádky duše*, 1901, *V samotách*, 1901, *Cestou*, 1903, *Z deníku toulavého zpěváka*, 1904, *Co hlavou táhlo*, 1910, *Slovensku*, 1919) a epiky zejména ze šumavského venkovského prostředí (*Dědův odkaz*, 1879, *Děvorubec*, 1882, *Oldřich a Božena*, 1883, *Pod Vítkovým kamenem*, 1885, *Sekerník*, 1893, *Bohatýři*, 1894, *Několik pověstí z Pošumaví*, 1913). Vydal knihu vzpomínek (*Vzpomínky literární*, 1911). Spisy Adolfa Heyduka 1897–1926, 63 svazky. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 565.



HEYDUK Josef (30. 3. 1904 v Netušili u Kutné Hory - 29. 1. 1994 v Praze), učitel, prozaik, autor baladických příběhů (*Strach z lásky*, 1933, *Kristla*, 1940, *Judita*, 1941, *Bosorka*, 1946, *Pokušitel*, 1984), publicista (*Fragments*, 1989), literární kritik (Lidová demokracie), autor prací pro děti (*Hoch a džbán*, 1934, *Vincek a Estelka*, 1946), překladatel z franštiny (Stendhal, P. Claudel, Ch. F. Ramuz, P. Morand, F. Mauriac, A. Gide, G. Duhamel, J. Romains, J. Giono aj.). Parafrazoval arabskou poezii (*Milostné písně arabské*, 1938, *Zpívající Arábie*, 1940).

HILAR Karel Hugo (vl. jm. Karel Bakule; 5. 11. 1885 v Sudoměřicích u Bechyně - 6. 3. 1935 v Praze), divadelní režisér, v l. 1914–1921 šéf činohry vinohradského divadla, v l. 1921–1935 Národního divadla, básník (*Komediantské motivy*, 1902, *Písně mládí*, 1903), prozaik (*Rozváté sny*, 1903, *Její bůh*, 1904, *Zákony*, 1906), dramatik (posmrtně *Adamův sen*, 1936, *Žena a Kristus*, 1937), autor prací odborných (*Viktor Dyk, esej o jeho ironii*, 1910, *Divadelní promenády*, 1915, *Odložené masky*, 1925, *Boje proti včerejšku*, 1925, *Pražská dramaturgie*, 1930).

HILBERT Jaroslav (19. 1. 1871 v Lounech - 10. 5. 1936 v Praze), strojní inženýr, dramatik (*Vina*, 1896, *O Boha*, 1898, prem. 1905 s názvem *Pěst, Psanci*, 1900, *Falkenštejn*, 1903, *Česká komedie*, 1908, *Patria*, 1911, *Kolumbus*, 1915, *Hnízdo v bouři*, 1917, *Druhý běh*, 1924, *Prapor lidstva*, 1926, *Job*, 1928, *Bliženci*, 1930, *Sestra*, 1933), prozaik (*Lili a jiné povídky*, 1901, *Rytíř Kura*, 1910, *Léto v Itálii*, 1915, *Dům na náměstí*, 1922), autor prací odborných (*O dramatu*, 1914, z pozůstalosti *Duch dramatiky*, 1941, *Spisovatelé a vlast*, 1941). Sebrané spisy 1922–1930, 10 svazků.

HIRŠAL Josef (nar. 24. 7. 1920 v Chomutičkách u Jičína), nakladatelský redaktor, básník (*Vědro stříbra*, 1940, *Nocehy s klekáncí*, 1942, *Studené nebe*, 1944, *Matky* 1945, *Úzké cesty*, 1948, *Soukromá galerie*, 1965), autor konkrétní poezie (*Job-Boj*, 1968, s B. Grögerovou), prací pro děti (*Do práce nám slunce svítí*, 1944, 1949/2, *Kocourkov*, 1959, spolu s J. Kolářem, *Co nám veze*, 1959, *Enšpígl*, 1962, spolu s J. Kolářem, *Baron Prášil*, 1965, spolu s J. Kolářem, *Co se slovy všechno poví*, 1965, spolu s B. Grögerovou) a vzpomínkových próz (*Píseň mládí*, 1986, *Vínek vzpomínek*, 1989). Překladatel z němčiny (H. Heine, Ch. Morgenstern, E. Kästner, H. M. Enzensberger, H. Heissenbüttel, E. Jandl) aj.

HLADÍK Václav (22. 8. 1868 v Praze - 29. 4. 1913 v Praze), novinář, redaktor (Národní politika, Národní listy, Lumír), prozaik, autor povídek a románů z pražského měšťanského prostředí (*Z lepší společnosti*, 1892, *Třetí láska*, 1895, *Evžen Voldan*, 1905, *Vlnobití*, 1908), dramatik (*Nový život*, 1897, *Závrať*, 1903), fejetonista (*O současné Francii*, 1909) a překladatel z franštiny (A. Daudet, G. de Maupassant aj.). Napsal studii *Umělecký význam L. Marolda*, 1899. Spisy 1909–1913, 3 svazky. Srov. Dějiny české literatury III, s. 566.

HLAVÁČEK Karel (29. 8. 1874 v Praze - 15. 6. 1898 v Praze), básník, představitel dekadence (*Pozdě k ránu*, 1896, *Mstivá kantiléna*, 1898, posmrtně *Žalmy*, 1934). Psal výtvarné kritiky. Spisy Karla Hlaváčka 1905, 1 svazek; Dílo Karla Hlaváčka, 1930, 3 svazky. Srov. Dějiny české literatury III, s. 566.

HLAVÁČEK Václav (16. 5. 1891 v Praze - 23. 12. 1946 v Praze), prozaik, autor humoristických a satirických próz (*Hlad bohatých*, 1930, *Jeho a jejich svět*, 1934, *Banky kouzla zbavené*, 1938, *Přírodní lékař*, 1946), generační kroniky (*Mnoho na jednu generaci*, 1946) a posmrtně vydané vzpomínkové knihy (*První úžas*, 1948). Začínal jako básník (*Melodie mládí*, 1912).

HLÁVKA Miloš (15. 9. 1907 v Horšově Týně - 7. 5. 1945 v Praze), lektor Národního divadla v Praze, básník intelektuální problematiky (*Ráno vítězné*, 1939, *Kormorán*, 1943), dramatik, autor lidových, historických a konverzačních her (*Panoráma*, 1940, *Světáci*, 1941, *Kavalír Páně*, 1944). Upravoval hry (W. Shakespeare, *Romeo a Julie*, V. K. Klicpera, *Lhář*, C. Goldoni, *Benátská maškara*, L. Holberg, *Spáč*, aj.), zdramatizoval Šrámkův *Stříbrný vítr*. Překládal z franštiny (P. Valéry, G. Apollinaire) a němčiny (R. Billinger, H. von Kleist aj.).

HOFFMEISTER Adolf (15. 8. 1902 v Praze - 24. 7. 1973 v Říčkách v Orlických horách), advokát, člen Devětsilu, prof. Vysoké školy uměleckopřmyslové, malíř, karikaturista, žurnalista-reportér (*Cambridge-Praha*, 1926, *Piš, jak slyšíš*, 1931, *Povrch pětiletky*, 1931, *Americké houpačky*, 1937, *Turistou proti své vůli*, 1946, *Pohlednice z Číny*, 1954, *Vyhlička z pyramid*, 1957, *Made in Japan*, 1958, *Mrakodrapy v pralese*, 1963), prozaik (*Podmořské hvězdy*, 1922, *Hledá se muž, který má*



dost času, 1927), básník (*Abeceda lásky*, 1926), dramatik (*Nevěsta*, 1927, *Svět za mřížemi*, 1933, spolu s Voskovcem a Werichem, *Zpívající Benátky*, 1949, prem. 1932, podle C. Goldoniho), autor studií a prací odborných (*Kuo Chua*, 1954, *Současné čínské malířství*, 1959, s L. Hájkem, *Poezie a karikatura*, 1961). Výbor z díla 1958–1963, 6 svazků.

HOLAN Emil (vl. jm. Emil Hoff; 26. 10. 1905 v Praze - 28. 10. 1944 pravděpodobně v koncentračním táboře Osvětim), autor románových chlapeckých příběhů (*Jirkův vynález*, 1934, *Jan Kalista hokejista*, 1935) a prací přibližujících mládeži svět techniky (*Plným plynem do světa techniky*, 1935, *Jiskra, která dobyla světa*, 1936, *Příběh dopravního letadla*, 1937, *Kniha o filmu*, 1938, *Tvůrce železnic*, 1939 aj.).

HOLAN Vladimír (16. 9. 1905 v Praze - 31. 3. 1980 v Praze), básník (*Blouznivý vějíř*, 1926, *Triumf smrti*, 1930, 1936/2), *Vanuť*, 1932, *Oblouk*, 1934, *Kamení, přicházíš...*, 1937, *Září 1938*, 1938, *Sen*, 1939, *Záhřmotí*, 1940, *První testament*, 1940, *Chór*, 1941, *Tereza Planetová*, 1943, *Dík Sovětskému svazu*, 1945, *Panychida*, 1945, *Cesta mraku*, 1945, *Havraním brkem*, 1946, *Rudoarmějci*, 1947, *Tobě*, 1947, *Prostě*, 1954, *Mozartiana*, 1963, *Příběhy*, 1963, *Bez názvu*, 1963, *Na postupu*, 1964, *Noc s Hamletem*, 1964, *Bolest*, 1965, *Na sotnách*, 1967, *Ale je hudba*, 1968, *Asklépiovi kohouta*, 1970, *Noc s Ofélií*, 1973; posmrtně vydány sbírky *Předposlední*, 1982, a *Sbohem*, 1982, obě v Sebraných spisech 5), autor básnických próz (*Kolury*, 1932, *Torzo*, 1933, *Lemuria*, 1940) a veršů pro děti (*Bajaja*, 1955). Překládal z němčiny (R. M. Rilke, N. Lenau aj., soubor překladů *Cestou*, 1962). Národní umělec. Sebrané spisy 1965–1988, 11 svazků.

HOLEČEK Josef (27. 2. 1853 ve Stožicích u Vodňan - 6. 3. 1929 v Praze), novinář a redaktor (Slovanské listy, Národní listy), prozaik čerpající námětově ze slovanského světa (*Černohorské povídky*, 1880–1881, 2 sv., *Černá Hora v míru*, 1883–1884, 2 sv., *Rusko-české kapitoly*, 1891, cyklus *Naši*, 10 sv. různě obměňovaných, 1898–1930) a publicista (*Pero*, 1922–1925, 4 sv.). Překládal zejména lidovou slovanskou epiku. Sebrané spisy 1909–1932, 25 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 567.

HOLÝ Josef (7. 2. 1874 v Košíku u Rožďalovic - 6. 2. 1928 v Brně), středoškolský profesor, básník, satirik (*Památník a Skokády*, 1897, 1908/2) s titulem *Skokády, Padavky*, 1898, *Vašiček Nejlů*, 1899, 1901, 2 sv., *Satyry*, 1903, *Elegie*, 1903, *Panenciňy knížky*, 1905, *Adamovské lesy*, 1905, *Mračna*, 1908, *Černé moře*, 1912, *Skalné pláně*, 1919) a dramatik (*Čarovný sen*, 1909, podle F. M. Dostojevského, *Baja milostná*, 1928). Napsal polemický spis *Svatba v Adamovských lesích* (1906). Souborné vydání 1923–1925, 3 svazky.

HONZL Jindřich (14. 5. 1894 v Humpolci - 20. 4. 1953 v Praze), učitel, divadelní režisér, zakladatel Dědrasboru (1920), spoluzakladatel Osvobozeného divadla (1926), v l. 1929–1931 dramaturg a režisér Zemského divadla v Brně, v l. 1939–1941 vedl Divadélko pro 99, od r. 1948 byl ředitelem činohry Národního divadla, od r. 1950 profesorem divadelní vědy na AMU; divadelní teoretik (*Roztočené jeviště*, 1925, *Moderní ruské divadlo*, 1928, *Sovětské divadlo*, 1936, *Sláva a bída divadel*, 1937, *Studio Národního divadla*, 1945, *30 let sovětského divadla*, 1947, spolu s J. Pokorným), autor dramatických montáží a úprav (*Román lásky a cti*, 1941, J. K. Tyl, *Jan Hus*, 1947, *Krvavý soud aneb Kutnohorští havíři*, 1950, V. K. Klicpera, *Hadrián z Římsů*, 1950). Překládal z franštiny (A. Breton, G. Ribémont-Dessaignes, J. Romains, I. Goll).

HORA Josef viz str. 291.

HORÁK Jiří (4. 12. 1884 v Benešově u Prahy - 14. 8. 1975 v Praze), profesor dějin literatur slovanských na KU (od r. 1927), folklorista, autor odborných prací (*Masaryk a Dostojevskij*, 1931, *Prof. dr. Jiří Polívka*, 1928, *Národopis československý*, v Čs. vlastivědě, 1933, *Naše lidová píseň*, 1946, *Humor, vtip a satira v české lidové písni*, 1947, *Z dějin literatur slovanských*, 1948) a pohádek (*Český Honza*, 1940, *České pohádky*, 1944, *České legendy*, 1950, *Běloruské lidové pohádky a povídky*, 1957, *Pohádky a písně Lužických Srbů*, 1959). Ředitel Ústavu pro etnografii a folkloristiku.

HORÁKOVÁ Abigail Hedvika (17. 1. 1871 v Turnově - 7. 11. 1926 v Turnově), herečka, dramatička, autorka konvenčních společenských her (*Dolorosa*, 1904, *Párvové*, 1905, *Páni*, 1908, *Na pevné půdě*, 1917, *Libušský jemnostpán*, 1926), prozaička (*O Káče drkotné a jiné veselé historky*, 1927).



HORAL Josef (vl. jm. J. Chmelář; 23. 12. 1885 ve Vrchovinách u Nového Města n. Metují - 11. 12. 1969 v Praze), prozaik, autor sociálních povídek a románů (*Česání květů*, 1912, *Bláhové mládí*, 1941), románů z okupace (*Mlčení*, 1945), politický publicista.

HORKÝ Karel (25. 4. 1879 v Ronově nad Doubravou - 2. 3. 1965 v Praze), redaktor a novinář (Žďár, Kramerius, Národní obzor, Horkého týdeník, Stopa, Pražský ilustrovaný zpravodaj, Švanda dudák, Fronta, České slovo), fejetonista, autor veršovaných i prozaických satir (*Inkognito*, 1904, *Paličovy sloky*, 1905, *Hory a doliny se srovnávají*, 1909, *Horkého čítanka*, 1909, 1919 s názvem *Stovka, Má úcta*, 1917, 1926/2l, *Listy z bojiště*, 1931, *Pískání v lese*, 1939, 1946 s titulem *Na neshledanou*, *Plachá dvojice*, 1940, 2 sv., *V tomto zábavném údolí*, 1944, *Cestou necestou*, 1954), dramatik (*Srážka vlaků*, 1902, *Vodopád Giessbach*, 1908, *Tunel*, 1911, *Batoň*, 1924) a politický publicista (*Mizérie*, 1903, *Teď anebo nikdy!*, 1916, *Vlast*, 1921, *Masaryk redivivus?*, 1926, *Výlety do politiky*, 1931, *Deset let od smrti Jos. Düricha*, 1937). Knihy Karla Horkého 1926, 3 svazky.

HORST Bernard (vl. jm. Otakar Poupa; 15. 2. 1905 v Mostě - 17. 8. 1977 v Říčanech u Prahy), autor psychologických povídek a románů (*Jizba Hardenů*, 1928, 1946 s titulem *Osamělá jizba*, *Zlo*, 1929, *Hučící země*, 1930, *Smršť*, 1936, přeprac. pod názvem *Signály noci*, 1972, *Peřeje noci*, 1941, *Tiché zátočiny*, 1942, *Zrna v úhorech*, 1942, 1946/2l, *Promarněná mince*, 1943, *Kroky osudu*, 1945, přeprac. pod názvem *Návrat*, 1978, *Štít a meč*, 1956, 1959/2l, přeprac. jako *Horká cvilka*, 1970).

HOŘEC Jaromír (nar. 18. 12. 1921 v Chustu na Podkarpatské Rusi), novinář a redaktor (Mladá fronta), básník publikující knižně po r. 1945 (*Jasina*, 1946, *Květen č. 1*, 1946, *Na časy*, 1947, *Hněv trávy*, 1966, *Malá sluneční soustava*, 1970 - zničená sazba, *Pálnoční jam-session*, 1970 - zničená sazba, 1976, *Svěcení hlíny*, pod pseud. Jiří Hynek, 1982, *Špatně rozdané karty*, 1984, *Bohemus*, 1986, *Anežka Česká*, 1988), publicista (*Takový je fašismus*, 1953, *I děti šly na smrt*, 1960), v letech 1978–1989 pořadatel ineditní edice Česká expedice.

HOŘEJŠ Jaromír (vl. jm. František Hořejš; 2. 4. 1903 v Čerazi u Soběslavě - 2. 12. 1961 v Praze), učitel, prozaik, autor životopisného románu (*Pouť bez návratu*, 1941), historických románů (*Muž proti muži*, 1944, *Prach hozený do větru*, 1947, *Cesty Jiřího Korneta*, 1949, *Plameny nad šachtami*, 1949, *Dobry kmen*, 1952) a románu z druhé světové války (*Člověk člověku*, 1946). Psal knihy pro mládež (*Černoušek Simba*, 1935, *Zlíchovští studenti*, 1937, *Od Kolumba po naši dobu*, 1939, *Hrdinové mořských hlubin*, 1946, *Osada pionýrů*, 1947). Začínal jako dramatik (*Studentské drama*, 1923, *Penězokaz*, 1926) a meditační lyrik (*Na nábrežích*, 1924, *Chléb a sůl*, 1931, *Pláč hvězd*, 1934). Překládal z angličtiny (A. Ransome).

HOŘEJŠ Jindřich (25. 4. 1886 v Praze - 30. 5. 1941 v Praze), úředník statistického úřadu, člen Devětsilu, autor proletářské poezie (*Hudba na náměstí*, 1921, *Korálový náhrdelník*, 1923, *Den a noc*, 1931, posmrtně *Návrat ztraceného syna*, 1946) a překladatel (J. Racine, Molière, La Fontaine, Guy de Maupassant, H. de Balzac, A. Villiers de l'Isle-Adam, G. Apollinaire, J. Rictus, T. Corbière, E. Verhaeren, H. Barbusse, F. Carco, G. Neveux, C. Maclair, A. Gide, Calderón, F. G. Lorca aj.). Napsal odborný spis (*Rejstřík obcí a okresů, které byly připojeny k Německu, k Maďarsku a k Polsku*, 1938). Souborné vydání: *Báseň* (1932, 1949, 1956); *Verše* (1969).

HOSTINSKÝ Otakar (2. 1. 1847 v Martiněvsi u Budyně - 19. 1. 1910 v Praze), estetik, hudební, výtvarný a literární teoretik, kritik a historik, profesor estetiky na KU od r. 1892 (*Richard Wagner*, 1871, *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, 1877, *Stručný přehled dějin hudby*, 1885, *O realismu uměleckém*, 1891, *Herbartův Ästhetik*, 1891, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, 1901, *O socializaci umění*, 1903, *Umění a společnost*, 1907, posmrtně *Epos a drama*, 1911, 1930/2l, výběry *O umění*, 1956, *Hostinský o hudbě*, 1961, *Studie a kritiky*, 1974). Jeho estetiku zpracoval Z. Nejedlý (1921). Napsal libreto k *Nevěstě mesinské* Z. Fibicha (1884), k *Popelce* J. R. Rozkošného (1886). Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 567.

HOSTOVSKÝ Egon (23. 4. 1908 v Hronově - 7. 5. 1973 v Montclair, New Jersey, USA; od r. 1949 žil v USA), nakladatelský pracovník, prozaik, autor psychologických románů (*Zavřená dveře*, 1926, *Ghetto v nich*, 1928, *Danajský dar*, 1930, *Případ profesora Körnera*, 1932, *Černá tlupa*, 1933, *Žhář*, 1935, *Dům bez pána*, 1937, *Kruh spravedlivých*, 1938,



Listy z vyhnanství, 1941, *Sedmkrát v hlavní úloze*, 1942, *Úkryt*, 1943, *Cizinec hledá byt*, 1947, *Nezvěstný*, 1956, *Dobročinný večírek*, 1958, *Půlnoční pacient*, 1958, *Všeobecné spiknutí*, 1961 angl., 1969 česky, *Tři noci*, 1964), vzpomínek (*Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině aneb O ctihodném povolání kouzla zbaveném*, 1966), dramatu (*Osvoboditel se vrací*, společně s povídkou *Epidemie*, 1972).

HRABÁK Josef (3. 12. 1912 v Brně - 6. 8. 1987 v Brně), literární historik, profesor české literatury na univerzitě v Brně (od r. 1953), versolog (*Staropolský verš ve srovnání se staročeským*, 1937, *Smilova škola*, 1941, *Petr Bezruč a jeho doba*, 1946, *Staročeská satira*, 1952, *Úvod do teorie verše*, 1956, 1958/2/, rozš. 1970 a 1978, *Studie ze starší české literatury*, 1956, *Studie o českém verši*, 1959, *Šest studií o nové české literatuře*, 1961, *K metodologii studia starší české literatury*, 1961, *Umíte číst poezii?*, 1963, *Starší česká literatura*, 1964, rozšif. 1979, *K morfologii současné prózy*, 1969, *O charakter českého verše*, 1970, *Úvod do studia literatury*, s F. Tenčíkem, 1970, přeprac. a rozšif. 1977, *Umíte číst poezii a prózu?*, 1971, *Polyglotta*, 1971, *Poetika*, 1973, rozšif. 1978, *Literární komparatistika*, 1976, *Průvodce po dějinách české literatury*, s D. Jeřábkem a Z. Tichou, 1976, rozšif. 1978, *Miloš V. Kratochvíl*, 1979, *Čtení o románu*, 1981, *Život s literaturou*, 1982, *Jedenáct století*, 1982, *Rudolf Těsnohlídek*, 1982, *Úvahy o literatuře*, 1983, *Karel Nový*, 1983, *František Kožík*, 1984, *Řeč písemnictví*, 1986, *Napínavá četba pod lupou*, 1986, *Úvod do teorie literatury*, s V. Štěpánkem, 1987, *Jiří Křenek*, 1988, *Od laciného optimismu k hororu*, 1989), editor (*Staročeské satiry*, 1947, *Staročeské drama*, 1950, *Lidové drama pobělohorské*, 1951, *Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy*, 1962). Redigoval Listy filologické, Dílo J. Mahena, knižnici Památky staré literatury české, sborník Přispěvky k dějinám starší české literatury, vybrané spisy V. Hála a j.

HRUBÍN František (17. 9. 1910 v Praze - 1. 3. 1971 v Českých Budějovicích), básník (*Zpíváno z dálky*, 1933, rozš. vyd. 1947, *Krásná po chudobě*, 1935, přeprac. 1947, *Země po polednách*, 1937, *Včelí plást*, 1940, *Země sudička*, 1941, *Cikády*, 1943, *Chléb s ocelí*, 1945, *Jobova noc*, 1945, *Řeka nezapomnění*, 1946, *Nesmírný krásný život*, 1947, *Hirošima*, 1948, *Můj zpěv*, 1956, 1960/3/, *Proměna*, 1957, *Až do konce lásky*, 1961, *Romance pro křídlovku*, 1962, *Svit hvězdy umělé*, 1967, *Trávy*, 1969, *Lešanské jesličky*, 1970), novelista a autor vzpomínkových próz (*U stolu*, 1958, *Zlatá reneta*, 1964, *Lásky*, 1967), dramatik (*Srpnová neděle*, 1958, *Křišťálová noc*, 1961, *Oldřich a Božena*, 1969, *Kráska a zvíře*, 1970), autor knížek pro děti (*Říkejte si se mnou*, 1943, *Vítek hádá dobře*, 1946, *Je nám dobře na světě*, 1951, *Kuřátko a obilí*, 1953, *Zimní pohádka o Smolčkově*, 1954, *Pohádka o Květušce a její zahrádce plné zvířátek, ptáků, květin a nakonec dětí*, 1955, *Špalíček pohádek*, 1957, *Kytička z náčrtníku*, 1958, *Kolik je sluníček?*, 1961) a překladatel (P. Verlaine, A. Rimbaud, R. Ponchon, Li Po, H. Heine, M. Hausmann, A. S. Puškin, I. Vojnovič, Kálidása aj.). Národní umělec. Básnické dílo Františka Hrubína 1967–1977, 6 svazků; Próza a dramata, 1969, 1 svazek; Knihy pro děti, 1968–1976, 3 svazky.

HŮLKA Jaroslav (17. 1. 1899 ve Volyni - 4. 5. 1924 ve Volyni), prozaik spjatý s tendencemi proletářské literatury (*Prokletí lidé*, 1922, *Vrah*, 1923, posmrtně *Přátelé a smíření*, 1925, *Válka*, 1960).

HUMBERGER Jaroslav (20. 12. 1902 v Nových Dvorech u Kutné Hory - na jaře 1945 patrně v koncentračním táboře Dachau), novinář, prozaik, autor životopisných románů (*Mikuláš Dačický z Heslova*, 1934, *Prokop Diviš*, 1937, *Petr Brandl*, 1938).

HÝSEK Miloslav (15. 1. 1885 v Němčicích u Blanska - 10. 2. 1957 v Praze), literární historik, profesor české literatury na KU od r. 1927 (*Josef Holeček*, 1907, *Literární Morava v letech 1849 až 1885*, 1911, *Z počátků vědeckého bádání obrozenského*, 1913, *Jungmannova škola kritická*, 1914, *Alois Jirásek*, 1921, *J. K. Tyl*, 1926, *Antal Stašek*, 1933, *Ignát Herrmann*, 1934, *Tři kapitoly o Petru Bezručovi*, 1934, *Literární besedy*, 1940, *O Josefu Holečkovi a o bratřech Mrštících*, 1941), editor (*Literární pozůstalost Josefa Uhra*, 1910, 1913, 2 sv., *Básně A. Balcárka*, 1913, *Spisy F. Gellnera*, 1926–1928, 3 sv., *Dopisy O. Březiny F. Bauerovi*, 1929, *J. B. Pichl, Vlastenecké vzpomínky*, 1936, *K. Sabina, Vzpomínky*, 1937, aj.). Posmrtně vydány *Paměti* (1970).

CHALOUPECKÝ Václav (12. 5. 1882 v Dětenicích u Turnova - 22. 11. 1951 tamže), historik, profesor na bratislavské univerzitě (od r. 1922), později na KU (od r. 1939), autor odborných spisů (*Jan z Dražic, poslední biskup pražský*, 1908, *Česká rebelie na Podřipsku 1619–1621*, 1918, *O Řípu*, 1919, *Praga caput regni*, 1919, *Staré Slovensko*, 1923, *Selská otázka v husitství*, 1926, *Zápas o Slovensko 1918*, 1930).



CHALOUPKA Josef (4. 6. 1898 v Brně - 24. 1. 1930 v Brně), učitel, člen Literární skupiny, básník (*Vzplanutí*, 1920, *Kamarád mrtvých*, 1922, *Před vítězstvím*, 1922, *Hlas a mlčení*, 1923, *Tvůj bližní*, 1927, z pozůstalosti *Poslední melodie*, 1938).

CHALUPA Dalibor (27. 1. 1900 v Letovicích na Moravě - 14. 6. 1983 v Praze), rozhlasový pracovník, člen Literární skupiny, básník (*Brázda v duši*, 1920, *Duhové poledníky*, 1927, *Promlčené výzvy*, 1940, autor rozhlasových pořadů a knížky pro děti (*Šťastný nový rok*, 1946).

CHALUPECKÝ Jindřich (12. 9. 1910 v Praze - 19. 6. 1990 v Praze), teoretik Skupiny 42, literární a výtvarný kritik a historik (*Smysl moderního umění*, 1944, *Veliká příležitost*, 1946, *Richard Weiner*, 1947, *Umění dnes*, 1966, *Na hranicích umění*, 1987, výbor *Obhajoba umění 1934-1948*, 1991).

CHALUPNÝ Emanuel (14. 12. 1879 v Táboře - 27. 5. 1958 v Táboře), sociolog, profesor na brněnské univerzitě, publicista, autor odborných prací (ze *Sociologie* vyšlo: I *Základy*, 1916, 1927/2/, 2 sv., II *Dějiny sociologie I*, 1922, III *Skladba I*, 1919, 1936/2/, IV *Skladba 2*, 1921, V *Vývoj*, 1917, 1935/2/; *Sociologie a filosofie práva a mravnosti*, 1929, *Národní filosofie československá*, 1932, 1935/2/), literární historik a kritik (*Antika a moderní život*, 1908, *Havlíček*, 1908, 1916, 1921, 1929, *Josef Jungmann*, 1909, 1912/2/, *Studie o O. Březinovi a jiných zjevech českého umění a filosofie*, 1912, *J. V. Sládek a lumírovská doba české literatury*, 1916, *Dopisy a výroky O. Březiny*, 1931, *Literární historie a sociologie*, 1944; posmrtně *František Bílek. Tvůrce a člověk*, 1970). Redigoval *Přehled*, *Sociologickou revui* aj.

JABŮRKOVÁ Jožka (vl. jm. Josefa Řehová; 16. 4. 1896 ve Vítkovicích - 31. 7. 1942 v koncentračním táboře Ravensbrück), komunistická novinářka (*Nikde nelze radostněji žít*, 1937, spolu s M. Švábovou), autorka románů (*Hanko, zpívej!*, 1931, *Dítě lásky*, 1931-1932 v Rozsévačce, *Láska Marty Tomanové*, 1937-1938 v Rozsévačce) a prací pro děti (*Evička v zemi divů*, 1932).

JAHN Metoděj (14. 10. 1865 ve Valašském Meziříčí - 14. 9. 1942 v Hranicích), učitel, prozaik, autor povídek a románů zejména z venkovského prostředí (*Zapadlé úhory*, 1900, *Selský práh*, 1913, *Ráj a jiné povídky*, 1916, *Horští lidé a jiné povídky*, 1926, 1941 s názvem *Horská srdce*, *Slunečná paseka*, 1937) a vzpomínek (*Jarní píseň*, 1940). Vydal také básnické sbírky (*Písně smutku a radosti*, 1928, *Beskydy*, 1929). Spisy 1929, 1 svazek; Výbor prozaických prací 1937-1938, 5 svazků.

JAHODA Josef (27. 1. 1872 v Havlíčkově Brodě - 16. 12. 1946 v Polánkách nad Dědinou u Třebechovic pod Orebem), učitel, prozaik, autor lidových povídek a románů (*Bílá Těrinka a jiné povídky*, 1923, *Chodáci*, 1924, *Náš dědeček*, 1925, 1926, 2 sv. *Ratejna*, 1930, *Vagabundi*, 1934, *Lidská periferie*, 1935 aj.). Psal také básně (*Improvizace*, 1911, *Německobrodské motivy*, 1912). Spisy 1924-1926, 14 svazků; Sebrané spisy 1940-1944, 3 svazky; Vybrané spisy 1957-1961, 5 svazků.

JAKOBSON Roman (11. 10. 1896 v Moskvě - 18. 7. 1982 v Bostonu, USA), jazykovědec, slavista, v l. 1920-1939 působil v ČSR (1933-1939 docent, pak profesor na univerzitě v Brně), od r. 1939 ve Skandinávii, od r. 1942 v USA (od r. 1949 profesor na Harvardu), literární kritik a historik, versolog, spoluzakladatel ruského formalismu a českého strukturalismu, přední představitel Pražského lingvistického kroužku (*Základy českého verše*, 1926, *Nejstarší české písně duchovní*, 1929, *Staročeský verš*, Čs. vlastivěda III, 1934, *Moudrost starých Čechů*, New York, 1943, v sebraných spisech *Phonological studies*, 1962, *Slavic epic studies*, 1966; výbor *Slovesné umění a unělecké slovo*, 1969), editor staročeských památek (*Spor duše s tělem*, 1927).

JAKUBEC Jan (11. 5. 1862 v Libuncu u Jičína - 4. 7. 1936 v Praze), literární historik, profesor dějin české literatury na KU od r. 1914 (*O životě a působení Jana Kollára*, 1893, *Antonín Marek*, 1896, *Dějiny literatury české*, 1911, 2. vyd. 1929 a 1934, 2 sv.), editor (*Výbor z Kollárových básní*, I, II, 1893, 1894, *Básně F. Palackého*, 1898, *F. L. Čelakovský*, *Sebrané spisy*, 1913, 1916, 2 sv., *J. Král*, *O prozodii české*, 1924, *Sebrané básně A. Marka*, 1935, aj.). Působil též jako filolog a folklorista. Spoluredigoval *Listy filologické*. Byl spoluautorem *Literatury české 19. století*. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 570.



JANOŠEK Jaroslav (20. 4. 1906 v Nemělkově - 3. 4. 1993 v Praze), prozaik, autor románů z venkovského prostředí (*Parno v polích*, 1937, *Vichřice letí krajem*, 1943) a románů s uměleckou problematikou (*Socha rozčísnutá bleskem*, 1944). Psal také verše (*Slovy sukovitými*, 1941).

JANSKÝ Karel (25. 10. 1890 v Praze - 18. 2. 1959 v Praze), máchovský badatel a vydavatel (*Nové rukopisy K. H. Máchy*, 1936, *Tajemství Máchova Křivokladu*, 1937, *K. H. Mácha. Život uchvatitele krásy*, 1953, *K. H. Mácha ve vzpomínkách současníků*, 1959), bibliofil (redigoval čas. Český bibliofil), překladatel z němčiny (P. Altenberg aj.).

JANŮ Jaroslav (vl. jm. J. Jahnů; 1. 5. 1908 v Říčanech u Prahy - 28. 7. 1969 v Dobříšvi), středoškolský profesor, redaktor, přednášel českou a slovenskou literaturu na VŠPHV (1949–1954), literární kritik a historik (*Petr Bezruč*, 1947, *František Hečko*, 1967), překladatel z němčiny (J. R. Becher). Redigoval *Nový život*.

JAVOR Ivan (vl. jm. Alois Mikula; 10. 8. 1915 v Boršově u Kyjova - 25. 7. 1944 v koncentračním táboře v Linci), dělník, revoluční básník a prozaik (z pozůstalosti *Za krásu života*, 1951, *V pokoře neumlknu*, 1956, *Nepijte z řeky Léthé*, 1986).

JEDLIČKA Benjamin (4. 11. 1897 v Novém Bydžově - 26. 4. 1967 v Praze), středoškolský profesor, prozaik, autor psychologických povídek (*Kouzelná panenka*, 1929, 1942/2/ s titulem *Paněnka z žurnálu*, *Smrt v zrcadle*, 1943), psychospisných reportáží (*Paříž 1945*, 1947), literární kritik a historik (*Dějiny českého písemnictví I*, 1931, *Dobrovského Geschichte ve vývoji české literární historie*, 1934), vydavatel (J. Dobrovský, K. Havlíček Borovský, J. S. Machar). Překládal z franštiny (J. Verne, P. Ronsard, G. Duhamel), italštiny (C. Goldoni aj.).

JELÍNEK Hanuš (3. 9. 1878 v Příbrami - 27. 4. 1944 v Praze), středoškolský profesor, pak pracovník ministerstva zahraničí, básník (*Dedyke men ha selana kai pléiades*, 1897, *Konec karnevalu*, 1902, *Laryngiáda*, 1929, *Harrachovské elegie*, 1936), prozaik (*Sentimentalita mládí*, 1902), esejista (*Melancholikové*, 1908, *Alois Jirásek*, 1921, *Études tchécoslovaques*, 1927, *Viktor Dyk*, 1932; posmrtně výbor *Podobizny básníků sladké Francie*, 1946, vzpomínky *Zahučaly lesy*, 1947), výtvarný a divadelní kritik (*Z prvního balkonu I-III*, 1924), propagátor čs.-francouzských kulturních styků a překladatel z franštiny (antologie *Ze současné poezie francouzské od symbolismu k dadaismu*, 1925, *Zpěvy sladké Francie*, 1925, 1930/2/ s titulem *Nové zpěvy sladké Francie*, *Starofrancouzské zpěvy milostné i rozmarné*, 1936, *Má Francie*, 1938; Molière, A. de Musset, R. Martin du Gard, Stendhal, Ch. Baudelaire, P. Verlaine, G. Apollinaire, F. Jammes, P. Valéry, S. Mallarmée, G. Duhamel, A. Rimbaud, P. Fort, J. Cocteau, J. Romains aj.; souborně v knize *Básnické překlady*, 1983). Překládal do franštiny z české poezie (*Anthologie de la littérature tchèque*, 1930, K. H. Mácha) a dramatu (A. Jirásek, K. Čapek, V. Dyk). Pro francouzské zájemce napsal *Histoire de la littérature tchèque I-III*, 1930–1935.

JELÍNEK Ivan (nar. 6. 6. 1909 v Kyjově na Moravě), právník, novinový a rozhlasový redaktor, účastník zahraničního odboje za II. světové války, od r. 1947 žije v zahraničí; básník (*Perletě*, 1933, *Nedělní procházka*, 1936, *Kudy*, 1939, rozš. 1946, *Básně 1938–1944*, Londýn 1944, rozš. 1946, *Ulice břemen*, Vídeň 1956, *Skutečna*, Mnichov 1960, *V sobě letohrad*, Řím 1965, *Sochy*, Řím 1970, *Ódy*, Řím 1971, *Posel*, Řím 1975, *Akropolis*, Mnichov 1982), publicista, překladatel z angličtiny (H. Waddellová, J. Duguid, Ch. Morley, I. Stone, R. Warner) a z němčiny (E. Ludwig).

JENČÍK Joe (Josef, 22. 10. 1893 v Praze - 10. 5. 1945 v Praze), tanečník a choreograf, v l. 1925–1935 působil v Osvozeném divadle, v l. 1932–1943 byl šéfem baletu Národního divadla; prozaik (*Zloděj kroků*, 1935, *Omyl Mea Mara Indry*, 1944, posmrtně *Byly ztráty na mrtvých*, 1948), autor odborných prací o tanci (*Tanec a jeho tváření*, 1926, *Anita Berberová*, 1930, *Tanečník a snobové*, 1931, posmrtně *Taneční letopisy*, 1946, *Skoky do prázdna*, 1947).

JEŘÁBEK Čestmír (18. 8. 1893 v Litomyšli - 15. 10. 1981 v Brně), právník, syn spisovatele V. K. Jeřábka, člen Literární skupiny, autor psychologických, sociálních a historických próz (*Zasklený člověk*, 1923, *Lidumil na kříži*, 1925, *Firma prorokova*, 1926, *Svět hoří*, 1927, *Světlo na přídí*, 1933, trilogie *Legenda ztraceného věku: Hledači zlata*, 1938, *Medvědí kůže*, 1939, *Bohové opouštějí zemi*, 1939, *Neumřela, ale spí*, 1941, *Zelená raatolest*, 1946, *Letopisy české duše*, 1946, 2 sv., *Někomu život, někomu smrt*, 1957, *Odcházím, přijdu*, 1957, trilogie *Sága našeho rodu: Propast, Tvé jméno*,



šestí, *V sousedství šelem*, 1959, *V paměti a v srdci*, 1961, *Kam jde tvá cesta*, 1972, *Jitro se zpěvem*, 1973), dramatik (*Nové vlajky*, 1922, *Cirkus Maximus*, 1922, *Vetřelkyně*, 1933).

JESENSKÁ Milena (provd. Krejcarová; 10. 8. 1896 v Praze - 17. 5. 1944 v koncentračním táboře Ravensbrück), přítelkyně F. Kafky, novinářka (*Národní listy*, *Tribuna*, *Přítomnost*), fejetonistka (*Cesta k jednoduchosti*, 1926, *Člověk dělá šaty*, 1927). Překládala z němčiny (F. Kafka, L. Frank), franštiny (G. Flaubert, P. Claudel, A. Gide, O. Mirbeau, Ch. Vildrac), angličtiny (R. L. Stevenson, G. K. Chesterton), ruštiny (M. Gorkij, A. Averčenko) aj.

JESENSKÁ Růžena (17. 6. 1863 v Praze - 14. 7. 1940 v Praze), učitelka, básnička subjektivní lyriky (*Úsměvy*, 1889, *Rudé západy*, 1904), prozaička (*Novely*, 1900, *Román dítěte*, 1905, *Legenda ze smutné země*, 1907, *Mimo svět*, 1909, *Dětství*, 1929) a dramatička (*Estera*, 1909, *Attila*, 1919, *Devátá louka*, 1924). Spisy 1925–1933, 9 svazků; Souborné vydání her, 1936–1938, 3 svazky.

JEŽ Štěpán (23. 12. 1885 v Radějově u Strážnice - 2. 12. 1970 v Praze), novinář, literární a výtvarný kritik (*Lumír*, *Přehled*, *Moderní revue*), vydavatel bibliofilské edice *Vigilie* a výtvarné edice *Galerie*. Překládal z němčiny (G. Keller, H. Sudermann).

JÍLOVSKÝ Rudolf (vl. jm. Klein, 1. 7. 1890 v Kroměříži - 10. 6. 1954 v New Yorku), zpěvák a herec poloprofesionálně působící v Červené sedmce a v Revoluční scéně, později pracovník nakladatelství Orbis, Aventinum, Česká expedice a F. Borový, po r. 1948 redaktor rozhlasové stanice Svobodná Evropa; autor kabaretních textů (knižně *Tenkrát*, *Kapky jedu*, oboje 1919, s J. Červeným) a *Věstníčku Červené sedmy* (1919).

JIRÁNEK Miloš (19. 11. 1875 v Lužci n. Vltavou - 2. 11. 1911 v Praze), malíř a grafik, prozaik (*Dojmy a potulky*, 1908, z pozůstalosti *Literární dílo*, 1936), autor monografických prací (*J. Mánes*, 1909, *H. Schwaiger*, 1912), výtvarný kritik (*Volné směry*, *Nová česká revue* aj.), redaktor (*Volné směry*). Překládal z franštiny (A. de Musset, M. Barrès aj.). Literární dílo 1959–1962, 2 svazky.

JIRÁSEK Alois (23. 8. 1851 v Hronově - 12. 3. 1930 v Praze). Viz monografickou kapitolu v *Dějninách české literatury III*, s. 431–464.

JIRÁT Vojtěch (22. 5. 1902 v Praze - 7. 5. 1945 v Praze), literární historik, kritik a esejista, docent německé literatury na KU od r. 1933 (*Slavisches in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen 1739–1790*, 1929, *Dva překlady Fausta. Rozbor slohu J. Vrchlického a O. Fischera*, 1930, *Platens Stil*, 1933, *Jak se písemnictví stane světovým*, 1940, *Tajemství Křivokladu a jiné máchovské studie*, 1941, spolu s K. Janským, K. H. Mácha, 1943, *Erben čili Majestát zákona*, 1944; posmrtně: *Benátský dialog*, 1945, *Květinové torzo*, 1945, *O smyslu formy*, 1946, *Uprostřed století*, 1948, výběry *Duch a tvar*, 1967, *Portréty a studie*, 1978).

JIRKO Miloš (20. 1. 1900 v Němčicích u Valašského Meziříčí - 24. 6. 1961 v Praze), knihovník, senzualistický básník wolkrovské generace (*Duben*, 1919, *Cesta*, 1920, *Zníci svět*, 1922, *K staré vlajce*, 1925, *Zraje réva*, 1932, *Vězeň u okna*, 1945, *A přece!*, 1946, *Hořící šalvěj*, 1959), prozaik (*Vyloupené milování*, 1924, *Vraždicí pianola*, 1928, *Sedmero zastavení*, 1935, *Modrý jas*, 1936), překladatel zejména z němčiny (E. G. Kolbenheyer, B. Kellermann, E. M. Remarque aj.). Napsal monografii *F. V. Mokřý* (1936).

JIROTKA Zdeněk (nar. 7. 1. 1911 v Ostravě), novinář (*Lidové noviny*, *Dikobraz*), autor humoristických próz (*Saturnin*, 1943, *Muž se psem*, 1944, *Profesor biologie na žebříku*, 1956) a rozhlasových her (*Hvězdy nad starým Vavrouchem*, 1946, aj.).

JOHN Jaromír (vl. jm. Bohumil Markalous; 16. 4. 1882 v Klatovech - 24. 4. 1952 v Jaroměři), výtvarný kritik (*Lidové noviny*) a estetik, profesor estetiky na univerzitě v Olomouci (od r. 1948), autor povídkových a románových próz (*Večery na slavníku*, 1920, 1930/2), *Zbloudilý syn*, 1934, *Boský osud*, 1935, *Moudrý Engelbert*, 1940, *Dořni milenci a jiné kratochvíle*, 1942, *Eskamotér Josef*, 1946, *Pampovánek*, 1948, 1949/2) a próz pro mládež (*Tátovy povídky*, 1921, 1934



pod názvem *Narodil se, Rajský ostrov*, 1938, *Vojáček Hubáček*, 1939, *Topičovo australské dobrodružství*, 1939, 1946 pod názvem *Australská dobrodružství Aloise Topiče*). Redigoval Pestrý týden. Dílo Jaromíra Johna 1954–1959, 5 svazků.

**KADLEC** Svatopluk (19. 10. 1898 v Libochovicích - 18. 5. 1971 v Dobříši), herec, člen Literární skupiny, básník (*Svatá rodina*, 1927, *Přiliv*, 1934, *Kruhy na vodě*, 1941), dramatik (*Žena nejsou housle*, 1943), autor knížky pro děti (*Ode všeho trochu*, 1962), překladatel zejm. z franštiny (Molière, P. Corneille, V. Hugo, Stendhal, M. Maeterlinck, P. Verlaine, Ch. Baudelaire, F. Jammes, A. Rimbaud, F. Mistral, G. Duhamel aj.).

**KAINAR** Josef (29. 6. 1917 v Přerově - 16. 11. 1971 v Dobříši), básník, člen Skupiny 42, publikoval většinu díla po r. 1945 (*Příběhy a menší básně*, 1940, *Nové mýty*, 1946, 1967/2), *Osudy*, 1947, *Veliká láska*, 1950, *Český sen*, 1953, 1957/3), *Člověka hořce mám rád*, 1959, *Lazar a píseň*, 1960, *Moje blues*, 1966, *Miss Otis lituje....*, 1969; posmrtně *Včela na sněhu*, 1982, *Stará a nová blues*, 1984). Psal též divadelní hry (*Cirkus plechový*, 1946, s jinými, *Nasreddin*, 1959) a práce pro děti (*Zlatovláska*, 1953, *Nevídáno - neslycháno*, 1964). Vybrané spisy od r. 1987, rozvrženy do 4 sv.

**KÁLAL** Karel (6. 1. 1860 v Rakově u Bechyně - 4. 8. 1930 v Praze), učitel, propagátor česko-slovenských vztahů (*Slovensko a Slováci*, 1905, *Slováci*, 1910, *Slovenská revolúcia*, 1914, *Slovensko v české škole*, 1917, *Palackého mladá léta*, 1925, *Čtení o F. Palackém*, 1926), prozaik (*Slovenské pohádky*, 1897, *Obrázky zpod Tater*, 1907, *Co si dva hoši dopisovali*, 1909, 1922/2) s titulem *Co si dva chlapi dopisovali*, *Z hor i plání*, 1912, *Nevěsta z Tater*, 1912, *Hranice*, 1914, *Z posledních let jarma*, 1919, *Za ideou*, 1928). Spolu s K. Salvou sestavil *Slovník slovensko-český a česko-slovenský* (1896). Sebrané spisy 1928–1931, 18 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 572.

**KALANDRA** Závíš (10. 10. 1902 ve Frenštátě pod Radhoštěm - 27. 6. 1950 v Praze), marxistický historik, kritik a publicista (*Zapovězená Ženeva*, 1932, *Znamení Lipan*, 1934, *České pohanství*, 1948, *Zvon slobody*, 1947, pod pseud. Juraj Pokorný). V I. 1939–1945 vězněn v koncentračních táborech; v roce 1949 byl zatčen a na základě inscenovaného procesu s M. Horákovou v r. 1950 popraven.

**KALDA** Ozeť (Josef; 4. 8. 1871 v Novém Městě na Moravě - 2. 1. 1921 v Praze), prozaik, autor povídek z valašského prostředí (*Ogaři*, 1905, zhudebnil J. Křička, *Jalovinky*, 1911), dramatik.

**KALISTA** Zdeněk (22. 7. 1900 v Nových Benátkách - 17. 6. 1982 v Praze), historik, profesor československých dějin na KU (od r. 1948), člen Literární skupiny, básník (*Ráj srdce*, 1922, *Zápasníci*, 1922, *Jediný svět*, 1923, *Vlajky*, 1925, *Smuteční kytice*, 1929, posmrtně *Veliká noc*, 1987), prozaik (*Italský skicář*, 1928, *Kamarád Wolker*, 1933), autor prací odborných (*Diviš Černín*, 1929, *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic*, 2 sv., 1932, *Bohuslav Balbín*, 1938, 1947/2), *Doba Karla IV.*, 1939, *Josef Pekař*, 1941, *Stručný přehled čs. dějin do roku 1306*, 1945, *Stručné dějiny československé*, 1947; medailony *Tváře ve stínu*, 1969; posmrtně *Tvář baroka*, 1982, *Vzpomínání na Jana Zahradníčka*, 1988), vydavatel (*Z legend českého baroka*, 1934, *Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, 1941, *České baroko*, 1941, *Legenda o blahoslavené Anežce*, 1941, *Život a sláva sv. Václava*, 1941, *Selské čili sousedské hry českého baroka*, 1942). Překládal z latiny, franštiny (I. Goll, J. Romain), z italštiny, němčiny. V I. 1951–1960 byl protiprávně vězněn, 1966 rehabilitován.

**KÁŇA** Vašek (vl. jm. Stanislav Řáda; 23. 4. 1905 v Kralupech n. Vltavou - 30. 4. 1985 v Praze), dělník, novinář, autor reportážních próz zejména z proletářského prostředí (*Dva roky v polepšovně*, 1930, *Somráci*, 1931, *Zakarpatsko*, 1932, *Válkou narušení*, 1951), dramatik (*Parta brusiče Karhana*, 1949, 1952/2), *Patroni bez svatozáře*, 1953).

**KAPLICKÝ** Václav (28. 8. 1895 v Sezimově Ústí - 4. 10. 1982 v Praze), nakladatelský redaktor, prozaik, autor humoristických a satirických próz (*Princezna z Košíř*, 1927, *Bomba v parlamentě*, 1933, *Červen v Pučálkách*, 1941, *Něžný manžel*, 1943), historických románů a povídek (*Gornostaj*, 1936, *Kraj kalicha*, 1945, *Čveráci*, 1952, *Železná koruna*, 1954, 2 sv., *Smršť*, 1955, *Rekruti*, 1956, *Kladivo na čarodějnice* 1963, *Táborská republika*, 1969, *Nalezeno právem*, 1971, *Kainovo znamení*, 1975, *Škudce zemský Jiří Kopidlanský*, 1976, *Veliké theatrum*, 1977, *Kdo s koho*, 1979, *Život alchymistův*, 1980) a prací pro mládež (*O věrnosti a zradě*, 1959, *Dobří přátelé*, 1961, *Bandita, Pařara a spol.*, 1969, *Srdcová dáma*, 1970,



Královský souboj, 1971, *Od města k městu*, 1975). Posmrtně *Hrst vzpomínek z mládí* (1988). Dílo Václava Kaplického 1955-61, 8 svazků.

KAPOUN Karel (31. 10. 1902 v Dubňanech u Hodonína - 10. 6. 1963 v Tišnově), učitel, básník intimní, reflexivní a společenské lyriky (*Tep v těle*, 1934, *Závrať*, 1936, *Neviditelná polnice*, 1938, *Potmě*, 1939, *Osvětlená okna*, 1941, *Ty a já*, 1941, *Noční jízda*, 1948, *Velké objetí*, 1956, *Obsaďte všechny hvězdy*, 1960, *Spí moře v české slze*, 1962, posmrtně *Jablko z dlaně nevydám*, 1965) a autor knížek pro děti (*Pírko*, 1961, *Co mně vyprávěly*, 1962).

KARAFIÁT Jan (4. 1. 1846 v Jimramově - 31. 1. 1929 v Praze), evangelický kněz, prozaik a autor knih pro mládež (*Kamarádi*, 1873, *Broučci*, 1876, *Broučkova pozůstalost*, 1900, 2 sv., *Paměti spisovatele Broučků*, 1919-1928, 5 sv.), autor prací odborných (*Mistr Jan Hus*, 1872, *Rozbor králického Nového zákona co do řeči i překladu*, 1878). Vydával Reformované listy. Uspořádal kritické vyd. *Bible králické* (1887). Srov. Dějiny české literatury III, s.573.

KARAS Josef František (4. 12. 1876 v Tišnově - 19. 2. 1931 v Dluhonicích u Přerova), novinář a redaktor (*Pokrok*, *Ostravské listy*, *Palacký*, *Obzor*, *Haná*), prozaik, autor historických povídek a románů zejména z moravského prostředí (*Divoký muž*, 1908, *Hořké časy*, 1911, *Ondra Foltýn*, 1913, *Do čtyř artikulů*, 1915, *Valašská vojna*, 1917, *Záplava*, 1919, *Archa proti arše*, 1922, *Ke staroměstskému ležení*, 1922, *Valdštyňův tábor*, 1923, *Hasnoucí púlměsíc*, 1925, *Mezi dvěma vrchy*, 1925, *O kalich a národ*, 1926, *Portálské historie*, 1926), dramatik (*Kosové*, 1912, *Na rodné hroudě*, 1913, *Kostnické plameny*, 1918, *Bělohradská mračna*, 1920) a publicista (*Dělnickým ženám*, 1906, *Kapitoly o menšinách*, 1912, *Habsburkové a český národ*, 1918). Souborné vydání *Sbírka historických povídek a románů J. F. Karase 1922-1927*, 20 svazků.

KARÁSEK ze Lvovic Jiří (vl. jm. Josef Karásek; 24. 1. 1871 v Praze - 5. 3. 1951 v Praze), představitel české dekadence, spoluzakladatel *Moderní revue*, redaktor, básník (*Zazděná okna*, 1894, *Kniha aristokratická*, 1896, *Sexus necans*, 1897, *Písně tulákovy o životě a smrti*, 1930), prozaik (*Gotická duše*, 1900, *Román Manfreda Macmillena*, 1907, *Scarabeus*, 1909, *Zastřený obraz*, 1923), dramatik (*Hořící duše*, 1899, *Cesare Borgia*, 1908), literární kritik a esejista (*Renesanční touhy v umění*, 1902, *Impresionisté a ironikové*, 1903, *Chimérické výpravy*, 1905, *Umění jako kritika života*, 1906, *Jan Neruda*, 1911, *Tvárcové a epigoni*, 1927). Založil tzv. Karáskovu galerii, soustřeďující zejména grafický soubor moderního umění. Spisy 1902-1912, 17 svazků; Sebrané spisy 1921-1932, 19 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 574.

KHÁS Ladislav (29. 6. 1905 v Stříbrných Horách u Sušice - 21. 2. 1976 v Praze), novinář a fejetonista (*Plzeňské fejetony*, 1936, *Sebranka*, 1944, *Nové pověsti české*, 1946, *Druhá sebranka*, 1970), autor dramatických pásem a scének pro Divadlo Spejbla a Hurvínka.

KHOL František (4. 11. 1877 v Praze - 3. 1. 1930 v Praze), v l. 1915-1925 dramaturg Národního divadla, prozaik (*Iluzionisté*, 1911, *Rozmary lásky*, 1915, *Zrcadlo v baru*, 1916), autor prací odborných (*Benátčana Jakuba Casanovy život a dílo*, 1911, *Tadeáš Haenke, jeho život, dílo a listy*, 1911, *Město minulosti - Benátky*, 1916) a libret pro K. Moora (*Vij*, 1903).

KLÁŠTERSKÝ Antonín (25. 9. 1866 v Mirovicích u Písku - 3. 10. 1938 v Praze), básník, autor přírodní, intimní a žánrové lyriky (*Ptačí svět*, 1889, *Spadalé listí*, 1890, *Písně z práce*, 1891, *Epické básně*, 1892, *Droby života*, 1892, *Pražské motivy*, 1893, *Vzpomínky z jihu*, 1897, *Tmavé růže*, 1898, *Sonety tiché pohody*, 1900, *Sonety prchavých okamžiků*, 1907, *Z českých žalmů*, 1911, *České balady a romance a jiné básně*, 1912, *Ironické sicilány*, 1913, *Zaváto*, 1918, *Na českém jihu a jiné básně*, 1920, 1922/2), *Sonety babího léta*, 1926, *Chodský písně*, 1926, *Chvilce zasnění a vzpomínek*, 1934), knížek pro děti (*Modré zvony a jiné verše pro děti*, 1904, *Z čarovné studánky*, 1909, *Slunný den a jiné verše pro děti*, 1917) a prací odborných (*J. V. Sládek, jeho život a dílo*, 1922, *Padesát let spolku českých spisovatelů beletristů Máj*, 1938). Napsal vzpomínky (*Vzpomínky a portréty*, 1934). Překládal z angličtiny (W. Shakespeare, G. G. Byron, H. W. Longfellow, E. Barret-Browningová, W. M. Thackeray, P. B. Shelley, O. Wilde, antologie *Moderní poezie americká*, 1906, 1909, 2 sv.), němčiny (N. Lenau) aj. Jako organizátor kulturního života působil v družstvu Máj, Zeyerově fondu, Svatoboru aj. Redigoval *Sborník světové poezie* a *Sborník Společnosti J. Vrchlického*. Srov. Dějiny české literatury III, s. 574.

KLENKOVÁ Hana (roz. Benešová; 8. 6. 1905 v Čakovicích u Prahy - 8. 11. 1992 v Praze), vychovatelka, prozaička,



autorka psychologických próz ze života mládeže (*Dům tiché pohody*, 1938, *Slunečná farma*, 1939, *Regina Lorencová*, 1947, *Darebák*, 1948, *Buď moudrá, má bolesti*, 1978) a prózy pro děti (*Vendulka tanečnice*, 1941).

KLÍČKA Benjamin (vl. jm. Benjamin Fragner; 20. 11. 1897 v Praze - 26. 12. 1943 v Praze), lékař, autor psychologických společenských povídek a románů (*Vzpouza nosičů*, 1925, *Tulák Jeronym a jiné osudy*, 1925, *Divoška Jaja*, 1925, *Brody*, 1926, *Pestré osmero*, 1928, *Jaro generace*, 1928, 1. díl trilogie, *Jedovatý růst*, 1932, 2. díl, *Ejhle občan!*, 1934, *Útek ze století*, 1935, *Do posledního dechu*, 1936, *Na vinici Páně*, 1938, 3. díl trilogie, *Duch asistentky Kurdové*, 1940, *Nebožka bdí*, 1941, *Dělný neumírá*, 1941). Psal též poezii (*Jiný svět*, 1921, *Svět z rodiny*, 1927). Dílo Benjamin Klíčky 1956–1959, 3 svazky.

KLÍMA Karel Zdeněk (3. 10. 1883 v Brně - 23. 8. 1942 v koncentračním táboře v Terezíně), novinář a redaktor v Lidových novinách, Českém slově aj., divadelní kritik.

KLÍMA Ladislav (22. 8. 1878 v Domažlicích - 19. 4. 1928 v Praze), filozof, esejista (*Svět jako vědomí a nic*, 1904, 1928/2), *Traktáty a diktáty*, 1922, *Vteřina a věčnost*, 1927; posmrtně *Arkanum. Cogitata. Sentence, deníky a aforismy*, 1934, *Vlastní životopis filozofa L. Klímy*, 1937, *Filozofické listy*, 1939) a prozaik (*Soud boží*, 1928, *Utrpení kněžky Sternenhocha*, 1928; posmrtně *Slavná Nemesis a jiné příběhy*, 1932, *Juvenilie*, 1941, deníky a dopisy *Boj o vše*, 1942). Spolu s A. Dvořákem napsal divadelní hru *Matěj Poctivý* (1922). Dílo Ladislava Klímy 1946–1948, 2 svazky.

KLOSTERMANN Karel (13. 2. 1848 v Haagu v Rakousku - 16. 7. 1923 ve Štětkni u Strakonice), středoškolský učitel, prozaik, autor povídek a románů zejména z venkovského šumavského prostředí (*V ráji šumavském*, 1893, *Ze světa lesních samot*, 1894, *Skláři*, 1897, *Domek v Polední ulici*, 1898, *Kam spějí děti*, 1901, *Světák z Podlesí*, 1905, *Pošumavské rapsodie*, 1908, *Mlhy ma Blatech*, 1909, *Žichovičtí půlpáni*, 1914) a vzpomínek (*Červánky mého mládí*, 1926). První práce vyšla německy (*Böhmerwaldskizzen*, 1890). Spisy 1904–1928, 38 svazků; Vybrané spisy 1956–1959, 6 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 575.

KNAP Josef (28. 7. 1900 v Podůlší u Jičína - 13. 12. 1973 v Praze), pracovník divadelního odd. Národního muzea, prozaik, autor románů a povídek z venkovského prostředí (*Ztracené jaro*, 1922, *Réva na zdi*, 1926, 1935/2), *Muži a hory*, 1928, *Vysoké jarní nebe*, 1932, *Cizinec*, 1934, *Pusztá*, 1937, *Dívčí hlas*, 1940, *Věno*, 1944, *Dokud vane vítr*, 1968, *Vzdálená země*, 1969, *Čas kopřiv*, 1970), prací z oboru dějin divadla (*Hilbert*, 1926, *Zöllnerové*, 1958, *Umělcové na pouti*, 1961, *Čtyři herečky*, 1967), literární kritik (*Alej srdcí*, 1920, *Cesty a vůdcové*, 1926, *Fráňa Šrámek*, 1937, *Literatura české půdy*, 1939). Redigoval Sever a Východ aj. V l. 1951–1955 protiprávně vězněn, 1967 rehabilitován.

KNOB Jan (24. 6. 1904 ve Velíši u Jičína - 29. 4. 1977 v Turnově), učitel, autor vlastivědných prací, prozaik z okruhu ruralismu (*Smršť*, 1929, *Písmo času*, 1937, *Z plamenů roste*, 1940, *Kruh viny*, 1974; posmrtně *Isabela*, 1981), autor prací pro mládež (*Kámen ze všech nejkrásnější*, 1946).

KOCOUREK Josef (22. 1. 1909 v Brdě u Nové Paky - 31. 3. 1933 tamtéž), učitel, autor lyrizovaných próz a sociálních románových reportáží (*Srdce*, 1932; posmrtně *Kalendář, v němž se obrací listy*, 1937, 1949 pod názvem *Děšť spláchl ohniště*, *Zapadlí vlastenci* 1932, 1961, *Srdce v dlani*, 1964, *Šest milostných*, 1964, *Žena*, 1968, deníkové záznamy *Extáze*, 1971; výběr *Z konce světa*, 1980).

KODÍČEK Josef (24. 1. 1892 v Praze - 4. 11. 1954 v Mnichově, NSR; po r. 1948 žil v zahraničí), novinář a redaktor (Tribuna, 1940–1945 spolupracoval s BBC, 1951–1954 se Svobodnou Evropou), dramaturg Vinohradského a Burianova divadla, divadelní, literární a výtvarný kritik (Přehled, Scéna), překladatel z němčiny (R. Walter, L. Feuchtwanger), itaštiny (F. T. Marinetti) aj.

KOLÁŘ Jiří (nar. 24. 9. 1914 v Protivíně), básník a výtvarník, člen Skupiny 42, autor předmětné a experimentální poezie (*Křestný list*, 1941, *Sedm kantát*, 1945, *Limb a jiné básně*, 1945, *Ódy a variace*, 1946, *Dny v roce*, 1948, *Mistr Sun o básnickém umění*, 1957, *Vršovický Ezop*, 1966, *Nový Epiket*, 1968, *Návod k upotřebení*, 1969, *Prométheova játra*, 1985).



Autor prací pro děti, vydaných po r. 1945 (*Jeden den prázdnin*, 1949, *Kocourkov*, 1959, spolu s J. Hiršalem, *Nápady pana Apríla*, 1961, *Enšpígl*, 1962, spolu s J. Hiršalem, *V sedmém nebi*, 1964, *Baron Prášil*, 1965, spolu s J. Hiršalem), knih deníkových záznamů a úvah (*Očítý svědek*, 1983, *Odpovědi*, 1984). Překládal zejména z angličtiny (E. A. Poe, W. Whitman, E. L. Masters, T. Williams aj.). Spisy: Dílo od 1992, dosud 3 sv.

KOLMAN CASSIUS Jaroslav (vl.jm. J. Kolman; 30. 12. 1883 v Hlušicích u Nového Bydžova - 4. 6. 1951 v Praze), novinář a redaktor (Venkov, Lidové noviny, Polední list), reflexivní básník, autor elegií a balad (*Ovčín*, 1937, *Lyrická dramata*, 1937, *Železná košile*, 1938, 1947/2), *Hromnice hoří*, 1939, *Balady*, 1943, 1948/2), *Elegie*, 1944), satirik (*Cassiovy listy*, 1921, *Chameleon Bengár a jiné satiry*, 1922), prozaik (*Povídky pro Fajáky*, 1923). Psal také dramata (*Jak nás poznamenala*, 1926) a práce odborné (*Jakub Obrovský*, 1935). Básnické dílo 1943–1947, 3 svazky, nedokončeno.

KONRÁD Edmond (30. 5. 1889 v Praze - 9. 5. 1957 v Praze), knihovník, pak redaktor, dramatik (*Javor čili Děti a smrt*, 1922, *Návrat mládí*, 1923, *Štiročina*, 1923, *Komedie v kostce*, 1925, *Rodinná záležitost*, 1927, *Olbřím*, 1928, *Nahý v trní*, 1930, *Kvočna*, 1932, *Čaroděj z Menlo aneb Pokolení prvních věcí*, 1934, *Ráj srdce*, 1937, *Kde se žebrá*, 1937, *Skřivan a smrt*, 1946, *Student Jan*, 1948), prozaik (*Mámení po převratu*, 1935, *Nač vzpomenu*, 1957, rozš. 1967, *Duše v očistci*, 1970) a divadelní kritik (Tribuna, Venkov, Cesta, Národní osvobození, Lidové noviny; *O Anně Sedláčkové*, 1928, *František Langer*, 1949).

KONRÁD Karel (28. 3. 1899 v Lounech - 11. 12. 1971 v Praze), novinář, člen Devětsilu, prozaik poetistické generace (*Robinsonáda*, 1926, *Rinaldino*, 1927, *Dinah*, 1928), satirik a parodista (*Epištoly k nasmělym milencům*, 1941, *Epigramy*, 1958), aforista (*Posní krápěje*, 1945, *Ano - ne!*, 1960), autor románových próz (*Rozchod!*, 1934, *Postele bez nebes*, 1939), reportáží (*Šestnáctá ozvěna*, 1948, *Slyš mě!*, 1950) a vzpomínek (*O Konstantinu Bieblovi*, 1952, *Vyprávění o Jiřím Purkyňovi*, 1953, *Nevzpomínky*, 1963). Napsal monografii (*Malíř Vojtěch Tittelbach*, 1938) a knížku pro děti (*Kočko, kočko kočkatá*, 1963). Redigoval Trn, Rudé právo, Přestávku Vlasty Buriana aj. Dílo 1952–1960, 8 svazků.

KONRAD Kurt (vl. jm. K. Beer; 15. 10. 1908 v Třebíči - 25. 9. 1941 v nacistickém vězení v Drážďanech), marxistický publicista a redaktor (Tvorba, Rudé právo, Haló noviny), historik (*Španělské revoluce*, 1937, z pozůstalosti *Svoboda a zbraně*, 1949, výbor *Na prahu války*, 1951, *Husitská revoluce*, 1964), estetik a kritik (výbory *Ztvárněte skutečnost*, 1963, *O revoluční tradici české literatury*, 1980).

KOPECKÝ Jan (13. 10. 1919 v Habrkovicích u Kutné Hory - 20. 12. 1992 v Praze), dramaturg, divadelní kritik a historik. esejista, profesor dějin českého divadla na KU od r. 1960 (*Divákovy zápisky*, 1944). Těžisko jeho práce je v době po r. 1945 (*O nové české divadlo*, 1945, *R. Nasková*, 1948, *Knížka o Tylovi*, 1951, *Nedokončené zápisy*, 1961, *Dramatický paradox*, 1963, *Co je divadlo*, 1983, pod jm. Jan Bernard, *Divadlo A. Artauda*, 1987). Vydal knihy fejetonů a cestopisných reportáží (*Sovětské zápisky*, 1953, *Zápisníček*, 1958, *Česká země - matka chleba*, 1960). Objevil a vydal české lidové hry (*Komedie o umučení a slavném vzkříšení pána a spasitele našeho Ježíše Krista*, 1967). Překládal z ruštiny (A. N. Ostrovskij), z franštiny (R. Rolland).

KOPTA Josef (16. 6. 1894 v Libochovicích n. Ohří - 3. 4. 1962 v Praze), novinář publikující zejména v legionářských časopisech (Národní osvobození), prozaik (*Třetí rota*, 1924, 1. díl trilogie, *Hlídač č. 47*, 1926, *Třetí rota na magistrále*, 1927, 2. díl trilogie, *Marta, Marie, Helena*, 1928, *Jediné východisko*, 1930, 1. díl druhé trilogie, *Červená hvězda*, 1931, 2. díl druhé trilogie, *Třetí rota doma*, 1934–1935, 3. díl trilogie, *Několik příběhů ze života blázna Kabrnose*, 1934, *Chléb a víno*, 1936, 3. díl druhé trilogie; *Modrý námořník* - trilogie: *Marmotratná pouť*, 1936, *Zlatá sopka*, 1937, *Věčný pramen*, 1937; *Ptáčník Aně*, 1940, *Dies irae*, 1945, *Láska v pěti podobách*, 1946; posmrtně *Kolibří povídky*, 1964), básník (*Cestou k osvobození*, 1920, *Nejvěrnější hlas*, 1928), dramatik (*Revoluce*, 1925, *Hodiny a sen*, 1941), autor knížek pro děti (*Antonín a kouzelník*, 1930, *Poštovní holub č. 17*, 1939, posmrtně *Starodávné cesty do světa*, 1964), publicista (*Štefánik*, 1923, *Jak vznikala Třetí rota*, 1929) a překladatel z ruštiny.

KOSTOHRYZ Josef (25. 12. 1907 v Křenovicích v Čechách - 24. 5. 1987 v Praze), středoškolský profesor, básník (*Prameny ústí*, 1934, *Rekviem*, 1944, *Ať zkamení*, 1947, *Jednorozec mizí*, 1969, *Přísny obraz*, 1970, *Eumenidy*, Mnichov



1981), překladatel z francouzštiny (Balzac, Rolland ad.), italštiny, němčiny, spoluredaktor Řádu. V I. 1951–1963 protiprávně vězněn, r. 1968 rehabilitován.

KOUDELÁK Josef (26. 2. 1906 v Seničce u Litovle - 20. 8. 1960 v Bělkovicích u Olomouce), učitel, básník inspirovaný venkovským prostředím (*Hořící srdce*, 1926, *Vesnice v poledni*, 1927, *Náš rod*, 1930), ruralistický prozaik (*Vrata tmy*, 1932, *Krůpěje*, 1933, *Hraničáři*, 1934, *Pacholek Jordán*, 1936, *Praděd nespí*, 1948). Psal práce pro mládež (*O pacholku Janovi a krásné Magdalence*, 1944, *Dědina ve veselých botách*, 1957, posmrtně *Křišťálový vrch*, 1961).

KOVAL Karel (vl. jm. K. Šlais; 5. 9. 1896 v Plzni - 26. 4. 1956 v Praze), novinář a redaktor (Venkov, Svobodné slovo), prozaik, autor vesnického románu (*Česká madona*, 1939), posmrtně vydané románové kroniky (*Mozart v Praze*, 1956), knihy pro mládež (*Zeměklíč*, 1940) a loutkových her (také pro Skupovo divadlo v Plzni). Psal divadelní a hudební referáty a překládal z dánštiny (H. Ch. Andersen aj.).

KOVÁRNA František (17. 9. 1905 v Krpěch u Mělníka - 19. 6. 1952 v New Yorku, USA; od r. 1948 žil v cizině), docent dějin umění na KU, estetik a výtvarný kritik (*A. Slaviček*, 1930, *Současné malířství*, 1932, *Ludvík Kuba*, 1935, *České malířství let devadesátých*, 1940, *Výtvarné epistoly*, 1941, *František Kaván*, 1941), publicista (*Česká střizlivost a český patos*, 1939, *Listy mrtvému příteli*, 1946, *O kulturu v socialismu*, 1946), autor literární monografie (*K. M. Čapek-Chod*, 1936). Psal také práce prozaické (*Živí a mrtví*, 1926, *Bojácní a rváč*, 1926, *Bezmíř*, 1940) a poezii (*Na břehu*, 1932). Redigoval Signál, Volné směry aj. Překládal z italštiny (L. Pirandello aj.).

KOŽÍK František (nar. 16. 5. 1909 v Uherském Brodě), rozhlasový a filmový dramaturg, básník (*Trnitá souhvězdí*, 1930, *Na břehu noci*, 1936, *Cesta k lidem*, 1938, *Stežka věrnosti*, 1972), prozaik, autor životopisných románů (*Největší z pierotů*, 1939, *Básník neumírá*, 1940, *Blázny živí bůh*, 1943, *Josef Mánes*, 1955, *Rytíř smutné postavy*, 1958, *Pouta věrnosti*, 1971, *Na křídlech větrného mlýna*, 1977, *Neklidné babí léto*, 1979, *Fanfáry pro krále*, 1983, *Věvec vavřínový*, 1987), historických aj. próz (*Třikrát se ohlédní*, 1970, *Město šťastných lásek*, 1974, *Normální obraz srdce*, 1976, *Po stopách dětství*, 1979, *Kronika života a vlády Karla IV., krále českého a císaře římského*, 1981, *Šavle a píseň*, 1984, *Svátky krásné hvězdy*, 1988), dramát a rozhlasových her (*Cristobal Colón*, 1934, *Shakespeare*, 1940, *Don Quijote přichází*, 1941, *Meluzína*, 1943, *Komediant*, 1944, *Noci na Zvíkově*, 1973, *Než se zvedla opona*, 1974), vzpomínek (*Sníh padá na Hradišče*, 1971), autor prací pro mládež (*Prstýnek z vlasů*, 1941, *Pirinka*, 1943, *Vítěz maratónský*, 1952, *Synové hor*, 1954, *Bolestný a hrdinský život J. A. Komenského*, 1958, *Zákon věrných strážců*, 1961, *Čarovný prsten*, 1971, *Miláček národa*, 1975, *Anděl míru*, 1984, *Devět Ofélií*, 1988) a prací odborných (*Rozhlasové umění*, 1940, *Cervantes, tvůrce Dona Quijota*, 1947), operních i operetních libret.

KRAHULÍK Ivan (vl. jm. František Mužík; 14. 6. 1881 v Praze - 25. 7. 1966 v Praze), redaktor, prozaik, autor historické románové kroniky (*Komu pochodeň?*, 1944) a knih pro děti (*Nejkrásnější dárek*, 1960). Překládal z franštiny (Voltaire), angličtiny (W. Irving) aj.

KRÁL Josef (18. 12. 1853 v Praze - 17. 9. 1917 v Praze), filolog, profesor klasické filologie na KU (od r. 1893). Zabýval se zejména antickou literaturou a otázkami poetiky (*O scenerii řeckého divadla*, 1888, *Řecká a římská rytmika a metrika*, 1890–1913, 3 sv., *O prozodii české*, 2 sv., posmrtně 1923, 1938). Srov. Dějiny české literatury III, s. 577.

KRÁLÍK Oldřich (9. 6. 1907 v Kroměříži - 20. 8. 1975 v Olomouci), literární kritik, historik a textolog, profesor české literatury na univerzitě v Olomouci (*Otokar Březina. Logika jeho díla*, 1948, *Historie textu Máchova díla*, 1953, *Kapitoly o Slezských písních*, 1957, *Pouť krkonošská. Máchovy texty a máchovské apokryfy*, 1957, *Šalda a poezie*, 1957, *K počátkům literatury v přemyslovských Čechách*, 1960, *Křižovatky Nerudovy poezie*, 1965, *Slavíkovské interludium*, 1966, *Od Radima ke Kosmovi*, 1968, *Demystifikovat Máchu*, 1969, *Labyrint dávných dějin českých*, 1970, *Filiace vojtěšských legend*, 1971, *Nejstarší rodokmen české literatury*, 1971, *První řada v díle K. Čapka*, 1972; posmrtně *Kosmova kronika a předchozí tradice*, 1976, *Kapitoly o P. Bezručovi*, s V. Fickem, 1978).

KRAMOLIŠ Čeněk (7. 12. 1862 v Rožnově pod Radhoštěm - 16. 6. 1949 v Brně), učitel, prozaik, autor lidových povídek a románů s historickým pozadím (*Bratři Doliňáci*, 1894, *Tři valašské povídky*, 1897, *Obrázky z Valašska*, 1898, *Stráž-*



ové hor, 1905, *Moravská babička*, 1926, *Valašská vojna*, 1929, 2 sv., *Vězením a vyhnáním*, 1932, 3 sv., *Rychtář Šoman*, 1935, *Za přelomu*, 1945), vzpomínek (*Vzpomínky z učitelského a spisovatelského života*, 1948) a studií vlastivědných, národopisných a pedagogických. Souborné vydání *Historické romány a povídky*, 1929–1937, 15 svazků.

KRÁSNOHORSKÁ Eliška (vl. jm. Alžběta Pechová; 18. 11. 1847 v Praze - 26. 11. 1926 v Praze), pracovnice ženského hnutí, redaktorka, básnířka, autorka vlastenecké poezie (*Z máje žití*, 1871, *Ze Šumavy*, 1873, *Vlny v proudu*, 1885, *Na živé struně*, 1895, *Rozpomínky*, 1896, *Ozvěny doby*, 1922), epiky (*K slovanskému jihu*, 1880, *Vlaštovičky*, 1883), společenské satiry (*Bajky velkých*, 1889), prozaička (*Povídky*, 1885, *Zemský ráj* 1885, *Náš druhý sbor*, 1888, *vzpomínky Z mého mládí*, 1921). Psala práce pro mládež (*Svéhlavička*, 1887, *Z našich luhů*, 1885, *Tři pohádky*, 1885, *Célinka*, 1901, *Pohádky zdaleka i zblízka*, 1904), operní libreta (*Hubička*, 1876, *Tajemství*, 1879, *Čertova stěna*, 1883, *Viola*, pro B. Smetanu; *Lejla*, 1868, *Břetislav*, 1870, *Karel Škréta*, 1884, pro K. Bendla, *Blaník*, 1881, pro Z. Fibicha, aj.) a práce odborné (*Obraz novějšího básnictví českého*, 1877, *Ženská otázka česká*, 1881, *B. Smetana*, 1885). Redigovala *Ženské listy* (1875–1911) a psala literární kritiky. Překládala z polštiny (A. Mickiewicz), ruštiny (A. S. Puškin), angličtiny (G. G. Byron) a němčiny (R. Hamerling). Básnické spisy E. Pechové-Krásnohorské 1920–1925, 4 svazky, nedokončeno. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 578.

KRATOCHVÍL Jaroslav (17. 1. 1885 v Tučapech u Vyškova - 20. 3. 1945 v koncentračním táboře v Terezíně), publicista, autor dokumentární historické práce (*Cesta revoluce*, 1922, 1928/2/), kriticko-realistických próz (*Vesnice*, 1924, 1936/2/, *Prameny*, I, II, 1934, 1956/3/) a reportáží (*Barcelona - Valencie - Madrid*, 1937). Dílo Jaroslava Kratochvíla, 1956, 2 svazky.

KRATOCHVÍL Miloš Václav (6. 1. 1904 ve Vídni - 9. 7. 1988 v Praze), historik, archivář, filmový dramaturg, profesor na filmové fakultě AMU, prozaik, autor historických povídek a románů (*Bludná pouť*, 1939, *Osamělý rváč*, 1941, 1955/3/, *Povídky lásky a smrti*, 1943, 1957/2/, *Král obléká halenu*, 1945, *Pochodeň*, 1950, *Mistr Jan*, 1951, *Komediant*, 1962, *Dobrá kočka, která nemlsá*, 1970, *Maryášův meč*, 1971, *Čas hvězd a mandragor*, 1972, *Lásky královské*, 1973, rozš. 1988, *Evropa tančila valčík*, 1974, *Život Jana Amose* 1975, *Evropa v zákopech*, 1977), dramatik (*Loď*, 1944, *České jaro*, 1948), autor prací odborných a populárně naučných (*Slováci a Praha*, 1931, *Základní kámen Národního divadla*, 1939, *Tisíciletou stopou československého lidu*, 1947, *Malé dějiny válek*, 1971, *Národ sobě*, 1983, *Panoptikum zašlých časů aneb Úsměvná svědectví historie*, 1986), knih pro mládež (*Památne bitvy našich dějin*, 1937, 1958/2/, *Báje a pověsti z Čech*, 1959) a filmových scénářů (soubor *Třikrát před kamerou*, s O. Vávrou, 1987).

KREJČÍ František Václav (4. 10. 1867 v České Třebové - 30. 9. 1941 v Praze), učitel, pak novinář a redaktor v dělnickém tisku (*Právo lidu*), literární, divadelní a hudební kritik a historik (*Rozhledy*, *Akademie*, *Naše doba*), esejista, popularizátor a autor monografií (*Bedřich Smetana*, 1900, *Julius Zeyer*, 1901, *Deset let mladé literatury*, 1901, *Jan Neruda*, 1902, *Umělecké dílo v literatuře a jeho výchovná moc*, 1903, K. H. Mácha, 1907, *Zrození básníka*, 1907, *J. Vrchlický*, 1913, *Jan Hus*, 1915). Psal také dramata (*Bojiště*, 1912, *Dědic*, 1919) a prózy (*Zlatá hvězda*, 1909, *Vlákna ve vichru*, 1917, *Jaro v Japonsku*, 1923, *U protinožců*, 1927). Posmrtně vydán výbor z memoárů a korespondence (*Konec století*, 1989). Překládal z franštiny (G. Flaubert, E. Hennequin, J. Barbey d' Aurevilly, A. France), z němčiny (F. Nietzsche, F. Wedekind) aj. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 579.

KREJČÍ Jan (4. 4. 1903 v Rajhradě u Brna - 30. 9. 1941 popraven nacisty v Praze-Ruzyni), komunistický novinář a publicista (*Finsko a Finové*, 1940, *Balkán*, 1940, výbor z díla *Na nepřemožitelné frontě*, 1954), divadelní kritik.

KREJČÍ Karel (20. 8. 1904 v Praze - 26. 6. 1979 v Praze), literární historik, profesor polské literatury na KU od r. 1948 (*Polská literatura ve věrech revoluce*, 1934, 1949/2/, *Přehled nové polské literatury*, 1937, *Jakub Arbes*, 1946, *Julius Słowacki, polský básník revolucionář*, 1949, *Dějiny polské literatury*, 1953, A. M. Tilschová, 1959, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, 1964, *Praha legend a skutečností*, 1967, upr. 1981, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, 1975, K. H. Mácha a *Litoměřice*, s J. Volkovou, 1976).

KRIEBEL Zdeněk (29. 4. 1911 v Brně - 28. 12. 1989 v Brně), právník a redaktor, básník, autor občanské a intimní lyriky (*Polytonfox*, 1932, *S erbem lípového listu*, 1940, *Alarm*, 1947, *Knih milosti*, 1956, *Etudy pro dceru*, 1988) a knížek



pro děti, psaných po r. 1945 (*Píšťalička*, 1955, 1958/2/, *Ptám se, ptám se, pampeliško*, 1959, *Co dělá v parku sluníčko*, 1963).

KRIPNER Viktor (13. 5. 1906 v Praze - 22. 4. 1956 v Teplicích n. Bečvou), středoškolský profesor, básník, autor milostné a náladové poezie (*Závrať*, 1933, *Pěna a růže*, 1935, *Čas vrší dny*, Londýn 1942, *Znamení na nebi*, 1947).

KRŠKA Václav (7. 10. 1900 v Písku - 17. 11. 1969 v Praze), filmový režisér a scenárista (*Ohnivé léto*, *Mikoláš Aleš*, *Měsíc nad řekou*, *Stříbrný vítr*, *Zde jsou lvi aj.*), prozaik inspirovaný šrámkovským lyrismem (*Zatoulaný*, 1925, *Chlapec a kozlonoh*, 1929, *Toužení pod javorem*, 1929, *Odcházeti s podzimem*, 1930, *Klaris a šedesát věrných*, 1932).

KRUPIČKA Rudolf (4. 12. 1879 v Starkoči u Čáslavě - 20. 10. 1951 v Kutné Hoře), básník z okruhu Moderní revue (*Zlatá koiva*, 1918, *Práh srdce*, 1920, *První láska*, 1922, *Láska za lásku*, 1927) a dramatik (*Velký styl*, 1918, *Vršovci*, 1919, *Nový majestát*, 1923).

KRYŠTOFEK Oldřich (7. 6. 1922 v Praze - 28. 11. 1985 v Praze), redaktor (Mladá fronta, Rozhlas, Pionýrské noviny), básník publikující většinu svého díla po r. 1945 (*Ukrytá v korálech*, 1941, *Hranice*, 1945, *Bolehlav*, 1946, *Modrá obloha*, 1958, *Malá říkání roku 1976*, 1984), autor veršů pro děti (*Příběhy Ilji Muromce*, 1948, *Modrou dálkou světa*, 1962).

KŘELINA František (26. 7. 1903 v Podhradí u Jičína - 25. 10. 1976 v Praze), učitel, autor, který se v letech třicátých hlásil k ruralismu, básník (*Pálnoční svítání*, 1927, *Plaché světlo*, 1934), prozaik (*Hlas kořenů*, 1927, *Hlas na poušti*, 1935, *Hubená léta*, 1935, *Puklý chrám*, 1936, 1949/10/, *Jalovčí stráně*, 1937, 1947/5/, *Amarú, syn hadí*, 1941, *Na březích Botiče*, 1948, *Má přítelkyně Dora*, 1968, *Bábel*, 1968, *Cesta do Aiginy*, 1969, *Každý své břímě*, 1969), dramatik (*Postila*, 1937), autor prací pro mládež (*Z bukového dřeva*, 1943, *Zmijí dědek a jiné povídky pro mládež*, 1945, *Můj otec kapitán*, 1947). V l. 1951–1960 byl protiprávně vězněn, r. 1967 rehabilitován.

KŘIČKA Petr (4. 12. 1884 v Kelči u Hranic - 25. 7. 1949 v Okarci u Náměště n. Oslavou), pův. povoláním chemik, básník, autor vitalistické poezie a lyriky čerpající z tradic lidového básnictví (*Šípkový keř*, 1916, *Bílý štít*, 1919, *Hoch s lukem*, 1924, *Světlý oblak*, 1945, *Píseň meče*, 1946), satirik (*Suchá Jehla*, 1933, *Đábel frajtre*, 1947), autor knížek pro děti (*Svět zvířat*, 1919, *O neposlušném Budulínkovi*, 1945) a překladatel z ruštiny (Byliny, A. S. Puškin, M. J. Lermontov, N. V. Gogol, T. Ševčenko, M. J. Saltykov-Ščedrin, L. N. Tolstoj, A. P. Čechov, D. S. Merežkovskij, V. Brjusov aj.), z franštiny (Molière, R. Rolland) aj.

KŘÍŽ František Václav (26. 2. 1900 ve Viničných Šumicích u Brna - 24. 12. 1982 v Brně), učitel, prozaik venkovského života (*Srdnatá Marina*, 1934, *Děti země*, 1935, *A zpívají*, 1937; povídkový soubor *Oči a srdce*, 1970), esejista (*Noc*, 1920, *Evangelium*, 1923, *Jidáš Iškariotský*, 1927, *Dionýsos a satyr*, 1928).

KUBÍN Josef Štefan (7. 10. 1864 v Jičíně - 31. 10. 1965 v Praze), středoškolský profesor, folklorista, sběratel lidového vyprávění (*Povídky kládké*, 1908, 1910–1914, 2 sv., 1958/2/, *Lidové povídky z českého Podkrkonoší I-II.*, 1922, 1926, 1948/2/, *Kudrlinky*, 1928) a písní (*Kládké písničky*, 1925), autor povídek, vyrůstajících z lidové slovesné tradice (*Hrozná chvíle*, 1941, *Blesky nad hlavou*, 1942, *Kudrnaté povídky*, 1946, *Divoké přeháňky*, 1948), pohádek (*Hostem u pohádky*, 1924, *Čarovné kvítí*, 1926, *Nová kytky pohádek*, 1928, *V čarodějném kole*, 1941, *Zlatodol pohádek*, 1948–1952, 4 sv., *Pohádek jako kvítí*, 1955) a prací odborných (*Lidová píseň Čechů štrálských*, 1931, *České emigrantské osady v Pruském Slezsku*, 1931). Folkloristické dílo J. Š. Kubína, 1958–1971, 3 svazky.

KUBKA František (4. 3. 1894 v Praze - 7. 1. 1969 v Praze), redaktor, prozaik, autor novel a povídek (*Barvy východu*, 1923, *Fu*, 1924, *Sedmero zastavení*, 1931, *Skytský jezdec*, 1941, 1946/2/, *Pražské nokturmo*, 1943, *Karlštejnské vigilie*, 1944, *Palečkův úsměv*, 1946, *Palečkův pláč*, 1948, *Malé povídky pro Mr. Trumana*, 1951, *Picassova holubice*, 1953; posmrtně *Zpívající fontána aneb Devět pražských novel*, 1970), románového cyklu (*Veliké století*, 1950–1956, 7 dílů, v konečné redakci 5 dílů), vzpomínkových črt (*Na vlastní oči*, 1959, *Hlasy od východu*, 1960, *Tváře ze západu*, 1961, *Setkání s knihami a lidmi za mladých časů*, 1963, *Mezi válkami*, 1969), dramati (*Ataman Rinov*, 1928, *Hra svatováclavská*, 1929)



a sbírek poezie (*Slunovrat*, 1914, *Hvězda králů*, 1925). Překládal z ruštiny, němčiny a latiny. Dílo Františka Kubky 1955–1962, 10 svazků.

KUČERA Otakar (1906–1980 v Jilemnicích), lékař-psychiatr, socialisticky orientovaný publicista, přispíval do U, Tvorby, Střediska aj. pod pseud. O. Krígl, Karel Jiříček.

KUDĚJ Zdeněk Matěj (vl. jm. Zdeněk Marian; 24. 11. 1881 v Hořicích v Podkrkonoší - 8. 8. 1955 v Litomyšli), lidový vypravěč a humorista (*Humoresky*, 1916, *Král tuláků*, 1923, 2 sv., *Horalská republika*, 1932, posmrtně *Zlý dědek z Vysočiny*, 1961), autor polodokumentárních prací, črt a povídek (*Bídne dny a jiné povídky*, 1913, *Majitel zlatých dolů a jiné povídky*, 1914, *Hostem u báťušky cara*, 1914, *Z Nového světa*, 1918, *Mezi dvěma oceány*, 1918, *Ve dvou se to lépe táhne*, 1923, 1924, 2 sv., *Když táhne silná čtyřka*, 1930, 2 sv.). Překládal z angličtiny (Ch. Dickens, W. Scott aj.) a ruštiny (A. V. Amfiťatrov aj.). Spisy, 1930, 2 svazky; výbor Americké obrázky, 1982.

KUNDERA Ludvík (nar. 22. 3. 1920 v Brně), novinář a redaktor, básník vycházející ze surrealismu, který většinu svého díla publikoval po r. 1945 (*Živly v nás*, 1946, *Klínopisný lampář*, 1948, *Záznamy a promluvy*, 1961, *Hruzen*, 1985, *Ztráty a nálezy*, 1991), satirik (*Letní kniha přání a stížností*, 1962), prozaik (*Napospas aneb Přísloví pro kočku*, 1947), literární a výtvarný kritik a esejista (*Německé portréty*, 1956), dramatik (*Totální kuropění*, 1962, *Korzár*, 1963), editor (F. Halas, antologie *Haló, je tady vichr - vichřice! Expresionismus*, 1969, *Dada*, 1983). Překládal zejména z němčiny (R. M. Rilke, L. Frank, H. Arp, P. Huchel, B. Brecht, J. R. Becher, A. Seghersová, L. Renn, H. Böll, P. Celan aj.), také z franštiny (R. Desnos, R. Char), bulharštiny (Ch. Smirnenski, N. J. Vapcarov) aj.

KVAPIL Jaroslav (25. 9. 1868 v Chudenicích u Klatov - 10. 1. 1950 v Praze), novinář a redaktor (Hlas národa, Národní listy, Zlatá Praha), od r. 1900 režisér, dramaturg, od r. 1912 šéf činohry Národního divadla, dekadentně symbolistický básník (*Padaající hvězdy*, 1889, *Růžový keř*, 1890), intimní a reflexivní lyrik (*Liber aureus*, 1894, *Na sklonku října*, 1928), dramatik (*Bludička*, 1896, *Princezna Pampeliška*, 1897, *Oblaka*, 1903, *Sírotek*, 1906), autor libreta k *Rusalce* A. Dvořáka (1901), k *Deboře* J. Foerstra (1890) aj. Vydal i práce publicistické (*O projevu českých spisovatelů z května 1917*, 1924, *Tři řeči smuteční*, 1937). Napsal knihu vzpomínek (*O čem vím*, 2 sv., 1932). Překládal H. Ibsena, B. Björnsona aj. Národní umělec. Souborné vydání *Bázně*, 1907, 1 svazek; *Divadelní hry 1914–1918*, 3 svazky; *Souborné dílo 1945–1948*, 4 svazky. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 580.

KVAPIL Josef Š. (29. 3. 1904 v Nových Sídlech u Litomyše - 1. 6. 1975 v Olomouci), literární historik a kritik, profesor romanistiky na univerzitě v Olomouci (*Gotický Zeyer*, 1942, *Venkov v současné české beletrii*, 1944, *Romain Rolland et les amis d'Europe*, 1971).

KYTličOVÁ Pavla (roz. Balíková; 8. 4. 1874 ve Vídni - 29. 1. 1932 v Tasově), prozaička, přítelkyně J. Demla, autorka vzpomínkové knihy *Rodiče a děti* (1927–1931, 5 sv., 1940–1941, ve 2 sv.). Psala též knížky pro děti (*O dětech, o zvířátkách a o jiných věcech*, 1919).

LACINA Václav (9. 7. 1906 v Hluboké n. Vltavou - 9. 12. 1993 v Rožmitálu pod Třemšínem), soudce, autor satirických prací veršem i prózou (*Zjevení*, 1925, *Krysa na hřídle*, 1926, *Ozubené okno*, 1930, *Snobi táhnou*, 1945, *Železné koště*, 1947, *Hřbitovní býlí*, 1951, *Měšťanské besedy*, 1953, *Žlučové kameje*, 1965), literárních parodií (*Čtení o psaní aneb Spisovatelem snadno a rychle*, 1947) a vzpomínek (*Co vám mám povídat*, 1966). S J. Kainarem, Z. Vavřinem aj. napsal hru *Cirkus plechový* (1946). Vybrané spisy 1961–1963, 3 svazky.

LADA Josef (17. 12. 1887 v Hrusicích u Senohrab - 14. 12. 1957 v Praze), malíř, karikaturista, ilustrátor, autor říkadel a pohádek (*O kocourku Mikešovi*, I - IV: *Do světa*, 1935, *Cirkus Mikeš & Kludský*, 1935 a *Zlatý domov*, 1936, *Nezbedné pohádky*, 1946), humoristických povídek (*Straky na vrbě*, 1940) a vzpomínkové *Kroniky mého života* (1942). Národní umělec.

LANGER František (3. 3. 1888 v Praze - 2. 8. 1965 v Praze), vojenský lékař, v l. 1935–1938 dramaturg Městského divadla na Vinohradech, autor neoklasicistických próz (*Zlatá Venuše*, 1910) a dramát (*Svatý Václav*, 1912, *Miliony*, 1920),



později blízký čapkovské generaci v dramatické tvorbě (*Velbloud uchem jehly*, 1923, *Periferie*, 1925, *Grandhotel Nevada*, 1927, *Obrácení Ferdýše Pištory*, 1929, *Andělé mezi námi*, 1931, *Jízdní hlídka*, 1935, *Dvaasedmdesátka*, 1937) i v pracích prozaických (*Železný vlk*, 1920, *Předměstské povídky*, 1926, *Mrtví chodí mezi námi*, 1930, *Děti a dýka*, 1942, *Filatelistické povídky*, 1965, *Malířské povídky*, 1966). Napsal vzpomínkovou knihu (*Byli a bylo*, 1963) a práce pro děti (*Pes druhé rotý*, 1923, *Bratrstvo Bílého klíče*, 1934, *Pražské legendy*, 1956; loutkové hry: *Princ Kašpárek a jeho koníček*, 1931, *Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou*, 1961). Národní umělec. Knihy Františka Langra 1934–1937, 4 svazky; Výbor z díla 1966–1967, 2 svazky.

LAZECKÝ František (18. 8. 1905 v Tisku ve Slezsku - 16. 11. 1984 v Praze), knihovník, katolický básník (*Krutá chemie*, 1930, *Kříž*, 1934, *Věžeň*, 1940, *Bratr svět*, 1947; *Má paní hudba*, 1970, *Hledání klíčů*, 1971, *Jenom vzlyk temnot*, 1971, *Přátelství s jalovcem*, 1978, *Moje klenotnice*, 1980; posmrtně *Světlyny*, 1985, *Večeře u kata*, 1988), prozaik (*Studna v selském dvoře*, 1939) a esejista (*Pro mou zemi*, 1936, *Vladaři*, 1938, *Nad Slezskými písněmi*, 1947). Autor básnických sbírek pro mládež (*Malinový chodníček*, 1979, *Naše kačka potápačka*, 1979) a knih pohádek (*Kaliny a maliny*, 1960, přeprac. a rozšíř. pod názvem *Kvitko ze skleněné hory*, 1972, *Černá princezna a ptáček Konypáček*, 1975, *Sedm Janků a drak Sedmihlavec*, 1977, *Dukátová stařenka*, 1983).

LEGER Karel (21. 9. 1859 v Kolíně - 5. 4. 1934 v Kolíně), básník, autor básnických povídek (*Pohádka z naší vesnice*, 1883, *Všední život*, 1883, *Tři povídky*, 1887, *V zátiší*, 1890, *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici a jiné rozmarňné básně*, 1904), próz z maloměstské společnosti (*Emancipovaná*, 1898, *Petr a Pavel*, 1901, *Hořký román*, 1906), historických románů (*Suchý čert*, 1917, *Konec války*, 1929). Psal také dramata (*Slepý*, 1903, *V zakletém zámku*, 1908) a práce pro mládež (*Loupežná výprava po Labi*, 1917, *Dobrodružství na severu*, 1924). Sebrané spisy 1913–1925, 12 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 581.

LESÁŘ František (31. 12. 1901 v Kostelci n. Orlicí - 16. 4. 1945 v Doudlebech n. Orlicí), prozaik z okruhu ruralistů (*Ovečky na horách*, 1939, *Tvůj bližní*, 1942, *Všude s námi*, 1943, *Tváří k domovu*, 1945).

z LEŠEHRADU Emanuel (vl. jm. Josef Maria Emanuel Lešetický; 15. 11. 1877 v Praze - 30. 5. 1955 v Praze), básník, epigon symbolistického a dekadentního hnutí (*Smutné kraje*, 1898, *Hudba srdce*, 1912, *Bratrství*, 1919, *Divotvorný snář*, 1935), prozaik (*Vila na konci města*, 1910, *Mučedník touhy*, 1920, *Had ztraceného ráje*, 1930), esejista (*Ideje a profily*, 1903, *Hledači skrytých pramenů*, 1934, *Básnické životy*, 1935, *Postavy a směry*, 1941). Pokusil se též o drama (*Hry v kostky*, 1937). Překládal z franštiny (Ch. Baudelaire, P. Verlaine, M. Maeterlinck, S. Mallarmé), angličtiny (W. Whitman, D. G. Rossetti, S. Marden, J. Ruskin), japonštiny aj. Sbíral rukopisy a literární dokumenty, pro něž vybudoval památník „Lešehradeum“. Souborné dílo 1930–1940, 15 svazků; Básnické překlady 1931–1937, 9 svazků; Eseje 1934–1941, 9 svazků.

LIER Jan (27. 10. 1852 v Kutné Hoře - 2. 6. 1917 v Praze), prozaik a fejetonista (*Fejetony*, 1885–1889, 3 sv.), dramaturg a lektor Národního divadla, autor žánrových společenských novel (*Novely*, 1883–1886, 4 sv., *Arabesky a novely*, 1886, *Hra s ohněm*, 1886, *Klín klínem*, 1899, *Píseň míru*, 1900, *Pokuta*, 1902, *V područí litery*, 1905, posmrtně *Magdaléna*, 1918, *Román Lutnových*, 1919, *Vojtěcha Rývy nástupce*, 1920, *Narcisa*, 1922), dramatik (*Flora*, 1879). Psal kritiky divadelní (Divadelní listy) a výtvarné (Zvon) a překládal z franštiny. Sebrané spisy 1918–1922, 10 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 581.

LISTOPAD František (vl. jm. Jiří Synek; nar. 26. 11. 1921 v Praze; od r. 1948 žije v zahraničí, nyní v Lisabonu), básník publikující po r. 1945 (*Sláva uřknutí*, 1945, *Vzduch*, 1946, *První věta*, 1946, *Jarmark*, 1947, *Svoboda a jiné ovoce*, 1956, *Černý bílý, nevím*, 1973, *Nástroje paměti*, 1982), prozaik (*Malé lásky*, 1946, *Boj o Venezuelu*, 1947, *Umazané povídky*, 1955), autor knih esejů (*Tristan, čili zrada vzdělance*, 1954, *Byty a prostory*, 1958). Píše též portugalsky.

LIŠKOVÁ Věra (19. 10. 1910 ve Švábenicích na Vyškovsku - 20. 11. 1944 v Brně), literární historička a kritička (*Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové*, 1945).

LOM Stanislav (vl. jm. Stanislav Mojžíš; 13. 11. 1883 v Praze - 17. 11. 1967 v Praze), ředitel Národního divadla v l. 1932–1939, dramatik, autor zejména historických her (*Vůdce*, 1916, *Děvín*, 1919, *Převrat*, 1922, *Žižka*, 1925, *Svatý Václav*,



1929, *Karel IV.*, 1940, *Člověk Odysseus*, 1944, *Božský Cagliostro*, 1946, *Prokop Holý*, 1957), esejista (*Ejhle, člověku!*, 1931, *Svět na divadle a kolem něho*, 1942, *Jaroslav Hilbert*, 1947). Napsal libreto pro operu R. Karla *Smrt knotříčka* (1930). Vybraný soubor 1946–1948, 2 svazky.

LONGEN Emil Artur (vl. jm. E. A. Pitterman; 29. 7. 1885 v Pardubicích - 24. 4. 1936 v Benešově), divadelní režisér, herec, malíř, filmový pracovník, dramatik, autor veseloher, frašek a skečů (*V přítomí svatyně*, 1920, *Už to prasklo*, 1921, *Lepší lidé*, 1921, *Dezertér z Volšan*, 1926, *František Ferdinand d'Este aneb Konopištské růže*, 1927, *C. k. polní maršálek*, 1930), prozaik (*Král komiků*, 1927, *Herečka*, 1929), autor vzpomínkové monografie (*Jaroslav Hašek*, 1928). Souborné vydání Longenovy hry 1926, 4 svazky.

LORENC Zdeněk (nar. 12. 2. 1919 v Praze), surrealistický básník (*Vodnář v blížencích*, 1946, *Plavba*, 1947, *Za zády*, 1967, *Sladké vánoce mým mrtvým*, 1990, *Prabásně*, 1991, *Zavazadlo s posledním romantismem 20. století aneb konec*, 1992) a prozaik (*Kardinálská vesnice*, 1947, *Virakoča*, 1959, *Hodina pětadvacátá*, 1965, *Dutá lampa*, 1967, *Víno mrtvého muže*, 1969). Překladatel z franštiny (R. Rolland, L. Blanc, J. Cassou, T. Tzara, P. Eluard, L. Aragon), španělštiny (F. G. Lorca) aj.

LYSOHORSKY Óndra (vl. jm. Ervín Goj; 6. 7. 1905 ve Frýdku - 19. 12. 1989 v Bratislavě), středoškolský profesor, autor revolučně tendenčních básní, v nichž se snažil vytvořit lašský jazyk (*Spiwajuco piašč*, 1934, *Htos hrudy*, 1935, výbor *Aj lašské řěky plynu do moře*, 1958) a sbírek německy psaných básní (*Danksagung*, 1961, *Ich reif in meiner Zeit*, 1978).

MACEK Antonín (17. 6. 1872 v Mladé Boleslavi - 22. 5. 1923 v Praze), novinář a redaktor sociálně demokratického a komunistického tisku (*Rudé květy*, *Právo lidu*, *Rudé právo*), básník (*Mému dítěti*, 1909, *Knihla o ráji*, 1912, *Mé Čechy a jiné básně*, 1918), prozaik (*Dvě povídky*, 1911, *Povídky z Východu*, 1912, *Tichý svět*, 1918), esejista (*Listy k srdci*, 1916, *Člověk doby poválečné*, 1918), autor prací publicistických (*Protiklerikální úvahy*, 1912), kritik, satirik a překladatel z franštiny (F. Rabelaise, Voltaire, A. de Vigny, H. de Balzac, A. France, Ch. L. Philippe), němčiny (E. T. A. Hoffmann, L. Feuerbach), ruštiny (L. N. Tolstoj), italštiny (G. Boccaccio). Převyprávěl *Bezbožné povídky* (1910), *Irské pohádky o skřítcích* (1913) aj. Psal výtvarné referáty (Světozor, Zlatá Praha).

MA-FA (vl. jm. Marie Breinlová, roz. Fantová; 6. 11. 1893 v Praze - 23. 4. 1963 v Praze), novinářka (Lidové noviny) a fejetonistka (*Křížovka světa*, 1938). Překládala z angličtiny (S. Maugham, R. Macaulay, E. Waugh, P. Cheyney aj.).

MAHEN Jiří (vl. jm. Antonín Vančura; 12. 12. 1882 v Čáslavi - 22. 5. 1939 v Brně), v l. 1910–1919 redaktor Lidových novin, v l. 1918–1922 dramaturg Národního divadla v Brně, v l. 1921–1939 knihovník Městské knihovny v Brně, ve svých začátcích patřil ke skupině anarchistických spisovatelů. Básník (*Černovská masakra*, 1907, *Plamínky*, 1907, *Balady*, 1908, *Duha*, 1916, *Požár Tater*, 1934), prozaik (*Kamarádi svobody*, 1909, *Díže*, 1911, *Měsíc*, 1920, *Rybářská knížka*, 1921, *Nejlepší dobrodružství*, 1929), dramatik (*Janošík*, 1910, *Ulička odvahy*, 1917, *Mrtvé moře*, 1918, *Nebe, peklo, ráj*, 1919, *Chroust*, 1920, *Nasreddin čili Nedokonala pomsta*, 1930, *Mezi dvěma bouřkami*, 1938), autor filmových libret (*Husa na provázku*, 1925) a prací pro děti (*Její pohádky*, 1914, 1922 s názvem *Co mi liška vyprávěla*), esejista a publicista (*Máchova poezie a její význam*, 1910, *Před oponou*, 1920, *Režisérův zápisník*, 1923, *Knihla o českém charakteru*, 1924, *Knížka o čtení praktickém*, 1924, *Kapitola o předválečné generaci*, 1934). Sebrané spisy 1928–1934, 7 svazků; Divadelní hry 1930–1938, 5 svazků; Dílo 1953–1959, 8 svazků.

MACH Josef (5. 2. 1883 v Loučeni u Nymburka - 8. 11. 1951 v Praze), pracovník ministerstva zahraničí, básník a prozaik, satirik a parodista z okruhu anarchistických literátů (*Robinson Krusoe*, 1909, 1912/2l, *Tři mrtvolky ve sklepech a jiné prózy*, 1919, *Života běh*, 1933), překladatel z angličtiny (E. A. Poe, O' Henry, R. Bradford), němčiny aj.

MÁCHAL Jan (25. 10. 1855 v Nových Dvorech u Milevska - 3. 11. 1939 v Praze), profesor slovanských literatur na KU (od r. 1911), literární historik (*Nákres slovanského bájesloví*, 1891, 1907 s titulem *Slovanské bájesloví*, *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*, 1908, *O českém románu novodobém*, 1902, 1930/2l, *Dějiny českého dramatu*, 1917, 1929/2l, *Slovanské literatury*, 1922–1929, 3 sv., *O symbolismu v literatuře polské a ruské*, 1935), editor (*Hankovy Písně*



a *Prostonárodní srbská múza do Čech převedená*, 1918, *J. Lindy Záře nad pohanstvem aneb Václav a Boleslav*, 1924, *Čelakovského Ohlasy*, 1913). Spoluredigoval Národopisný sborník československý, *Časopis pro moderní filologii*, *Časopis Českého muzea aj. Srov. Dějiny české literatury III*, s. 582.

MACHAR Josef Svatopluk (29. 2. 1864 v Kolíně - 17. 3. 1942 v Praze) viz monografickou kapitolu v *Dějínách české literatury III*, s. 505-526.

MAJEROVÁ Marie viz str. 572

MALÁ I. R. (vl. jm. Anna Malá, roz. Havlová; 23. 7. 1893 v Havlíčkově Brodě - 13. 7. 1985 v Praze), manželka filozofa R. I. Malého, prozaička, autorka biografických románových kronik (*Bez počátku a konce*, 1939-1940, 3 sv., *Tajemná píseň*, 1941), psychologických novel (*Duhový míč*, 1941) a knihy pro mládež (*Záhadný ostrov Kajačorp*, 1944).

MALÍŘOVÁ Helena (roz. Nosková; 31. 10. 1877 v Praze - 17. 2. 1940 v Praze), sociálnědemokratická a komunistická novinářka (*Dělnické listy*, *Rudé právo*, *Rozsévačka*), prozaička (*Křehké květiny*, 1907, *Právo na štěstí*, 1908, 1929/2/, *Víno*, 1912, *Popel*, 1914, 1928/2/, *Vítězství*, 1918, *Barva krve*, 1932, *Dědictví*, 1933, *Deset životů*, 1937, posmrtně *Mariola*, 1940), dramatická (*Bratrství*, 1905), autorka prací pro děti (*Nevdítelné království*, 1906, *Kouzelný plášť*, 1925, *Zlatý závoj*, 1929, *Pod kaštanem*, 1934), publicistka (*Rudé bestádky*, 1922) a překladatelka z němčiny (H. Bahr, T. Mann, L. Feuchtwanger), franštiny (V. Hugo, A. Dumas), srbštiny a bulharštiny. Vybrané spisy 1957-1966, 6 svazků.

MALÝ Rudolf Ina (17. 4. 1889 ve Starých Ždánicích u Pardubic - 13. 4. 1965 v Praze), filozof a kritik katolického zaměření (*Jasnými očima*, 1920, *Akord motivů náboženských a sociálních*, 1921, *Svět v Bohu*, 1922, *Kříž nad Evropou*, 1935), redaktor (*Národní kultura*, *Kritika*).

MAREK Jiří (vl. jm. Jiří Puchwein; 30. 5. 1914 v Praze - 10. 12. 1994 v Praze), středoškolský profesor, novinář a redaktor (*Lidové noviny*, *Rudé právo*, *Svět sovětů*), 1954-1959 ústřední ředitel Čs. státního filmu, docent české literatury na fakultě soc. věd a publicistiky (od r. 1961), pak na fil. fakultě KU (od r. 1972), autor společenských a psychologických povídek a románů, publikovaných zejména po r. 1945 (*Život se nevrací*, 1944, *Muži jdou ve tmě*, 1946, *Vesnice pod zemí*, 1949, *Nad námi svítá*, 1950, *Hovoří matka*, 1951, *Malá dramata*, 1960, *Za tebou stín*, 1962, *Můj strýc Odysseus*, 1974, *Muž proti muži*, 1976, *Sůl země 1, 2*, 1981, *Čas lásky a nenávisti*, *Sůl země 3*, 1986), humoristických a satirických povídek (*Z cihel a úsměvů*, 1953, *Zasmějte se včerejšku*, 1953, *Střelnice*, 1962) a kriminálních příběhů (*Panoptikum starých kriminálních příběhů*, 1968, *Panoptikum hříšných lidí*, 1971, *Panoptikum Města Pražského*, 1979), prací pro děti (*Veselé pohádky vzhůru nohama*, 1947, 1958/2/ s názvem *Pohádky vzhůru nohama*, *Záhada kolem Albatrosa*, 1970) a prací popularizačních (*A. S. Puškin*, 1946, *Josef Jungmann*, 1947). Psal také rozhlasové hry a filmové a televizní scénáře.

MAREŠ Jan (15. 2. 1914 v Rouenu ve Francii - 14. 2. 1986 v Praze), prozaik, autor povídek a románů čerpajících z válečných zážitků (*Celým srdcem*, 1952, *První prapor*, 1955, *Stříbrná chvíle*, 1958, *Vojna není kojná*, 1970), reportáží (*Morová stopa*, Moskva 1944, *Sokolovo*, 1945, spolu s B. Reicinem) a prací pro mládež (*Pískle*, 1952, *Práče*, 1959, *Tři orlí pera*, 1959, *Parta pana Pumpána*, 1970). Překládal z ruštiny (L. N. Tolstoj, K. G. Paustovskij, A. P. Gajdar, A. A. Bek).

MARCHA Jaroslav (vl. jm. Dominik Nejezchleb; 26. 5. 1880 v Babicích u Brna - 20. 12. 1961 v Brně), novinář a politik (*Selské listy*), prozaik, autor povídek a črt z venkovského života (*Ptačí chléb*, 1921, 2 sv., 3. sv. s titulem *Kamarádi z lesa*, 1923, *Zlatá v zelené*, 1935, *Stromy a lidé*, 1935, *Z okna pokojného domu*, 1940), básník (*Pastýř z Javorníků*, 1937, *Čtyři louky*, 1940, *Starověrské písničky*, 1944).

MARIA Jaroslav (vl. jm. J. Mayer; 24. 2. 1870 v Rakovníku - asi 8. 11. 1942 v koncentračním táboře Osvětim), advokát, autor patřící ve svých začátcích k okruhu *Moderní revue*, dramatik (trilogie *V podvečer věku*, 1898: *Prokurátor Rein*, *Děti pana prokurátora*, *Soumrak*; trilogie *Dramatická sonáta: Johana Radimská*, 1904, *Irrlacherové*, 1907, *V exilu*, 1907; *Torquato Tasso*, 1918, *Lucrezia Borgia*, 1920), prozaik (*Tajnosubní*, 1922, 2 sv., *Panstvo v taláru*, 1924, 2 sv., *Váhy a meč*, 1928), esejista (*Itálie a my*, 1932, *Hilar*, 1935). Sebrané spisy 1928-1930, 3 svazky, nedokončeno.



MARTEN Miloš (vl. jm. M. Šebesta; 4. 2. 1883 v Brně - 23. 7. 1917 v Přepěch u Turnova), literární kritik a esejista z okruhu Moderní revue (*Otakar Březina*, 1903, 1915/2/, *Styl a stylizace*, 1906, *Knihy silných*, 1910, *Julius Zeyer*, 1910, *Akord*, 1916), prozaik (*Cyklus rozkoše a smrti*, 1907, 1925/2/, *Dravci*, 1913), překladatel z franštiny (P. Claudel). Dílo Miloše Martena 1924–1929, 4 svazky; výbor *Imprese a řád*, 1983.

MARTÍNEK Vojtěch (11. 4. 1887 v Brušperku - 25. 4. 1960 v Ostravě), středoškolský profesor, prozaik, autor próz z venkovského života a generačních románových cyklů z ostravského kraje (trilogie Černá země: *Jakub Oberva*, 1926, přeprac. 1932, 1. díl, *Plameny* 1929, přeprac. 1954, 2. díl, *Země duní*, 1932, přeprac. 1954, 3. díl, *Stavy rachotí*, 1939, trilogie *Kamenný řád*, 1. díl 1942, 2. díl *Meze*, 1944, 3. díl *Ožehlé haluze*, 1956, *Trojí cesta Blažeje Potěšila*, 1942), básník (soubor *Básně*, 1929, *Píseň o domovině*, 1937), autor prací pro děti (*Svět kouzel a divů*, 1927, *Duhový pták*, 1929, 1943 s názvem *Čarovné květy*) a prací literárněhistorických a kritických (*Básnické dílo Petra Bezruče*, 1909, *Antika v poezii Macharově*, 1909, *Nová česká literatura*, 1910, 3 sv., J. S. Machar, 1912, *Petr Bezruč*, 1917, 1924/2/; Viktor Kamil Jeřábek, 1919, *Literární život slezský*, 1925, *Metoděj Jahn*, 1943, *Fr. Sokol-Tůma, život a dílo*, 1957, aj.). Dílo 1957–1962, 8 svazků.

MAŘÁNEK Jiří (12. 1. 1891 v Milevsku - 4. 5. 1959 v Praze), člen Devětsilu, skladatel a prozaik, autor satirických grotesek (*Výstřel naslepo*, 1926, *Utrpení pětihranného Boba*, 1926, *Amazonka a břichomluvec*, 1928, *Ještěrka v červeném bludišti*, 1928, *Pohřeb Rogera mladšího*, 1930, *Objev Diogena Franka*, 1934), historických novel a románů (*Barbar Vok*, 1938, *Romance o Závišovi*, 1940, *Petr kajcíník*, 1942), životopisného románu o B. Smetanovi (*Píseň hrdinného života*, 1952), esejů (*Smetanovské meditace*, 1924), prací pro děti (*Neviditelný rytíř*, 1946, *Učeň tajného umění*, 1948) a operních libret (*Honzovo království* O. Ostrčila, *Enšpígl* O. Jeremiáše).

MAŠÍNOVÁ Leontýna (16. 3. 1882 v Plzni - 10. 2. 1975 v Lázních Bělohrad), učitelka, prozaička, autorka historických povídek a románů (*Milíč z Kroměříže*, 1926, *Hořící sloup*, 1936, *Mladá léta Jana Amose*, 1957, 1. část cyklu, *Do labyrintu světa*, 1958, 2. část, *Planoucí pochodeň*, 1961, 3. část) a knih pro mládež (*Liptovské zábavy a rozprávky*, 1923, *Uletělo jaro*, 1925, *Na trávníčku*, 1931, *Zvířátka a děti*, 1934, *Z tajemné studánky*, 1937, *Staré zkazky*, 1962, *Z dávných dob*, 1969, *Ze slovanských legend a pověstí*, 1975; posmrtně *Tajemný věkův hlas*, 1976).

MATĚJKA Josef (29. 3. 1879 v Záluží u Hořovic - 31. 7. 1909 tamtéž), prozaik, autor románů z prostředí pražského (*Exotikové*, 1904) i venkovského (posmrtně *Duše pramenů*, 1911) a povídek (posmrtně *Malý prorok a jiná próza*, 1911).

MATHESIUS Bohumil (14. 7. 1888 v Praze - 2. 6. 1952 v Praze), literární historik a kritik, profesor sovětské literatury na KU (od r. 1945), básník (*Verše o mamince, lásce a smrti*, 1918, *Lyrické intermezzo*, 1940; parafráze: *Černá věž a zelený džbán*, 1925, *Zpěvy staré Číny*, 1939, *Nové zpěvy staré Číny*, 1940, *Verše psané na vodu*, 1943 s V. Hilskou, *Třetí zpěvy staré Číny*, 1948) a překladatel z ruštiny (L. N. Tolstoj, A. S. Puškin, N. V. Gogol, M. J. Lermontov, F. M. Dostojevskij, A. V. Suchovo-Kobylin, A. P. Čechov, B. Pasternak, A. Blok, V. Majakovskij, V. Šklovskij, B. Pilňak, M. Gorkij, M. Šolochov aj.), z němčiny (J. Nestroy, F. Schiller, J. W. Goethe, G. E. Lessing, E. M. Remarque, H. Fallada aj.), franštiny (A. France, A. Gide), latiny aj. Posmrtně vydán výbor z básnických překladů (*Zpěvy modravé Rusi*, 1975) a ze statí (*Básnicki a buiči*, 1975).

MATULA Antonín (9. 4. 1885 v Drholci n. Lubinou - 23. 1. 1953 v Praze), středoškolský profesor, novinář (Venkov, Brázda), propagátor ruralismu, prozaik (*V začarovaném kruhu*, 1917, *Ohnivý vítr*, 1920, 1941/2/, *Tělo, svět, dábla*, 1930, *Stráž*, 1935) a autor prací odborných (*Vesnické drama*, 1916, *Výchova venkova k lidovládě*, 1919, *Lidovýchova u nás*, 1921, *Filozofie venkova*, 1925, *Hlasy země v evropských literaturách*, 1935).

MEDEK Rudolf (8. 1. 1890 v Hradci Králové - 22. 8. 1940 v Praze), učitel, ředitel Památníku odboje, posléze v hodnosti generála, básník, který vyšel z okruhu Moderní revue (*Půlnoc bohů*, 1912, *Prsten*, 1914). V pozdějších pracích se soustředil k látkám z legionářského prostředí. Psal básně (*Zborov*, 1918, *Lví srdce*, 1919, *Láska a smrt*, 1925), prózu (cyklus *Anabáze: Ohnivý drak*, 1921, *Veliké dny*, 1923, *Ostrov v bouři*, 1925, *Mohutný sen*, 1926, *Anabáze*, 1927; paměti *Pouť do Československa*, 1929–1934, 4 sv.), dramata (*Plukovník Švec*, 1928, *Srdce a válka*, 1930), knížky pro mládež (*Kolja Mikulka*, 1927), cestopisy a práce odborné (*Blaník*, 1921).



MERHAUT Josef (13. 10. 1863 ve Zbirohu - 5. 9. 1907 v Brně), novinář a redaktor (Moravská orlice), fejetonista, divadelní kritik, prozaik, autor povídek a románů z prostředí sociálních a národnostních konfliktů na Moravě (*Povídky*, 1890, *Had a jiné povídky*, 1892, *Černá pole*, 1896, *Andělská sonáta*, 1900, *Vranov*, 1906). Posmrtně vyšly *Básně* (1908) a *Výbor fejetonů* (1909). Srov. Dějiny české literatury III, s. 583.

MIKULÁŠEK Oldřich (26. 5. 1910 v Přerově - 13. 7. 1985 v Brně), novinář a redaktor (Obzor, Lidové noviny, Rovnost, Svobodné noviny, Host do domu), básník. Těžisko jeho díla je po r. 1945 (*Křídlovka*, 1941, *Tráva se raduje*, 1942, *Podle plodu*, 1946, *Pulsy*, 1947, *Divoké kačeny*, 1955, *Krajem táhne prašivec*, 1957, *Ortely a milosti*, 1958, *První obrázky*, 1959, *Svlékání hadů*, 1963, *To královské*, 1966, *Šokovaná růže*, 1969, *Kam létají labutě*, 1970, *Agogh*, 1979, *Žebro Adamovo*, 1981, *Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt*, 1981, *Sólo pro dva dechy*, 1983, *Čejčí pláč*, 1984; posmrtně *Druhé obrázky*, 1986).

MIXA Vojtěch (14. 3. 1887 v Dolních Kralovicích - 13. 2. 1953 v Praze), inženýr, prozaik, autor povídek (*Dívky*, 1920, *Mědvědi a tanečnice*, 1920, *Na přelomu*, 1921, *Náměly*, 1924) a sociálních próz (*Smršť na 14. poledníku*, 1948, *První rozběh*, 1952), dramatik (*Proud*, 1923).

MORÁVEK Jan (1. 5. 1888 v Kamenném Přívoze - 14. 4. 1958 v Praze), redaktor (Pražský ilustrovaný zpravodaj), prozaik, autor povídek a románů zejména z rodného Posázaví (*Plavci na Sázavě*, 1932, *Skalní plemeno*, 1934, *Byl na Sázavě přívoz*, 1935, *Mamánek*, 1937, *Zpáteční voda*, 1947, *Veselá ves*, 1948, *Plavecký mariáš*, 1951), lidových her (*Sražení orel*, 1923, *Král Podskalí*, 1929, spolu s V. Moserem), prací pro mládež (*Bez masky*, 1940, *Sil jsem, nežal jsem*, 1955). Psal též básně (*Matka*, 1918).

MRŠTÍK Alois (14. 10. 1861 v Jimramově - 24. 2. 1925 v Brně), učitel, starší bratr Viléma Mrštíka, prozaik, autor próz ze slováckého venkova (*Dobré duše*, 1893, *Bavlnkové ženy a jiné povídky*, 1897, s bratrem Vilémem, *Rok na vsi*, 1903–1904, 9 dílů, na konečném znění se podílel i bratr Vilém, *Hore Váhom*, 1919, *Nit stříbrná*, 1926), dramatik (*Maryša*, 1894, s bratrem Vilémem). Sebrané spisy bratří Mrštíků 1914–1926, 14 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 585.

MRŠTÍK Vilém (14. 5. 1863 v Jimramově - 2. 3. 1912 v Diváčích), prozaik, autor impresionistických a sociálně kritických próz (*Santa Lucia*, 1893, *Stíny*, 1893, *Obrázky*, 1894, *Pohádka máje*, 1897, *Kniha cest*, 1905, *Zlatá nit*, 1907, *Zumři*, 1912), dramatik (*Paní Urbanová*, 1889, *Maryša*, 1894, s bratrem Aloisem, *Anežka*, 1912, s manželkou Boženou), literární, výtvarný a divadelní kritik (*Moje sny*, *Pia desideria*, 1902, 1903, 2 sv.), autor monografické práce (*F. A. Pisemskij*, 1908) a publicista (*Bestia triumphans*, 1897). Překládal z ruštiny (A. S. Puškin, I. A. Gončarov, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, A. F. Pisemskij aj.). Sebrané spisy bratří Mrštíků 1914–1926, 14 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 585.

MUCHA Jiří (12. 3. 1915 v Praze - 5. 4. 1991 v Praze), syn malíře Alfonse Muchy, novinář (Lidové noviny), prozaik, autor psychologických románů (*Most*, Londýn 1943, 1946, *Spálená setba*, 1948, *Pravděpodobná tvář*, 1963, *Studené slunce*, 1968, *Marieta v noci*, 1969, *Lloydova hlava*, 1987), životopisných próz (*Kankán se svatozáří*, 1969, rozš. pod názvem *Alfons Mucha*, 1982, *Podivné lásky*, 1988) a filmových scénářů. Překládal z angličtiny (A. Wesker, P. Ustinov, R. Bolt aj.).

MUKAŘOVSKÝ Jan (11. 11. 1891 v Pisku - 8. 2. 1975 v Praze), tvůrce českého literárního a estetického strukturalismu, profesor estetiky v Bratislavě (od r. 1934), v Praze (od r. 1948), vůdčí představitel Pražského lingvistického kroužku (*Příspěvek k estetice českého verše*, 1923, *Máchův Máj*, 1928, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936, *Kapitoly z české poetiky*, 1941, 2 sv., rozš. vyd. 1948, 3 sv., *O Vladislavu Vančurovi*, 1946; výběry *Z české literatury*, 1961, *Studie z estetiky*, 1966, *Cestami poetiky a estetiky*, 1971, posmrtně *Studie z poetiky*, 1982). Přispěl do sborníků (Spisovná čeština a jazyková kultura, 1932, Torzo a tajemství Máchova díla, 1938, aj.) a redigoval odborné časopisy (Slovo a slovesnost, Česká literatura).

MÜLLER Vladimír (8. 8. 1904 v Praze - 2. 10. 1977 v Praze), redaktor a novinář, rozhlasový pracovník, dramaturg, prozaik, autor historických románů a povídek (*Žebrák s erbem*, 1941, 1946/2, *Pětiletá růže*, 1943, *Meč a srdce*, 1946, *Bloudění Dorotky vojandy*, 1946, *Pověsti stověžatého města*, 1946, *Mumraj grošů*, 1970, *Vrhcáby osudu*, 1974, *Neúplatný ortel*, 1978) a dramát (*Rybníkář Kuba*, 1942, *Zrádce Arnošt Ottovalský*, 1948), dramaturg (*Cvrček u krbu*, 1957, podle



Ch. Dickense, aj.). Psal populárně naučné práce (*Naši furianti L. Stroupežnického*, 1947, *V. K. Klicpera*, 1949, *L. Stroupežnický*, 1949). Vydal *Vyprávění o Národním divadle* (1963).

MUŽÍK Augustin Eugen (15. 5. 1859 v Novém Hradci Králové - 31. 3. 1925 v Praze), novinář, básník, autor reflexivní lyriky (*Jarní bouře*, 1883, *Hlasy člověka*, 1883, *Balady a legendy*, 1884, *Hymny a vzdechy*, 1892, *Písně života*, 1894, *Duchu Husovu*, 1903), prozaik (*Trosky života*, 1894, *Skvrny a paprsky*, 1898, *Tichá dramata*, 1914, *Zlomené okovy*, 1919) a dramatik (*V orlím hnízdě*, 1919). Překládal z angličtiny (E. A. Poe), němčiny (J. W. Goethe, O. Ludwig), polštiny aj. Redigoval *Besedy lidu*, *Světozor* aj. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 586.

NAUMAN Jaroslav (28. 4. 1881 v Praze - 4. 12. 1962 v Karlštejně; od r. 1945 užíval pseudonymu J. Horný), prozaik, fejetonista (*Zemí blíž*, 1919, *Dvě*, 1921, *Smírné hory*, 1924, *Únik*, 1932, *Nezmar*, 1947), básník (*Písně malostranské*, 1907, *Dlažbou i mechem*, 1911, *My a jiné básně*, 1918), autor odborných a popularizačních prací z botaniky (*Naše jehličiny*, 1925, *Skalky a skalničky*, 1942).

NAUMAN Pavel (vl. jm. Miloš Nauman; 2. 5. 1907 v Praze - 24. 9. 1976 v Praze), redaktor, archivář, pracovník v oblasti ochrany přírody, syn spisovatele Jaroslava Naumana Horného, prozaik, autor románů s morální tendencí (*Pomník kovu trvalejší*, 1943, *Nelze uniknout*, 1944, 2 sv., *Faon*, 1947, *Zlatý věk*, 1949, *Litice*, 1959, *Menší zvířata*, 1960, *Veliké sucho*, 1965, *Dlouhý stín času*, 1966), prací pro děti (*Pohádky o mašinkách*, 1942) a prací odborných (*Národní divadlo*, 1953).

NEČAS Jaroslav (22. 5. 1913 ve Valašském Meziříčí - 24. 12. 1988 v Praze), středoškolský profesor, ministerský úředník, básník (*Duhová brána*, 1932, *Motýl na okně*, 1934, *Tobě i vám*, 1936, *Návrat*, 1942), literární historik a publicista (humoristická knížka *Kapitoly mladým spisovatelům*, 1947, *Malý literární místopis Československa*, 1972), vydavatel (výbory *Valašské pohádky*, 1943, *Pohádky zpod Beskyd*, 1943, *Pod horami a pod oblaky*, 1944).

NEFF Vladimír (13. 6. 1909 v Praze - 2. 7. 1983 v Praze), obchodník, pak nakladatelský pracovník, prozaik, autor psychologických románů zejména z pražského měšťanského prostředí (*Malý velikán*, 1935, *Dva u stolu*, 1937, *Třináctá komnata*, 1944, *Marie a zahradník*, 1945, *Trampoty pana Humbla*, 1967, *Roucho pana de Balzac*, 1981), rodového románového cyklu (*Sňatky z rozumu*, 1957, *Císařské fialky*, 1958, *Zlá krev*, 1959, *Veselá vdova*, 1961, *Královský vozataj*, 1963), historických próz (*Srpnovští páni*, 1953, *Královniny nemají nohy*, 1973, 1. díl trilogie, *Prsten Borgiů*, 1975, 2. díl, *Krásná čarodějka*, 1980, 3. díl), dramatik (*První nálet*, 1937, *Pokušitel*, 1940). Napsal *Filozofický slovník pro samouky neboli Antigorgias* (1948). Ve spolupráci se svou ženou V. Petrovičovou překládal z ruštiny, němčiny a franštiny. Spolupracoval s filmem.

NECHVÁTAL František (22. 10. 1905 ve Velkém Újezdě u Olomouce - 10. 9. 1983 v Tanvaldě), učitel čs. náboženství, pak diplomatický úředník, básník, autor sociální, přírodní a milostné lyriky (*Vichřice*, 1932, *Oheň a meč*, 1934, *Vedro na paletě*, 1935, *Magnetová hora*, 1937, *Mateřské znamení*, 1939, *Věneček rozmarýny*, 1943, *Zelená hudba léta*, 1958, *Dary lásky*, 1967, *Tichý oceán*, 1968, *Bílá holubice*, 1978, *Mateřština*, 1978, *Knihla milostná*, 1980, *Balzamína*, 1982, *Čas motýlů a hvězd*, 1982, *Nesmrtelný život*, 1984, *Nesmírné objetí*, 1985), prací pro děti (*Honza Tulipán*, 1948, *Pod oblohou radováněk*, 1960, *Rosa, rosa, rosička*, 1972, *V mámině náruči*, 1975, *Na vrcholu vln*, 1985). Překládal ze španělštiny (F. G. Lorca, A. Machado, M. de Unamuno, P. Neruda aj.).

NEJEDLÝ Zdeněk (10. 2. 1878 v Litomyšli - 9. 3. 1962 v Praze), hudební vědec, estetik, profesor hudební vědy na KU (od r. 1919), po r. 1945 ministr školství a kultury, první prezident ČSAV (*Zdenko Fibich*, 1901, *Dějiny české hudby*, 1903, *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*, 1904, *Otakar Hostinský*, 1907, *Dějiny husitského zpěvu za váleku husitských*, 1913, *Richard Wagner*, 1916, *Vítězslav Novák*, 1921, *Alois Jirásek*, 1921 a 1926, *Všeobecné dějiny hudby*, 1916–1930, 2 sv.), historik (*Dějiny národa českého I*, 1949, 1955, 2 sv., *O smyslu českých dějin*, 1952), autor monografických prací o významných zjevech českých i cizích (*Bedřich Smetana*, 1924–1933, 4 sv., *T. G. Masaryk*, 1930–1937, 4 sv., *Lenin*, 1937–1938, 2 sv.), hudební, literární a výtvarný kritik (*Z české kultury*, 1951, *O výtvarnictví, hudbě a poezii*, 1952, *O literatuře*, 1953, *Knihla o kultuře*, 1955). Redigoval *Var*, *Pondělní noviny*, *Učitelské noviny*, *Spisy A. Jiráska* aj. Sebrané spisy 1948–1956, 51 svazek, nedokončeno.



NĚMEC František (12. 5. 1902 v Praze - 29. 8. 1963 v Praze), novinář (České slovo, A-Zet), básník (*Sebe i vás*, 1920, *Zelené demonstrace*, 1921), prozaik, humorista a soudničkář (*Alibi*, 1931, *Soudničky*, 1936, přeprac. 1948, *Člověk manželský*, 1944; posmrtně *Paničky a dámy aneb Druhá kniha soudniček*, 1973).

NĚMEČEK Zdeněk (19. 2. 1894 v Josefově - 5. 7. 1957 v Mnichově, NSR; po r. 1948 žil v zahraničí), diplomatický úředník, prozaik, autor povídek a románů z cizích prostředí (*New - York: zamlženo*, 1932, *Na západ od Panonie*, 1935, *Vějíř z poledníků*, 1937, 1941/2/, *Ďábel mluví španělsky*, 1939, *Evropská kantiléna*, 1945; v exilu publikovány prózy *Tvrdá země*, 1954, *Na počátku bylo slovo*, 1956, *Stín a jiné povídky*, 1957; posmrtně *Bloudění v exilu*, 1958), cestopisných causerií (*Západoindický deník*, 1929, 1940 s titulem *Ostrov smaragdového růžence*, *Dopisy ze Senegambie*, 1938, *Islandské dopisy*, 1948) a dramatik (*Primus tropicus*, 1925, *Zač lidský život?*, 1936, *Most*, 1938).

NEUMANN Stanislav Kostka viz str. 109

NEUŽIL František (nar. 9. 5. 1907 v Pozořicích u Brna), učitel a redaktor (České slovo), básník (*Před nedělí*, 1928) a prozaik, ve třicátých letech spolupracoval s ruralistickou skupinou (*Země v průvanu*, 1936, *Plemeno Hamrů*, 1940, *Modrý zvon*, 1941, *Především naději*, 1963, *Trýzeň slávy*, 1972, *Ohnivá jeseň*, 1973, *Zlomená pečeť*, 1976, *Milostný herbář*, 1976, *Živý kámen*, 1978, *Raněné pole*, 1981, *Řezenské ortely*, 1984, *Stíny pod piniemi*, 1986). Napsal studii (*Pět v kruhu*, 1932) a prózu pro mládež (*Královský sen*, 1970).

NEZVAL Vítězslav viz str. 507.

NOHA Jan (26. 11. 1908 v Benešově - 19. 1. 1966 v Praze), typograf, redaktor, básník druhé vlny proletářské poezie (*Běžící pás*, 1932, *Pro žízeň života*, 1933), autor intimní a meditativní lyriky (*Pastorále*, 1938, *Milostná větvěť*, 1944, *S východem slunce*, 1948, *Břehy a vlny*, 1955, *Šťastná řeka*, 1956, *Moje sonety*, 1957; posmrtně *Kartinky*, 1972), knížek pro děti, vydávaných až po r. 1945 (*Co děláte, zvířátka?*, 1953, *Velké věci maličkých*, 1958), satirik (*Čtyři hlavy utaté aneb I vlas má svůj stín*, 1954, *O nás s námi čili Mudrograms aneb Zdravím vás*, 1955). Překládal z ruštiny (S. Michalkov aj.).

NOHEJL Miloslav (26. 5. 1896 v Plzni - 25. 10. 1974 v Plzni), knihovník, prozaik, autor impresionistických povídek (*Veliká radost*, 1921, *Obraný hrozen*, 1966), psychologických románů (*Souhlas*, 1926, 1946/3/, *Ohnivý červenec*, 1929, *Svět nic neví*, 1934, *Zázrak s Julií*, 1941) a reportážních próz (*Holýma rukama*, 1946, *Odvracená tvář*, 1964, *Plzeň s přichutí sladkou, hořkou i kyselou*, 1965, *Škodové*, 1968).

NOR A. C. (vl. jm. Josef Kaván; 19. 9. 1903 v Opavě - 29. 7. 1986 v Praze), novinář, redaktor (České slovo, Host) a prozaik, autor románů zejména z venkovského slezského prostředí (*Bürkental*, 1925, *Rozvrat rodiny Kýrů*, 1925, *Raimund chalupník*, 1927, *Příběh Jana Osmerky, kasaře*, 1932, 2 sv., *Jed v krvi*, 1934, *Můj nepřítel osud*, 1941, *Tvář plná světla*, 1943, *Přišel den*, 1946, *Zmučená země*, 1964, *Vichřice*, 1965, *Zločin na samotě*, 1968), cestopisných fejetonů (*Italské léto*, 1933), knížek pro děti (*Pohádky z Jiříčkova světa*, 1943) a prací literárněkritických (*Jiří Wolker, básník a člověk*, 1934, 1947/2/, *Jak vzniká literární dílo*, 1935, *Petr Bezruč*, 1937). Redigoval edice Mladí autoři, Český román, Český humor aj.

NOUZA Oldřich (21. 5. 1903 v Doudlebech v jižních Čechách - 25. 5. 1974 v Praze), učitel, redaktor, básník, autor přírodní a společenské lyriky (*Rozmluva přes plot*, 1939, *Z žebrácké brašny*, 1941, *Hymna na náměstí*, 1947, *Řeka*, 1962, *Z kamene čas*, 1964, *Okno do obor*, 1971) a knížek pro děti (*Na sluneční stráni*, 1954).

NOVÁK Arne (2. 3. 1880 v Litomyšli - 26. 11. 1939 v Poličce), syn spisovatelky Terézy Novákové, literární historik a kritik, profesor české literatury na brněnské univerzitě od r. 1920 (*Die tschechische Literatur der Gegenwart*, 1907, 1913/2/, spolu s J. Jakubcem, *Stručné dějiny literatury české*, 1910, spolu s J. V. Novákem, 1913/2/ s titulem *Přehledné dějiny české literatury*, 1922/3/, 1946/5/, upravil R. Havel a A. Grund, *Jan Neruda*, 1910, 1914/2/, *Mužové a osudy*, 1914, *Myšlenky a spisovatelé*, 1914, *Zvony domova*, 1916, *Kritika literární*, 1916, *Podobizny žen*, 1918, *Svatopluk Čech*, 1921, 1923, torzo 3. dílu 1940 v knize *In memoriam Arne Nováka*, 1940, *Krajané a sousedé*, 1922, *Nosiči pochodní*, 1928, *Duch*



a národ, 1936, *Ruchovci a lumírovci v boji proti křivdě a za právo*, 1938, *Otokar Březina*, 1938), vydavatel Spisů V. Dyka, T. Novákové, A. Sovy aj.

NOVÁK Bohumil (7. 1. 1908 v Hořátvi u Nymburka - 25. 9. 1992 v Praze), nakladatelský redaktor, básník (*Deště*, 1928, *Léthe*, 1933), prozaik (*Velké děti*, 1936, 1941/2/), literární kritik a historik (*Jan z Wojkowicz, člověk a básník*, 1930, *Svědectví poezie*, 1948).

NOVÁKOVÁ Teréza (roz. Lanhausová; 31. 7. 1853 v Praze - 13. 11. 1912 v Praze), prozaička, autorka kritickorealistic-  
kých povídek a románů zejména z venkovského prostředí východních Čech (*Úlomky žuly*, 1902, 1919/2/, *Jan Jílek*, 1904, *Jiří Šmatlán*, 1906, *Na Librově gruntě*, 1907, *Děti čistého živého*, 1909, posmrtně *Drašar*, 1914), cestopisných črt (*Z nejnýchodnějších Čech*, 1898, *Kresby a dojmy z cest*, 1911), studií (*Karolína Světlá, její život a spisy*, 1890, *Kroj lidový a národní vyžívání na Litomyšlsku*, 1891). Redigovala *Ženský svět*, překládala z němčiny a angličtiny. Sebrané spisy 1914–1930, 17 svazků; *Vybrané spisy 1957–1961*, 6 svazků.

NOVOTNÝ Josef Otto (1. 2. 1894 v Hořovicích - 22. 9. 1971 v Praze), redaktor a novinář, autor odborných spisů (*O plukovníka Švece*, 1929, *Vzkříšení samostatnosti české*, 1932, 2 sv., *Brána svědomí*, 1944). Překládal z franštiny (A. de Gobineau, V. de l'sle Adam, F. Jammes aj.).

NOVOTNÝ Miloslav (17. 6. 1894 v Radomyšli u Strakonice - 22. 12. 1966 ve Strakonici), knihovník Národního muzea, literární historik a kritik (*Portrét K. H. Máchy*, 1936, *Život s pochodní v ruce*, 1940, *Nižgorodský dragón B. Havlasa*, 1941, *Rok Jana Nerudy*, 1952, *Roky A. Jiráska*, 1953, *Život B. Němcové*, 1951–1959, 6 sv., *Život J. Nerudy*, 1951–1956, 4 sv.), editor (B. Němcová, J. Neruda, K. Havlíček Borovský aj.).

NOVÝ Karel (pův. jm. K. Novák; 8. 12. 1890 v Benešově - 23. 11. 1980 v Praze), novinář a redaktor, prozaik, autor sociálních povídek a románů (*Městečko Raňkov*, 1927, *Samota Křešín*, 1927, 1. díl trilogie *Železný kruh, Srdce ve vichru*, 1930, 2. díl trilogie, 1933 pod titulem *Ve vichru, Peníze*, 1931, 1940 pod titulem *Peníze a krev*, přeprac. vyd. 1962, *Tváří v tvář*, 1932, 3. díl trilogie, *Chceme žít*, 1933, *Na rozcestí*, 1934, přeprac. 1949, *Plamen a vítr*, 1959, přeprac. *Městečko Raňkov*), historických románů (*Atentát*, 1935, 1948 s titulem *Sarajevský atentát, Rytíři a lapkové*, 1940, 1949 s titulem *Železo železem se ostří*), prací pro mládež (*Rybařiči na Modré zátocce*, 1936, *Potulný lovec*, 1941). Napsal drama *Na Táboře 1420* (1941, 1948 s titulem *Česká bouře*) a monografii *Karel Půlpán* (1920). Národní umělec. Spisy 1953–1956, 19 svazků, nedokončeno.

ORTEL Vít (22. 3. 1901 v Olomouci - 12. 6. 1988 v Praze), architekt, člen Devětsilu, básník (*Kšice Bereniky*, 1937, *Z rosy zrozená*, 1944, *Železné opánky*, 1945, *Je krásný den*, 1962, *Rok plný dnů*, 1978, *Hudba o křehkosti*, 1983).

OLBRACHT Ivan viz str. 554.

OPOČENSKÝ Gustav Roger (12. 4. 1881 v Krouné u Vysokého Mýta - 4. 9. 1949 v Praze), básník spjatý ve svých začátcích s gellnerovskou poetikou (*Modlitby psance*, 1906, *Luhačovské dojmy*, 1909), prozaik, autor žánrových obrázků (*Lidé z periferie*, 1922, *Dusilův hřích a jiné příběhy z hor*, 1924) a drobných monografií (*P. Bezruč*, 1908, *J. Neruda*, 1908). Psal písně, šansony a hudební texty.

OPOLSKÝ Jan (15. 7. 1875 v Nové Pace - 20. 5. 1942 v Praze), malíř pokojů, pak úředník, symbolistický lyrik (*Svět smutných*, 1899, *Klekání*, 1900, *Pod tíhou života*, 1909, *Verše o životě a smrti*, 1918, *Hory a doły a lesy*, 1931) a prozaik (*Kresby uhlem*, 1907, *Demaskování*, 1916, *Ze tmy do tmy*, 1926, *Víry i tůně*, 1928, *Pod patinou věků*, 1937).

ORTEN Jiří (vl. jm. J. Ohrenstein; 30. 8. 1919 v Kutné Hoře - 1. 9. 1941 v Praze), autor introspektivní lyriky existenciálních pocitů (*Čítanka jaro*, 1939, *Cesta k mrazu*, 1940, *Ohnice*, 1941, *Jeremiášův pláč*, 1941). Posmrtně vyšly básně (*Elegie*, 1946, *Dílo*, 1947, *Deníky*, 1958) a próza (*Eta, Eta, žlutí ptáci*, 1966).

PACOVSKÁ Alžběta (5. 12. 1897 v Praze - 28. 6. 1976 v Praze), dramatická, autorka realistických sociálních her (*Chudí lidé vaří z vody*, 1940, *Milovaný majetek*, 1947).



PAKOSTA Jan (24. 12. 1896 v Písku - 20. 8. 1983 v Praze), novinář a redaktor (Národní politika), fejetonista, prozaik humorista (*Představení v kinu Život*, 1925, *Co muži chtějí*, 1928, *Žádám onoho pána*, 1930), autor komedií (*Zásnuby slečny Boženky*, 1925, *Panny opět na skladě*, 1942).

PALIVEC Josef (7. 10. 1886 ve Zbirohu - 30. 1. 1975 v Praze), básník jazykově vytříbené abstraktní poezie (*Pečetní prsten*, 1941, *Naslouchání*, 1942, rozšířený soubor *Síta*, 1943). Překládal z franštiny (P. Valéry, S. Mallarmée), angličtiny (S. T. Coleridge), španělštiny; moderní českou poezii překládal do franštiny.

PATRŇÝ Jan (6. 2. 1877 v Jaroměři - 18. 3. 1929 v Praze), dramatik, autor společenských komedií (*Sokolská láska*, 1913, *Apoštol*, 1924, *Muži nestárnou*, 1926) a cestopisných fejetonů (*Potulky za sluncem*, 1927). Debutoval sbírkou veršů (*Písně mládí*, 1899).

PAULÍK Jaroslav Jan (20. 2. 1895 v Pelhřimově - 13. 5. 1945 v nemocnici bývalého koncentračního tábora Drei Berge u Bützova v Německu), středoškolský profesor, prozaik, autor trampského románu (*Arizona*, 1928), cestopisných črt (*Zadní Indie*, 1927, *Sentimentální cesty*, 1931), psychologických próz (*Utonulá*, 1934, *Ošklivá tvář lásky*, 1940) a esejů (*Technika flirtu neboli Umění nedokonale milovati*, 1932). Psal texty k trampským písním. Překládal z franštiny (abbé Prévost, R. Rolland, Ch. L. Philippe, P. Mac Orlan, F. Carco, R. Martin du Gard aj.).

PAZOUREK Vladimír (18. 8. 1907 v Brně - 11. 2. 1987 v Brně), učitel, prozaik, autor přírodních povídek, črt a psychologizujících próz (*Tři pstruží řeky*, 1940, *Pustina*, 1941, *Běžící pás*, 1941, *Buď pochválena*, 1942, *Hry s krví*, 1943, *Ústup z hranice*, 1946, *Lidé ze samoty*, 1947, *Demarkační čára*, 1960, *Noční jízda*, 1961, *Jízda za Marií*, 1970, *Malá setkání*, 1972, *Neklidné brázdy*, 1972, *Země synů*, 1973, *Obrazy psané do tmy*, 1974, *Noci bez hvězd*, 1975, *Vůně domova*, 1976, *Okouzlená země*, 1977, *Trnová cesta*, 1978, *Růže pro Charóna*, 1979, *Vábení*, 1980, *Jak chutná život*, 1981, *Zkouška dospělosti*, 1982). Napsal řadu knih pro mládež (*Řeka volá*, 1940, *U vody*, 1942, *Na Zlaté zátoce*, 1948, *Medvídek z oravského lesa*, 1956, *Šelmy hledají domov*, 1957, *Hledá se stopa*, 1969, *Toulavý medvídek*, 1972, *Velká naděje*, 1975, *Chlapec ze Starého lesa*, 1978, *Vašek a Lenka*, 1978) a teoretické práce o písemnictví pro mládež (*Literatura pro mládež*, 1942, *Přítomnost české literatury pro mládež*, 1946). Začínal jako básník (*Motivy tuláka*, 1927, *Písně o smrti*, 1929, *Jaro a smrt*, 1936, *K pokorné zemi*, 1938, *Přežitá jara*, 1940).

PECHÁČKOVÁ Františka (roz. Janečková; 1. 8. 1904 v Pašovicích u Uherského Brodu - 19. 1. 1991 v Praze), dekorační malířka, prozaička, autorka románů z venkovského života na moravsko-slovenském pomezí (*Jobovy děti*, 1934, *Země miluje člověka*, 1936, *Chléb náš vezdejší*, 1939, *Věrnost*, 1944, *Proč mlčí živí*, 1957, *Zítřek začal včera*, 1963, *Přítelkyně*, 1968, *Vůně chleba*, 1970) a knížek pro děti (*Sedmikrásný čas*, 1961, *Jeden krásný rok*, 1982).

PEROUTKA Ferdinand (6. 2. 1895 v Praze - 20. 4. 1978 v New Yorku, USA; od r. 1948 žil v zahraničí), novinář a redaktor (Tribuna, Lidové noviny, Přítomnost, Svobodné noviny, Dnešek), autor prací publicistických a esejistických (*Jací jsme*, 1924, *Boje o dnešek*, 1925, *Ano a ne*, 1932, *Budování státu I-IV*, 1933–1936, *Osobnost, chaos a zlovyky*, 1939, *Tak nebo tak*, 1947), dramatik (*Oblak a valčík*, 1948, *Šťastlivec Sulla*, 1991 v čas. Divadelní revue), prozaik (*Oblak a valčík*, 1976, *Pozdější život Panny*, 1980). Výběry z publicistiky TGM představuje plukovníka *Cunninghama* (1977), *Budeme pokračovat* (1984), *Muž Přítomnosti* (1985).

PILÁŘ Jan (nar. 9. 9. 1917 ve Stříbřeci v Třeboně), redaktor, básník, autor přírodní a intimní lyriky (*Jabloňový sad*, 1939, *Stesk Orfeův*, 1940, *Vlny*, 1943, *Okov* 1946, *Radost na zemi*, 1950, *Strom se nepohřbívá*, 1957, *Otevřela se přede mnou růže*, 1961, *Krajinou pádí kůň*, 1967, *Žlutý list*, 1972, *Kruhy na vodě*, 1975, *Pohled do očí*, 1979, *Točité schody*, 1983, *Růže pro Jana Nerudu*, 1984, *Zastavení v krajinách*, 1985, *Soukromá galerie*, 1986, *Oslovení*, 1989) a překladatel zejména z polštiny (J. Tuwim, K. I. Galczyński, W. Broniewski, L. Staff). Pro mládež převyprávěl Homérovu *Iliadu* (1979) a vydal knihy vzpomínek (*Má cesta za polskou poezií*, 1981, *Sluneční hodiny*, 1989). Redigoval Lidový deník, Literární noviny aj. Vybrané spisy 1986–1990, 4 svazky.

PÍŠA Antonín Matěj (10. 5. 1902 ve Volyni - 26. 2. 1966 v Praze), redaktor (Právo lidu, Práce), člen Devětsilu, později



Literární skupiny, básník (*Dnem a nocí*, 1921, *Nesrozumitelný svatý*, 1922, *Hořící dům*, 1925), literární kritik a historik (*Soudy, boje a výzvy*, 1922, *Směry a cíle*, 1927, *Otakar Theer*, 1928, 1933, 2 sv., *Proletářská poezie*, 1936, *Poezie své doby*, 1940, *Josef Hora*, 1947, *Stopami poezie*, 1962, *Stopami prózy*, 1964, posmrtně *Stopami dramatu a divadla*, 1967, *Dvacátá léta*, 1969, *Třicátá léta*, 1971, *Divadelní avantgarda*, 1978, *K vývoji české lyriky*, 1982), editor (J. Wolker, M. Majerová, St. K. Neumann, J. Seifert aj.).

PÍŠEK František (14. 8. 1901 v Praze - 10. 11. 1982 v Brně), literární kritik (*Sovětská literatura*, 1935) a překladatel z ruštiny (D. A. Furmanov aj.).

PLEVA Josef Věromír (vl. jm. Josef Pleva; 12. 8. 1899 v Moravské Svatce - 7. 9. 1985 v Brně), knihařský dělník, pak učitel, prozaik, autor románů (*Eskorta*, 1929, 1955/2f) a knih pro mládež (*Malý Bobeš* I, 1931, II, 1933, III, 1934, přeprac. 1950 a 1953, *Hoši s dynamitem*, 1934, *Kapka vody*, 1935). Napsal sbírku básní (*Pět*, 1930), práce odborné (*Mahen, moravský Nasr-ed-din*, 1933, *Svět dítěte a kniha*, 1962) a knihy vzpomínek (*Náruč mamčinina*, 1943, *Dávno tomu*, 1970, *Přátelé*, 1974, *Rád vzpomínám*, 1979).

POKORNÝ Jaroslav (13. 11. 1920 v Praze - 23. 9. 1983 v Praze), divadelní lektor a dramaturg, v l. 1950–1957 docent dějin divadla na AMU, dramatik (*Křídový kruh*, 1947, *Dva melodramy: Marlin, Ptsně Omara pijáka*, 1947), divadelní teoretik a historik (*Složky divadelního výrazu*, 1946, *Shakespeareova doba a divadlo*, 1955). Překládal z antického dramatu (Aischylos, Sofoklés), z itaštiny (C. Goldoni, N. Machiavelli, V. Pratolini, A. Moravia), z němčiny (T. Storm) aj.

POLÁČEK Karel (22. 3. 1892 v Rychnově nad Kněžnou - asi 19. 10. 1944 v koncentračním táboře Osvětim), novinář (Tribuna, Lidové noviny), soudnickář, fejetonista (*Mariáš a jiné živnosti*, 1924, *35 sloupků*, 1925, *Okolo nás*, 1927), prozaik, autor humoristických společenských románů a povídek (*Povídky pana Kočkodana*, 1922, *Dům na předměstí*, 1928, *Hráči*, 1931, *Muži v ofsajdu*, 1931, *Michelup a motocykl*, 1935, *Hostinec U kamenného stolu*, 1941, pod jm. V. Rada) a satirického zobrazení maloměstáctví (*Hlavní přelíčení*, 1932, cyklus *Okresní město*, 1936, *Hrdinové táhnou do boje*, 1936, *Podzemní město*, 1937, *Vyprodáno*, 1939). Pro děti napsal knihu *Edudant a Francimor* (1933). Vydal parodický *Žurnalistický slovník* (1934). Posmrtně vyšla povídka *Bylo nás pět* (1946), hra *Otec svého syna* (1946) a deník z r. 1943 *Se žlutou hvězdou* (1959). Knihy Karla Poláčka, 1931–1939, 9 svazků; 1954–1961, 11 svazků.

POLÁCH Bohumír (8. 11. 1899 v Brně - 11. 12. 1979 v Brně), úředník, prozaik, autor románů publikovaných většinou po r. 1945 (*Prohnaný úředník Kloc*, 1943, *Návrat z jedné války*, 1947, *Rozpaky podplukovníka Prokopa*, 1957, *Návrat Jiřího Skály*, 1959), dramatik (*Láska a box*, 1937, s F. Kožíkem, *Vrah jsem já*, 1942, *Muž v pozadí*, 1948, *Rozum do hrstí*, 1951), autor knih pro mládež (*Srub radosti*, 1944). Psal operní a operetní libreta, písňové texty a rozhlasové hry.

POLÁK Karel (26. 9. 1903 v Kojetíně - 24. 8. 1956 v Praze), středoškolský profesor, novinář (Právo lidu), literární kritik a historik (F. V. Krejčí, *kulturní buditel českého dělnictva*, 1937, *Národní myšlení Nerudovo*, 1940, *Literatura a socialismus*, 1946, *Nerudovy povídky malostranské*, 1947, *O Antalu Staškovi*, 1951, *Heinrich Heine*, 1956), editor (J. Neruda, J. Arbes, K. V. Rais aj.).

POLAN Bohumil (vl. jm. B. Čuřín; 18. 11. 1887 v Plzni - 25. 7. 1971 v Plzni), knihovník, literární kritik (*Se St. K. Neumannem*, 1919, *Básníkův stín*, 1930, *Fráňa Šrámek, básník mládí a domova*, 1947, *Básník Karel Toman*, 1957; výběry *Život a slovo*, 1964, *Místo v tvorbě*, 1965) a editor. Napsal sbírku básní *Koncert na lesní roh* (1927).

PRAŽÁK Albert (11. 6. 1880 v Chroustovicích u Vysokého Mýta - 19. 9. 1956 v Praze), literární historik, profesor dějin české a slovenské literatury v Bratislavě (od r. 1921) a v Praze (od r. 1933), autor odborných prací (*Jan Neruda*, 1902, *Dějiny spisovné slovenštiny po dobu Štúrova*, 1922, *Obrozenské tradice*, 1928, *Zápas generací v literatuře*, 1930, *Literární Slovensko let padesátých až sedmdesátých*, 1932, *Karel Hynek Mácha*, 1936, *Duch naší obrozenské literatury*, 1938, *Literární Levoča*, 2 sv., 1939 a 1947, *Míza stromu*, 1940, *Vlast a národ v českém písemnictví*, 1940, *Staročeská báseň o Alexandru Velikém*, 1945, *Národ se bránil*, 1946, *České obrození*, 1948, *Dějiny slovenské literatury I*, 1950), autor



vzpomínkových knih (*Vrchlickému nablízku*, 1945, *S Hvězdoslavem*, 1955), vydavatel Nerudovy a Vrchlického korespondence, díla Vodáková a Vrchlického, redaktor odborných časopisů (Slovesná věda, Naše věda).

PRÁŽÁKOVÁ Klára (roz. Fuxová; 30. 5. 1891 v Praze - 3. 10. 1933 v Praze), žena prof. Alberta Pražáka, středoškolská profesorka, dramatička (*Objev*, 1930, *Svatý prorok a spol.*, 1932, *Hodina sedmi mudrců*, 1941), divadelní kritička (posmrtně soubor statí *Od včerejška k zítřku*, 1940) a překladatelka z antické literatury (Sofoklés, Plautus, Euripidés) a z angličtiny (G. B. Shaw).

PREISSOVÁ Gabriela (roz. Sekerová, podruhé provdaná Halbaerthová; 23. 3. 1862 v Kutné Hoře - 27. 3. 1946 v Praze), autorka povídek a črt ze slováckého venkova (*Obrázky ze Slovácka*, 1886–1889, 3 sv., 1901/2, 2 sv., s titulem *První obrázky ze Slovácka*, *Povídky*, 1890, *Črty ze Slovácka*, 1890, *Obrázky bez ráámů*, 1896, *Zmítané haluze*, 1903, *Bouře a jiné povídky*, 1920, *Zlatý hoch*, 1930) a vesnických dramát (*Gazdina roba*, 1890, zhudebnil J. B. Foerster s titulem *Eva*; *Její pastorkyňa*, 1891, zhudebnil L. Janáček). Sebrané spisy 1910–1915, 18 svazků. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 590.

PROCHÁZKA Arnošt (15. 11. 1869 v Praze - 16. 1. 1925 v Praze), zakladatel *Moderní revue*, literární kritik a esejista (*Odilon Redon*, 1904, *Literární siluety a studie*, 1912, *České kritiky*, 1912, *Na okraj doby*, 1912, *Dnové života*, 1922, *Soumrak*, 1924), básník (*Prostibolo duše*, 1895) a prozaik (*Torza veršů*, *torza prózy*, 1925). Překládal z franštiny (A. France, J. Barbey d'Aureville, A. Gide), angličtiny (O. Wilde), italštiny (G. Boccaccio, G. d'Annunzio) aj. Vydal spisy K. Hlaváčka (1905) a H. G. Schauera (1917). Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 590.

PROCHÁZKA František Serafínský (15. 1. 1861 v Náměšti na Hané - 28. 1. 1939 v Praze), učitel, novinář a redaktor, knihovník, básník vycházející z tradice lidové poezie (*Písničky*, 1898, rozš. 1906, *Hradčanské písničky*, 1903, *Král Ječmínek*, 1906, *Nové hradčanské písničky*, 1924), autor prací pro mládež (*Hračky*, 1901, *Slunečka*, 1905, *Lučina*, 1909, *Taškařiny*, 1910, *Děti a zvířátka*, 1924). Překládal z němčiny (G. Hauptmann), franštiny (J. Verne) aj. Redigoval časopis *Malý čtenář* a *Zvon*. Působil také jako literární kritik (*Zvon*). Dílo F. S. Procházky 1919–1929, 14 svazků. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 591.

PROKÚPEK Václav (11. 8. 1902 v Dolním Lochově u Jičína - 22. 5. 1974 v Brně), novinář (Venkov), autor próz z venkovského prostředí (*Esa a bůh*, 1926, *Ve stínu hor*, 1931, *Zakryto slzami*, 1937, *Ztracená země*, 1938, *Nebe nad námi*, 1941, *Žitný dvojklas*, 1943) a prózy pro mládež (*Naše hřibátka*, 1969). V l. 1951–1964 protiprávně vězněn, r. 1967 rehabilitován.

PŘIKRYL Ondřej (26. 11. 1862 ve Výšovicích u Prostějova - 22. 12. 1936 v Prostějově), lékař, politik, básník navazující na lidovou píseň (většinu svých děl psal hanáckým dialektem: *Hanácky pěsničky*, 1900, *Novy hanácky pěsničky*, 1901, *Ešče z Hané*, 1912, *Chabašči*, 1915, *Z vojne*, 1917, *Čase tvrčí než ocel*, 1921, *Slizovy ruže*, 1921, *Stařeček z Hané*, 1922, *Prostějovský pěsničky*, 1927, *Mhla*, 1933, *K ževoto!*, 1935), prozaik (*Meze dětima*, 1922, *Meze chasó*, 1924, *Ondřeji a inši obrázke z Hané*, 1925, *Bévávalo*, 1927, *Dule z hroške*, 1928) a publicista (*Několik črt z posledních let města Prostějova*, 1907, *Úryvky ze zápisů v době válečné*, 1928, *Červánky Prostějova*, 1931, 4 sv.).

PTÁČEK Ladislav (20. 8. 1908 v Nymburce - 1. 12. 1974 v Českých Budějovicích), lékař, prozaik, autor společenských románů (*V klopě růži*, 1941, *S andělem v náručí*, 1944, 2 sv., *Druhá stráž*, 1955, *Město pod stany*, 1957, *Komorní kvartet*, 1959; posmrtně *Sanitní vůz*, 1977) a reportáží (*Na sever od Prahy*, 1946). Napsal drama (*Dýka v srdci*, 1932) a román pro mládež (*Hořký chléb*, 1934).

PUJMANOVÁ Marie (roz. Hennerová; 8. 6. 1893 v Praze - 19. 5. 1958 v Praze), prozaička, autorka psychologických a společenských románů a povídek (*Povídky z městského sadu*, 1920, rozš. 1956, *Pacientka doktora Hegla*, 1931, *Lidé na křižovce*, 1937, 1. díl trilogie, *Předučha*, 1942, *Hra s ohněm*, 1948, 2. díl, *Život proti smrti*, 1952, 3. díl), reportáží (*Pohled do nové země*, 1932, *Slovanský zápisník*, 1947, *Modré vánoce*, 1958), esejistka (*Božena Benešová*, 1935) a básnířka (*Zpěvník*, 1939, *Verše mateřské*, 1940, *Radost i žal*, 1945, *Vyznání lásky*, 1949, *Miliony holubiček*, 1950, *Praha*, 1954). Psala divadelní a literární kritiky (výbor *Vyznání a úvahy*, 1959). Národní umělkyně. Dílo Marie Pujmanové 1953–1958, 10 svazků.



RAFFEL Vladimír (30. 8. 1898 ve Voticích - 10. 2. 1967 v Dolním Žlebu), lékař, prozaik, autor povídkových knih (*Elektrické povídky*, 1927, *Tělové povídky*, 1928, *Prapovídky*, 1930) a utopického románu (*Obchodník sympatiemi*, 1929). Psal politické a sociologické stati a literární referáty. Překládal z franštiny (G. Flaubert).

RACHLÍK František (16. 9. 1904 v Nymburku - 13. 2. 1980 v Praze), úředník, redaktor, dramaturg, prozaik, autor humoristických románů (*Pozdrav pámbu, pane Randák*, 1940, přeprac. 1947, *I dejž to pámbu, holenkové*, 1940), cyklu bajek (*Baly*, 1943–1946, 4 sv.), životopisných a historických próz (*Komedie plná lásky*, 1954, *Hodina předjitřní*, 1958, přeprac. 1971), dramát (*Kulový král*, 1948, *Hodina předjitřní*, 1950) a prací monografických (*Jiří Melantrich Rožďalovický z Aventýnu*, 1930, *Cézanne: Odpovím vám obrazy*, 1948, *Národní umělec Václav Špála*, 1955). Upravoval hry (J. N. Nestroy, *Veselý trojlístek aneb Lumpacivagabundus*, 1954, aj.).

RAIS Karel Václav (4. 1. 1859 v Lázních Bělohradě - 8. 7. 1926 v Praze) viz monografickou kapitolu v Dějinách české literatury III, s. 465–485.

RAKOUS Vojtěch (vl. jm. Albert Österreicher; 8. 12. 1862 v Brázdími u Staré Boleslavi - 8. 8. 1835 v Praze), obchodník, prozaik humorista, čerpající ze židovského prostředí (*Vojkovičtí a přespolní*, 1910, definitiv. vyd. 1923–1925, 2 sv., *Na rozcestí*, 1914, *Modche a Rézi*, 1926).

RÁŽ Arnošt (20. 2. 1884 ve Slavětíně u Loun - 20. 1. 1925 na Pleši u Dobříše), advokát, strýc básníka K. Biebla, člen uměleckého spolku Syrx, spoluzakladatel Literární skupiny, básník (*Intimní tragédie*, 1903, *Byly večery*, 1904, *Cesta k lidem*, 1923, s K. Bieblem).

RENČ Václav (28. 11. 1911 ve Vodochodech u Roudnice n. Labem - 30. 4. 1973 v Brně), redaktor, dramaturg, katolicky orientovaný básník (*Jitřeně*, 1933, *Studánky*, 1935, *Vinný lis*, 1938, *Trojzpěvy*, 1940, 1948/21, *Popelka nazaretská*, 1969, *Setkání s Minotaurem*, 1969, *Skřívání věž*, 1970, *Pražská legenda*, 1974, *Sluncem oděná*, 1979) a dramatik (*Marnotratný syn*, 1942, *Císařův mim*, 1944). Napsal monografii (*Julius Zeyer*, 1941) a knížky pro děti (*Perníková chaloupka*, 1944). Překládal z němčiny (F. Hebbel, F. Schiller, R. M. Rilke), franštiny (M. Maeterlinck, F. Bérance), angličtiny (W. Shakespeare, J. Greene), polštiny (A. Mickiewicz, C. Norwid). V l. 1951–1962 byl protiprávně vězněn, r. 1962 rehabilitován.

REYNEK Bohuslav (31. 5. 1892 v Petrkově u Havlíčkova Brodu - 28. 9. 1971 tamtéž), básník z okruhu J. Floriana (*Žízně*, 1921, *Rybí šupiny*, 1922, *Had na sněhu*, 1924, *Rty a zuby*, 1925, *Setba samoty*, 1936, *Pieta*, 1940, soubor *Podzimní motýli - Sníh na zápraží - Mráz v okně*, 1969, *Odlet vlaštovek*, 1980), výtvarník, grafik a překladatel z franštiny (P. Claudel, L. Bloy, J. Renard, P. Valéry, J. Giono, F. Jammes) a němčiny (R. Billinger, A. Stifter, G. Trakel). Soubor dopisů, básní, překladů a prózy J. Čapek - B. Reynek, *Nepřícházejí vhod* (1969). Básnické dílo 1985–1986, 2 svazky; výbor *Vlídne vidiny*, 1992.

ROKYTA Jan (vl. jm. Adolf Černý; 19. 8. 1864 v Hradci Králové - 27. 12. 1952 v Praze), profesor na učit. ústavech, pak úředník ministerstva zahraničí, básník, autor reflexivní lyriky (*Když se připozdívá*, 1897, *Světla a bludičky*, 1898, *Lekniny na hlubinách*, 1900, *Pouta a peruti*, 1905, *Jadranské dojmy*, 1915), společenských a politických veršů (*Hradby padají*, 1906, *Balkánské zpěvy*, 1913, *Zpěvník o Janu Husovi*, 1915, *Zpěvník pozdního husity*, 1918, *Písně osvobozeného otrocka*, 1919, *Věrní a odhodlaní*, 1938), literární historik, slavista (*Různé listy o Lužici*, 1894, *O slovanské vzájemnosti v době přítomné*, 1906, *Lužice a Lužičtí Srbové*, 1911, *Lužická otázka*, 1918, *Masaryk a Slovanstvo*, 1921). Založil a redigoval *Slovanský přehled* (1898–1914). Překládal z polštiny (S. Wyspiański, E. Orzeszkowa, J. Slowacki), z lužické srbštiny (J. Čišinski), z ruštiny (I. S. Turgenjev) aj.

RÓN Zdeněk (23. 5. 1889 ve Vysokém n. Jizerou - 13. 7. 1948 tamtéž), inženýr, prozaik, autor regionálních popisně realistických próz (*Za člověkem*, 1924, *Proudy a přístavy*, 1926, *Něco vydržíme*, 1933, *Jaro a prameny*, 1936, *Radost na světě*, 1938). Napsal též sbírku básní (*K pramenům*, 1940) a divadelní hru (*Očistec*, 1942).

ROSÚLEK Jan Václav (7. 9. 1894 v Pardubicích - 12. 1. 1958 v Praze), prozaik, autor dějově atraktivních románů (*Opilé město*, 1923, *Černožlutý mumraj*, 1925). Pod pseudonymem Vladimír Drnák psal zejména životopisné romány (*Hlavou proti*



zdi, 1934, *Španělská rapsodie*, 1935, *Manžel slavné ženy*, 1938, *Král Sloužím*, 1940, *Stín přes paletu*, 1940). Psal též poezii a práce pro děti.

ROZNER Vojtěch (23. 4. 1905 v Uhřicích u Žďanic - 20. 4. 1991 v Praze), novinář a redaktor (Polední list), básník, satirik a epigramatik (*Nahé objetí v růžích*, 1926, *Listy mladé gardě*, 1927, *Jedovatý řez*, 1928, *Na ostří čepelce*, 1937), prozaik (*Vzpoua chalup*, 1928, *Prázdnost na nebi*, 1933, *Na kraji Moravy*, 1942). Napsal esej (*Z pasivity poezie k aktivismu*, 1940) a publicistickou knihu (*Tiché zpravědi*, 1943).

RUSINSKÝ Milan (10. 2. 1909 v Litovli - 8. 11. 1987 v Ostravě), rozhlasový dramaturg, knihovník, prozaik, autor povídek a románů z prostředí beskydského a ostravského (*Návrat a jiné prózy*, 1932, *Hladové dni*, 1940, *Cesta k horám*, 1945), biografického románu (*Bludička slávy*, 1940) a prací odborných (*Němečtí Slezané*, 1933, *Kapitolky ze Slezska*, 1946, *Bard prvý z Beskyd*, 1947, *Vyprávění o P. Bezručovi a kraji jeho básní*, 1947, *Epik Ostravska*, 1947). Překládal z němčiny (H. Sudermann, H. Fallada), polštiny (A. Fredro aj.). Spolupracoval s rozhlasem.

RUTTE Miroslav (10. 7. 1889 v Praze - 24. 11. 1954 v Praze), redaktor, literární a divadelní kritik (Národní listy) a esejist (*Strach z duše*, 1920, *Skrutá tvář*, 1925, *Tvář pod maskou*, 1926, *Doba a hlasy*, 1929, *Divadlo a doba*, 1931, *Viktor Dyk*, 1931, *K. H. Hilar*, 1936, *Mohyly s vavřínem*, 1939, *O umění hereckém*, 1946). Psal také poezii (*Zjasněné oči*, 1918, *Ohnivá vlna*, 1922, *Měsíčná noc*, 1927), prózu (*Smuteční slavnosti srdcí*, 1911, *Batavia*, 1924, *Duhový kruh*, 1941) a dramata (*Maria z Magdaly*, 1908, *Román, jejž jsme zapomněli*, 1941). Překládal z franštiny (La Fontaine, F. Vildrac, G. Duhamel). Redigoval Cestu.

RYBÁK Josef (1. 5. 1904 v Písku - 15. 12. 1992 v Praze), novinář a redaktor komunistických listů, prozaik, autor sociálních próz (*Pole a lesy*, 1928, *Začíná století*, 1932, *Střechy nad hlavou*, 1945, *Hodiny pro bosé nohy*, 1973), básník (*Do slunce a do mraků*, 1958, *Několik dní v mé špatné paměti*, 1962, *Dlouhé noce*, 1971, *Chození na červenou*, 1975, *Létající talíř na zimmím nebi*, 1980, *Cesta*, 1985), kritik (*Julius Fučík*, 1950, spolu s G. Barešem, soubory statí *S orlími křídly*, 1954, *Doba a umění*, 1961, *Prsty od inkoustu*, 1977, *Páté přes deváté*, 1982, *Po válce*, 1985), autor vzpomínek (*Kouzelný proutek*, 1968, přeprac. 1974).

ŘEZÁČ Václav (vl. jm. Václav Voňavka; 5. 5. 1901 v Praze - 22. 6. 1956 v Praze), novinář (Lidové noviny, Práce), prozaik, autor psychologických a společenských románů (*Větrná setba*, 1935, *Slepá ulička*, 1938, *Černé světlo*, 1940, *Svědék*, 1942, *Rozhraní*, 1944, *Nástup*, 1951, *Bitva*, 1954) a prací pro děti (*Kluci, hurá za ním*, 1933, *Poplach v Kovářské uličce*, 1934). Psal filmové scénáře. Dílo Václava Řezáče 1953–1961, 12 svazků.

ŘEZÁČOVÁ Ema (nar. 17. 11. 1903 v Praze), žena spisovatele Václava Řezáče, redaktorka (Český svět, Eva, Ozvěny, Práce), prozaička, autorka psychologickospolečenských povídek a románů (*Špička chce k novinám*, 1934, *Čertovo kolo*, 1944, *Radosná událost*, 1947, *Nový svět*, 1953, *Neznámá v rovníci*, 1960, *Jeden a druhý*, 1962, *Pozlacené dno*, 1968, 1. část cyklu, *Lesklá bída*, 1970, 2. část, *Tantalovy slasti*, 1974, 3. část, *Kde přezimují motýli*, 1976, 4. část, *Modrý vějíř*, 1979, 5. část, *Blázen z Horní Dolní*, 1983), dramatička (*Třetí vrstva*, 1948, *Jana*, 1956). Napsala knihu pro děti (*Dům na kolečkách*, 1948) a filmové scénáře.

SAUER Franta (4. 12. 1882 v Praze-Žižkově - 26. 3. 1947 v Praze), pův. zámečník, prošel řadou zaměstnání, prozaik velkoměstské periferie (*Franta Habán z Žižkova*, 1923, *Pašeráci*, 1929), autor vzpomínkových knih (*In memoriam Jaroslava Haška*, 1924, spolu s I. Sukem, *E. A. Longen a Xena*, 1936, spolu se S. Klíkou), herec a recitátor.

SEDLÁK Jan Vojtěch (20. 9. 1889 v Boskovicích - 11. 6. 1941 v Praze), středoškolský profesor, literární kritik a historik (*Rudolf Mayer, jeho život a dílo*, 1916, 1922/2), s titulem *O básníku R. Mayerovi, Josef Thomayer*, 1923, *Literární historie a literární věda*, 1929, *K problémům rytmu básnického*, 1929, *O díle básnickém*, 1935). Psal také poezii (*Čekanky*, 1926, *Mé hory*, 1931) a prózu (*Duha nad krajem*, 1936, *Věvec jeřabinový*, 1938).

SEDLONĚ Michal (vl. jm. Antonín Neureutter; 5. 9. 1919 v Praze - 1. 3. 1982 v Praze), redaktor (Rudé právo, Mladá



fronta, Květy), básník, autor meditativní a společenské lyriky (*Zvichřené jasany*, 1943, *Silice*, 1945, *Vzpoua srdce*, 1956, *Příboj a neóny*, 1961), parodista (*Pegasem kopnutí*, 1955). Napsal prózu (*Všichni byli výborní*, 1960) a knížku pro děti (*Doma plno kamarádů*, 1961).

SEIFERT Jaroslav (23. 9. 1901 v Praze - 10. 1. 1986 v Praze), člen Devětsilu, novinář a redaktor v levicových listech, básník (*Město v slzách*, 1921, *Samá láska*, 1923, *Na vlnách TSF*, 1925, *Slavík zpívá špatně*, 1926, *Poštovní holub*, 1929, *Jablko z klína*, 1933, *Ruce Venušiny*, 1936, *Jaro sbohem*, 1937, rozš. 1942, defin. vyd. 1947, *Zhasněte světla*, 1938, *Vějíř Boženy Němcové*, 1940, *Světlem oděná*, 1940, *Přílba hlíny* 1945, *Píseň o Viktorce*, 1950, *Maminka*, 1954, *Koncert na ostrově*, 1965, *Halleyova kometa*, 1967, *Odlévání zvonů*, 1967, *Deštník z Piccadilly*, 1979, *Morový sloup*, 1977, *Býti básníkem*, 1983), fejetonista (*Hvězdy nad Rajskou zahradou*, 1929), autor vzpomínek (*Všecky krásy světa*, 1981, upr. 1982). Překládal z ruštiny (A. Blok), franštiny (G. Apollinaire) aj. Redigoval Sršatec, Reflektor, Novou scénu, Almanach Kmene, Panorámu. Národní umělec, nositel Nobelovy ceny za literaturu pro rok 1984. Dílo Jaroslava Seiferta 1953–1970, 7 svazků.

SEKANINA František (14. 2. 1875 v Žárovicích u Prostějova - 3. 3. 1958 ve Smečně), středoškolský profesor, novinář a redaktor (Národní politika), literární historik a kritik (*H. Sienkiewicz*, 1901, *J. Vrchlický*, 1912, *A. J. Puchmajer*, 1920, *B. Havlasa*, 1928, *P. Bezruč*, 1937). Psal také básně (*Za nocí chmurných i světlých*, 1897, *Lyrické intermezzo*, 1901), vydával díla K. H. Máchy, J. Nerudy, J. K. Tyla, F. J. Rubeše, K. J. Erbena, B. Němcové, K. Havlíčka Borovského aj. Překládal z franštiny (H. de. Balzac, G. de Maupassant, P. Verlaine aj.).

SEKERA Josef (4. 12. 1897 ve Starkoči u Čáslavi - 14. 11. 1972 v Benešově), prozaik, autor románů ze slovenského venkovského života (*Vinaři*, 1930, přeprac. 1954, *Děti z hliněné vesnice*, 1952) a z prostředí Železných hor (*Jsem strom zelený*, 1968), próz historických (*Česká rapsodie*, 1961) a životopisných (*Torzo lásky*, 1965).

SEKORA Ondřej (25. 9. 1899 v Brně - 4. 7. 1967 v Praze), novinář a redaktor (Lidové noviny), grafik a ilustrátor, autor knih pro děti (*Ferda mravenec*, 1936, *Ferda mravenec v cizích službách*, 1937, *Ferda v mraveništi*, 1938, *Slavnost u broučků*, 1938, *Trampoty brouka Pytlíka*, 1939, *Kuře Napipi a jeho přátelé*, 1941, *Uprchlík na ptačím stromě*, 1943, *Ferda cvičí mravenišť*, 1947, *Kronika města Kocourkova*, 1947, *Mravenci se nedají*, 1954, *Na dvoře si děti hrály*, 1955, *Čmelák Aninka*, 1959, *Hurá za Zdendou*, 1960, *Pošta v zoo*, 1963).

SEZIMA Karel (vl. jm. K. Kolář; 13. 10. 1876 v Hořovicích - 14. 12. 1949 v Praze), prozaik ovlivněný dekadentním psychologismem (*Pasiflora*, 1903, *V soumraku srdcí*, 1913, *Za přeludem*, 1917), autor pamětí (*Z mého života*, 1945–1948, 4 sv.), literární kritik a esejista (*Podobizny a reliéfy*, 1919, 1927/28, *Krystaly a průsvity*, 1928, *Masky a modely*, 1930, *Mláží*, 1936). Sebrané spisy 1927–1930, 10 svazků.

SCHEINPFLUG Karel (28. 12. 1869 ve Slaném - 5. 5. 1948 v Mariánských Lázních), novinář a redaktor (Národní listy, Lidové noviny), prozaik, autor kritickospolečenských povídek a románů (*Perly v octě*, 1909, *Pouta soužití*, 1919, 2 sv., *Babylonská věž*, 1932, *Nevolnicví těla*, 1934, *King-Fu*, 1936), básník (*J. N. R. I.*, 1898, *Opuštěný důl*, 1903, *Štěpěje*, 1925), dramatik (*Mrak*, 1913, *Gejzír*, 1922, *Pod závojem*, 1927), fejetonista (*Italský zájezd*, 1923, *Paříž*, 1924) a publicista (*Otázka židovská*, 1910). Sebrané spisy 1945–1948, 4 svazky, nedokončeno.

SCHEINPFLUGOVÁ Olga (3. 12. 1902 ve Slaném - 13. 4. 1968 v Praze), dcera spisovatele a novináře Karla Scheinpfluga, manželka Karla Čapka, herečka, básnířka (*Tání*, 1925, *Všední den*, 1932, *Stesk*, 1939, *Tunel smrti*, 1945), prozaička (*Babiola*, 1930, *Klíč od domu*, 1934, *Balada z Karlína*, 1935, *Přežitá smrt*, 1939, *Žlutý dům*, 1947, *Bílé dveře*, 1962, *Margita*, 1965, autorka autobiografického románu (*Český román*, 1946), dramatik (*Madla z cihelny*, 1925, *Okénko*, 1931, *Guayana*, 1945, *Diamantové srdce*, 1963), knih pro mládež (*Barevné pohádky*, 1924, *Andula vyhrála*, 1937, *Království na drátkách*, 1962). Napsala knihu esejů (*Divadelní zápisky*, 1928) a vzpomínky (*Byla jsem na světě*, posmrtně 1988). Národní umělkyně.

SCHULZ Karel (6. 5. 1899 v Městci Králové - 27. 2. 1943 v Praze), novinář a redaktor (Lidové noviny, Lidové listy, Národní politika), člen Devětsilu, prozaik (*Tegmeierovy železárny*, 1922, *Sever - jih - západ - východ*, 1923, *Dáma*



u vodotrysku, 1926), později autor barokizujících povídek (*Peněz z noclehárny*, 1940, *Prsten královnin*, 1941) a torza životopisné trilogie o Michelangelovi (*Kámen a bolest*, 1942, *Papežská mše*, 1943). Posmrtně vydán soubor hagiografických textů (*Legenda a invokace*, 1987).

SÍLOVÁ Bohumila (vlast. jm. B. Sýlová, roz. Nováková; 20. 8. 1908 v Praze - 3. 11. 1957 v Praze), úřednice, prozaička, publikující v komunistickém tisku, autorka pohádek a povídek pro děti (*Čertík Mičula*, 1933, *Mury-Bury kouzelník*, 1937, *Paví očko*, 1939, *Paví očko ve lví říši*, 1939, *Cirkus Pavího oka*, 1940, *Slavnost úplňku*, 1943, *Šibal Makočuba*, 1945), románů pro dívky a mládež (*Dájo, nevolej*, 1939, 1947/21 s názvem *Papírová figura*, *Papírová Dája*, 1940, *Stříbrný stříveček*, 1940, *Čechy krásné, Čechy mé*, 1940, *Třicet koní Věnu honí*, 1950) a knihy satir (*Bajky*, 1956).

SKÁCELÍK František (25. 11. 1873 v Přerově - 26. 12. 1944 v Praze), lékař, prozaik, autor psychologických povídek (*Sebevraždy mlenců*, 1910, *Povídky o dětech*, 1917, *Povídky o umělcích*, 1928), klíčových románů (*Venkovský lékař*, 1937, *Architekt Malota*, 1938), básník (*Trosky*, 1932), autor prací pro mládež (*Lovci zlatých much*, 1940, posmrtně *Hřebeček*, 1947) a vzpomínek (*Krásná setkání*, posmrtně 1970). Spoluredigoval Lumír, Samostatnost, Humoristické listy a *Raracha*. Psal referáty divadelní, literární a výtvarné.

SKÁLA Ivan (pův. jm. Karel Hell; nar. 6. 10. 1922 v Brandýse n. Labem), novinář a redaktor (*Rudé právo*), básník publikující své sbírky po r. 1945 (*Křesadlo*, 1946, *Přes práh*, 1948, *Máj země*, 1950, *Fronta je všude*, 1951, *A cokoli se stane*, 1957, *Ranní vlak naděje*, 1958, *Zdravím vás, okna*, 1962, *Blankytný kalendář*, 1963, *Posel přichází pěšky*, 1968, *Čtyři básně o smrti a strom*, 1969, *Co si беру na cestu*, 1975, *Žízeň*, 1975, *Oheň spěchá*, 1979, *Bermudský trojúhelník*, 1982, *Kalendář*, 1986, *Má Vysočina*, 1987, *Havran nepřilétá s květinou*, 1988), literární kritik, překladatel z ruštiny (M. V. Isakovskij, S. P. Ščipačev aj.) a slovenštiny (V. Mihálik, M. Lajčiak). Výbor z publicistiky *Kontinuita* (1980, 2 svazky); *Vybrané spisy 1982–1986*, 5 svazků, nedokončeno.

SKUPA Josef (16. 1. 1892 ve Strakoncích - 8. 1. 1957 v Praze), středoškolský profesor, loutkář, herec, dramaturg, režisér, autor satirických divadelních pásem a výstupů pro loutky. R. 1930 založil v Plzni loutkové divadlo (od r. 1945 v Praze), pro něž vytvořil populární dvojici Spejbla a Hurvínka.

SKYBA Zikmund (3. 3. 1909 ve Hvozdné u Gottwaldova - 23. 7. 1957 v Praze), stavitelský asistent, novinář a redaktor (*Právo lidu*, *Lidové noviny*), básník (*Rozhraní*, 1940, *Meditace nad Prostými motivy*, 1941, *Krvácující ticho*, 1943, *Větrve*, 1944, *Tisíciletý čas*, 1948), prozaik (*Svatební šaty*, 1944), autor prací pro děti (*Králičí údolí*, 1941, *Králíček Ušáček ze Strakaté paseky*, 1941, *Králíček Ušáček v myslivně*, 1943, *Králíček Ušáček u cikánů*, 1945). Psal rozhlasová pásma a překládal z ruštiny (D. Bědnýj), bulharštiny (I. Vazov), maďarštiny (S. Petőfi) aj.

SLÁDEK Josef Václav (27. 10. 1845 ve Zbirohu - 28. 6. 1912 ve Zbirohu) viz monografickou kapitolu v Dějinách české literatury III, s. 324–340.

SMĚJA Fran (30. 5. 1904 v Suchých Lazcích u Opavy - 11. 2. 1986 v Opavě), učitel, prozaik, autor žánrových povídek a románů ze slezského venkova (*Úsměvy*, 1932, *Potřísněná tvář*, 1939, *Odcházeli*, 1940, *Pod klenbou dní*, 1944, *Jidášů*, 1946, *Škoda té země*, 1947, *Úhor*, 1960, *Obličejem ke zdi*, 1971), básník humorista (*Od nas*, 1929, *Pletky*, 1940, *Nové plotky*, 1949).

SOKOL Karel Elgart (vl. jm. K. Elgart; 18. 1. 1874 v Ivančicích - 21. 7. 1929 v Potštejně n. Orlicí), učitel, prozaik, autor psychologických a sociálních povídek a románů (*Děti*, 1904, *Slunce*, 1908, *Májové bouře*, 1911, *Přívál*, 1917, 1. část cyklu, *Zlaté rouno*, 1921, 2. část cyklu, *Černý a bílý*, 1925, 3. část cyklu, *Sahara*, 1929, 4. část cyklu; posmrtně *Radhošské meditace*, 1929, *Zápas*, 1933), dramatik (*Náměty*, 1919, *Moloch*, 1922, *Slunovrat*, 1928), literární a divadelní kritik.

SOKOL-Tůma František (vl. jm. F. Tůma; 2. 5. 1855 v Benešově u Prahy - 31. 12. 1925 v Ostravě), pekař, herec, novinář a redaktor (*Radhošť*, *Ostravský obzor*, *Ostravan*, *Horník*), prozaik, autor lidových románů z průmyslového Ostravska (*Prodané duše*, 1903, *Na šachtě*, 1904, *Pan závodní*, 1909, *Lapači*, 1922, *Na kresách*, 1922, *V záři milionů*, 1922, 1923,



2 sv., *Hyeny*, 1923), dramatik (*Soucit*, 1903, 1923/2/, *Pasekáři*, 1904, *Zpod jarma*, 1908, *Staříček Holuša*, 1920). Psal také básně (*Hlad*, 1895).

SOLDAN Fedor (9. 12. 1903 ve Vídni - 15. 9. 1979 v Praze), literární historik a kritik, od r. 1959 docent české literatury na pedagogickém institutu a pak pedagogické fakultě KU (*Karel Hlaváček, typ české dekadence*, 1930, *Tři generace*, 1940, *Spisovatelé a doba*, 1940, *Jiří Karásek ze Lvovic*, 1941, *O literárním braku*, 1941, *Jiří Wolker*, 1964, přeprac. 1972, *J. S. Machar*, 1974, *Sociální umění*, posmrtně 1980). Napsal sbírku básní (*Duhový most*, 1932) a prózy pro mládež (*Papouškovy kamarádi*, 1978).

SOUČEK Stanislav (7. 5. 1870 v Náchodě - 30. 12. 1935 v Brně), literární historik, profesor českého jazyka a literatury v Brně od r. 1920 (*Studie štítenská*, 1909, *O Bibli kralické*, 1910, *Dvě pozdní mystifikace Hankovy*, 1924, *Rakovnická vánoční hra*, 1929, *Komenský jako teoretik kazatelského umění*, 1938). Redigoval *Veškeré spisy J. A. Komenského* (od r. 1921).

SOUČKOVÁ Milada (provdaná Rykrová; 24. 1. 1901 v Praze - 1. 2. 1983 v Bostonu, USA; od r. 1948 žila v zahraničí), lékařka, prozaička, autorka experimentálních próz (*První písmena*, 1934, *Amor a Psyche*, 1937, *Škola povídek*, 1943, *Bel canto*, 1944), básnička (parafráze čínské poezie *Žlutý soumrak*, 1942, *Gradus ad Parnassum*, 1957, *Neznámý člověk*, 1962, *Pastorální suita*, 1962, *Alla Romana*, 1966, *Případ poezie*, 1971, *Sešity Josephiny Rykové*, 1981), literární historička, autorka esejů (*Hlava umělce*, 1946) a studií o literatuře (*A literature in Crisis: Czech Literature 1938-50*, 1954, *The Czech Romantics*, 1958, *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*, 1964, *A Literary Satellite: Czechoslovak-Russian Literary Relations*, 1970, *Baroque in Bohemia*, 1980).

SOUSEDÍK Miloslav J. (nar. 1. 10. 1910 ve Slušovicích u Zlína), učitel, prozaik, autor románů z beskydského prostředí (*Paprádná nenařká*, 1942, 1. díl trilogie, *Fujary volají na grůň*, 1943, 2. díl trilogie, *Paseka mlčí*, 1943, *Lesy se mstí*, 1944, *I kamenitá země zpívá*, 1945, 3. díl trilogie, *Na hory padá noc*, 1946), básník (*Hodiny ukazují dvanáct*, 1933, *Gombar Martin*, 1945).

SOVA Antonín (26. 2. 1864 v Pacově - 16. 8. 1928 v Pacově) viz monografickou kapitolu v Dějinách české literatury III, s. 527-545.

SPITZER František (28. 12. 1897 ve Dvorech n. Žitavou u N. Zámků - 8. 2. 1945 v koncentračním táboře Mauthausen), režisér, pracovník divadelní ochotnické organizace (DDOČ), Dělnické divadelní obce, dramatik (posmrtně *Tovaryš Martin*, 1947, *Sklárna*, 1948), dramaturg.

SRBOVÁ Olga (provd. Spalová; 16. 7. 1914 v Poličce - 14. 4. 1987 v Praze), středoškolská profesorka, rozhlasová redaktorka, prozaička (*Co nebylo v třídní knize*, 1943, *Létavice*, 1944), rozhlasová pracovníce (*Rozhlas a slovesnost*, 1941), autorka rozhlasových her a dramaturgií, divadelní kritička, publicistka, autorka populárně naučných knih (*Co to je, když se řekne...*, 1969, *Malá světová obrazárna*, 1971) a monografie z dějin českého divadla (*Sága rodu Budilova*, 1978), překladatelka z ruštiny (V. Laciš, A. G. Malýškin).

STAŠEK Antal (vl. jm. Antonín Zeman; 22. 7. 1843 ve Stanovém u Vysokého nad Jizerou - 9. 10. 1931 v Praze) viz monografickou kapitolu v Dějinách české literatury III, s. 486-504.

STEHLÍK Ladislav (26. 6. 1908 v Bělčicích u Blatné - 12. 9. 1987 v Praze), učitel, básník, autor lyriky inspirované zejména jihočeskou krajinou (*Kvetoucí trnka*, 1936, 1946/3/, *Zpěv k zemi*, 1936, *Madoně*, 1943, *Pelyněk*, 1949, *Dub královny Johanky*, 1969, *Krajina mýtu*, 1973, *Vratecín*, 1973, *Ticho v oranžích*, 1979, *Světla v oknech*, 1982) a cyklu lyrických próz, črt a reportáží *Země zamyšlená* (2 sv., 1947, 1957/2/, 1966/4/, 3. díl 1970). Napsal také knížky pro děti (*Malý přírodopis*, 1956, *Alšova zvířátka*, 1963, *Zvířata a zvířátka*, 1976, *Ladovy veselé učebnice*, 1977, 1979) a vzpomínky (*Dědečku, povídej...*, 1973, *U krbu*, 1989).



STIVÍN - FOLTÝN Josef (18. 12. 1879 v Praze - 1. 10. 1941 v Praze), sociálnědemokratický politik a novinář, satirik (*Vlčí máky*, 1908) a publicista (*Stavitelé chrámu*, 1924, *Moje učednická léta*, 1934). Psal verše k Ladovým obrázkům (*Veselý přirodopis*, 1917, aj.). Překládal z polštiny (S. Żeromski aj.).

STRAKOŠ Jan (1. 6. 1899 ve Fryčovicích u Frýdku-Místku - 13. 4. 1966 v Sionu, Švýcarsko; od r. 1951 žil v zahraničí), katolický kněz, literární historik (*Počátky obrozeneckého historismu a Mikuláš Adaukt Voigt*, 1929, *Bohuslav Balbín*, 1939).

STROJIL Vladimír M. (nar. 11. 7. 1905 v Přerově), nakladatel a tiskař, dramatik, autor komedií z měšťanského prostředí (*Silnější než smrt*, 1930, *Rodinná pouta*, 1944). Napsal knihu povídek (*Lázeňský film*, 1929).

STUHL Vladimír (18. 4. 1922 v Hradešicích u Horažďovic - 4. 4. 1990), novinář a redaktor (Práce, Lidové noviny, Květy), básník, autor melancholické přírodní lyriky a politické poezie (*Břehy*, 1943, *Prchající laně*, 1944, *Nahlas*, 1950, *Doma i za mořem*, 1960, *Nepřítelnost*, 1967, *Vrh nožů proti živé osobě*, 1988). Napsal knihu reportáží (*Dobrá večer, Ameriko*, 1962) a knihy pro mládež (*Jdeme tátovi naproti*, 1953, *Celý les zpívá*, 1962, *Prerůi pádí kůň*, 1975, *Ostrov zmijí*, 1976, *Dolů po Mississippí*, 1981, *Strejček z Texasu*, 1981). Překládal z angličtiny (J. Steinbeck, E. Hemingway).

SUCHÁNEK Jiří (27. 1. 1908 v Praze - 21. 8. 1979 v Třebotově u Prahy), básník, autor veršů orientovaných spiritualisticky (*Na konci země*, 1939, *Znamení větrů*, 1940, *Království polního klasu*, 1941, *Promarněné věno*, 1943, *Okouzlená ráže*, 1969), lyrickoepické básně (*Blanický rytíř*, 1945) a baladických zpěvů s válečnou tematikou (*Jan Jiří*, 1946).

SUCHÝ Lothar (6. 5. 1873 v Turnově - 4. 5. 1959 v Turnově), novinář, redaktor (Venkov, Národní politika, Národní listy), divadelní referent (Union, Slovo), dramatik, autor společensko-kritických her (*Nezabiješ*, 1903, *Sláva*, 1905, *Slaboch*, 1909, *David*, 1911, *Červánky svobody*, 1918, *Hamilton a společnost*, 1921, *Hrstka věrných*, 1948), básník a satirik (*Knihy lyriky*, 1904, *Bajky*, 1954), prozaik (*Mučednice lásky*, 1931). Překládal z franštiny (H. de Balzac, E. Rostand, Ch. Baudelaire), němčiny (F. Grillparzer, R. Dehmel).

SUK Ivan (vl. jm. Josef Suchánek; 17. 2. 1901 ve Staré Pace - 23. 11. 1958 v Praze), novinář (České slovo), soudnickář, vitalistický básník (*Lesy a ulice*, 1920), autor bulvárních próz (*Vyloupení Evropy*, 1925, *Dítě noci*, 1930, *Voda mezi prsty*, 1944). S F. Sauerem napsal práci *In memoriam J. Haška* (1924).

SUK Václav František (29. 11. 1883 v Chlístově u Klatov - 1. 7. 1934 v Praze), středoškolský profesor, kritik a propagátor dětské literatury (*O Janu Nerudovi*, 1919, *Dětská literatura česká*, 1924, s O. Pospíšilem). Redigoval Úhor. Vydal F. L. Čelakovského, J. K. Tyla, J. Nerudu aj. Překládal z franštiny (pohádky).

SULA Pavel (vl. jm. Josef Sulík; 3. 3. 1882 ve Svojičicích u Heřmanova Městce - 27. 7. 1975 v Praze), učitel, prozaik, autor knih pro mládež (*Dolánka*, 1908, *Ráno*, 1910, *Zeměžluč*, 1910, *Vítězství*, 1912, *Človíček*, 1913, *Šťastná zahrada*, 1918, *Melanka*, 1921, *Letňáskové*, 1931, *Kloučkové z předměstí*, 1933, *Osada kmene Juchachá*, 1936, *Zářivá křídla*, 1943, *V dětském světě*, 1955, 1960/2) a drobných próz z maloměstského prostředí (*Tanečnice*, 1911, *Domů pěšinkami*, 1918, *Stvořitelé světa*, 1919, *Pokušitelé*, 1920). Redigoval Úsvit a založil a redigoval Klas (1923–1938).

SUMÍN Jiří (vl. jm. Amálie Vrbová; 9. 10. 1863 v Uhřetěticích u Kojetína - 11. 11. 1936 v Přerově), prozaička, autorka psychologických povídek a románů z moravského venkova a maloměsta (*Z doby našich dědů*, 1895, *Věště*, 1898, *Úskalím*, 1900, *V samotách duší*, 1903, *Potomstvo*, 1903, *Spása*, 1908, *Když vlny opadly*, 1910, *Zápas s andělem a jiné prózy*, 1917, *Děti soumraku*, 1918, *Martin Gaca*, 1930). Sebrané spisy 1920–1924, 4 svazky.

SVATÁ Jarmila (vl. jm. J. Fuksová; 23. 9. 1903 v Kolíně - 29. 4. 1964 v Praze), herečka, prozaička, autorka satiricko-groteskních románů (*Andělčina kariéra*, 1932, *Sedm kamarádů slečny Vivian*, 1938, *Petr zbláznil město*, 1944). Zpracovala vyprávění V. Václavíka (*Milenci SS smrti*, 1945). Napsala knihu pro mládež (*Blaník, hora tajemná*, 1956).

SVATOPLUK T. (vl. jm. S. Turek; 25. 10. 1900 v Hodslavičích - 30. 12. 1972 v Gottwaldově (Zlín)), malíř plakátů,



redaktor (Rudé právo, Tep), prozaik, autor sociálních próz ze zlínského prostředí (*Botostroj*, 1933, *Andělé úspěchu*, 1937, *Bez šéfa*, 1953) a ze života venkovského (*Mrtvá země*, 1936, *Švédský mramor*, 1961), publicista (*Batismus v kostce*, 1950).

SVATOŠ Bedřich (nar. 7. 7. 1908 v Bělči u Křivoklátu; od r. 1946 žije v zahraničí), středoškolský profesor, prozaik, autor povídek a románů z venkovského prostředí (*Ruce laskají zemi*, 1941, *Cesta leží uprostřed*, 1941, *Nad lesy stoupá dým*, 1942, *Patrová hospoda*, 1943, *Okovaný krok*, 1946, *Poslední městečko*, 1948; *Hranolem vzpomínky*, 1954, *Mlha šatí strach*, 1956, *Krůpěje zaslého času*, 1960, *Zády k světu*, 1963, *Tváří do světa*, 1978, *Zatmění*, 1978, *Hospůdka na nároží*, 1980).

SVOBODA František Xaver (25. 10. 1860 v Mníšku pod Brdy - 25. 5. 1943 v Praze), manžel R. Svobodové, prozaik, autor konvenčních románů a povídek (*Rozkvět*, 1898, 2 sv., *Řeka*, 1908–1909, 4 sv., *Vlna za vlnou se valí*, 1915, *Skok do tmy*, 1929, *Pokušení*, 1936), básník (*Básně*, 1883, 2 sv., *Květy mých lučin*, 1896, *K žatvé dozrálo*, 1901) a dramatik (*Márinka Válková*, 1889, *Směry života*, 1892, *Rozklad*, 1893, *Čekanky*, 1900, *Olga Rubešová*, 1902, *Poslední muž*, 1920). Sebrané spisy 1908–1938, 99 svazků. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 597.

SVOBODA Jiří Václav (27. 3. 1924 v Brémách v Německu - 13. 2. 1981 v Praze), redaktor (Mladá fronta, Mateřídouška), básník publikující většinu svých sbírek po r. 1945 (*Vějířem větru*, 1943, *Lomikámen*, 1945, *Pro radost*, 1949, *Přes kameny*, 1954, *Svět o jedné neznámé*, 1959, *Těžká krev*, 1963, *Zemská tíže*, 1965, *Tykání s trávou*, 1970), autor knih pro děti (*Běžím, běžím do školy*, 1952, *Zpívej, holubičko*, 1954, *Papírová lodička*, 1963, *Pampelišek. Kniha modrého pána*, 1971, *Za pohádkou pohádka z kouzelného kukátka*, 1972, *Pohádky modrého pána*, 1973, *Sítka na motýly*, 1974, *Podívej se kolem sebe*, 1977). Překládal z ruštiny (S. Maršak, K. Čukovskij, N. Zabolockij), franštiny (F. Jammes), němčiny aj.

SVOBODA Ludvík (4. 5. 1903 v Čejči - 3. 8. 1977 v Praze), profesor filozofie na KU (od r. 1948), autor odborných prací (*Filozofie v SSSR*, 1936, *Nástin socialistické ideologie*, 1946, *F. X. Šalda*, 1967). Přeložil Leninův Materialismus a empiriokriticismus (1933) a Filozofické sešity (1953).

SVOBODOVÁ Nina (16. 6. 1902 v Praze - 4. 9. 1988 v Praze), prozaička, autorka historických povídek a románů (*Duše fresek*, 1933, *Poutník čtyř světů*, 1940, *Světelný mrak*, 1943, *Vykoupený čas*, 1944, *Dům u Božího oka*, 1971). V I. 1950–1967 byla protiprávně vězněna, r. 1974 rehabilitována.

SVOBODOVÁ Růžena (roz. Čápová; 10. 7. 1868 v Mikulovicích u Znojma - 1. 1. 1920 v Praze), prozaička, představitelka literárního impresionismu (*Na písčité půdě*, 1895, přepr. s názvem *Písčité půda*, 1917, *Zamotaná vlákna*, 1899, přepr. s názvem *Přítelkyně*, 1918, *Milenky*, 1902, přepr. 1914, *Černí myslivci*, 1908, *Pokojný dům*, 1917), autorka divadelní hry (*V říši tulipánků*, 1903) a prací pro mládež (*Pokání Blaženčino*, 1908, *Dětská srdce*, 1913, *Jarní záhony*, 1916). Sebrané spisy 1915–1924, 21 svazek, 1940–1941, 13 svazků. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 598.

SOZOILOVÁ Herma (provd. Johnová; nar. 29. 8. 1914 v Prostějově), prozaička, autorka povídek a románů zejména z moravského prostředí (*Křížek z amethystů*, 1940, *Šička Božena*, 1942, *Prostřený stůl*, 1944, *Vysoké napětí*, 1948; *Bláznivé počasí*, 1965, *Justina je svědek*, 1968, *Z neznámých důvodů*, 1974, *Odskok z Oxfordu*, 1978, *Švédské epizody*, 1983, *Zvláštní zážitek*, 1987), básnička (*Kavalkáda*, 1945, *Tvé nové kráse*, 1949, *Náčrtník*, 1974). Napsala knihy pro děti (*Víc než dobrodružství*, 1958, *Sedm kolem Tomáše*, 1961).

SYNEK Emil (7. 9. 1903 v Praze - duben 1993 v Paříži), novinář a redaktor (*České slovo*, *Telegraf*), dramatik, autor společenských komedií (*Poslanec Redingot*, 1928, *Láska v nebezpečí*, 1930, *Výdělečné ženy*, 1935) a historické hry (*Dvojí tvář*, 1934), prozaik (*Ano a ne*, 1928, *Krach*, 1931, *Fanfarón*, 1933) a reportér (*Svět jaký je*, 1938).

ŠAFRÁNEK Ota (pův. jm. Otto Passer; 18. 2. 1911 v Praze - 28. 10. 1980 v Praze), dramaturg a redaktor (Divadlo, Dikobraz), autor tragikomických příběhů (*Svatební dar*, 1940, *Pohodlný Klaudián*, 1942, *Dcera v Londýně*, 1963, *Větší počet tanečnic*, 1965, *Silvestr v šestí*, 1966, *Evergreen aneb Jedinečné třešnění*, 1968), dramatik (*Červencová noc*, 1948, *Vlastenec*, 1953, *Kudy kam?*, 1955, *Pražské tetinky a jejich zpusťlé mravy*, 1974, podle V. K. Klicpery, *Síťelba na reklamního textaře*,



1979), autor prací pro mládež (*Bosí rytíři*, 1947, hra *Růžové poupě*, 1952, podle B. Němcové. *Firma Hrášek a bernardýn*, 1970, *Polštář plný přiběhů*, 1971).

ŠALDA František Xaver viz str. 96.

ŠIMÁČEK Matěj Anastazia (5. 2. 1860 v Praze - 12. 2. 1913 v Praze), novinář a redaktor (*Světlozor*, *Zvon*), divadelní referent a literární kritik (*Národní politika*), prozaik, autor sociálních románů (*Z opuštěných míst*, 1877, *Ze zápisů phil. stud. Filipa Kořínka*, 1893–1897, *Duše továrny*, 1894, *Světla minulosti*, 1901), dramatik (*Svět malých lidí*, 1890, *Jiný vzduch*, 1894). Začínal jako básník (*Z kroniky chudých*, 1885, *V bludišti lásky*, 1889). Napsal vzpomínky (*Vzpomínky literární, divadelní a jiné*, 1911). Sebrané spisy 1908–1924, 24 svazky. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 599.

ŠIMÁČEK Radovan (16. 11. 1908 v Praze - 25. 6. 1982 v Praze), vnuk M. A. Šimáčka, novinář (*Zvon*, *Lidové noviny*), prozaik, autor historických románů (*Zločin na Zlenicích hradě*, 1941, *Krev a pivo*, 1945, *Výbuch*, 1957, *Valdštejská rapsodie*, 1969, *Kříž proti kříži*, 1980) a humoristické prózy (*Napoleon byl zavražděn*, 1946). Napsal knihu pro mládež (*Jan Puklice ze Vstuh*, 1946).

ŠIMEK Otokar (15. 5. 1878 v Hustopečích u Brna - 9. 10. 1950 v Hradci Králové), středoškolský profesor, romanista, literární historik a kritik (*Dějiny francouzské literatury v obrysech: Věk klasický*, 1918, *Renesance a reformace*, 1923; souborně ve 4 sv. v I. 1947–1962: *Středověk*, 1947, *Renesance a reformace*, 1948/2I, *Klasický věk*, 1949/2I, *Literatura 18. a 19. století*, 1962). Překládal z franštiny (H. de Balzac, E. de Goncourt, G. de Maupassant, La Bruyère aj.).

ŠKOLAUDY Vlastimil (nar. 28. 9. 1920 v Jindřichově Hradci), redaktor (*Rudé právo*), člen operního sboru Národního divadla, básník publikující své sbírky po r. 1945 (*Žáry*, 1945, *Ptáče domova*, 1948, *Hlas doby*, 1950, *Úsvit*, 1954, *U nás doma*, 1956, *Zářivý proud*, 1961, *Zazvoň u mých dveří*, 1977, *Přes celý obzor*, 1983).

ŠLEJHAR Josef Karel (14. 10. 1864 ve Staré Pace - 4. 9. 1914 v Praze), prozaik, autor naturalistických próz z venkovského prostředí, akcentujících fatalitu lidské existence (*Kuře melancholik*, 1889, *Dojmy z přírody a společnosti*, 1894, *Co život opomíjí*, 1895, *Zátiší*, 1898, *Temno*, 1902, *Peklo*, 1905, *Lípa*, 1908, *Vraždění*, 1910). Signatář manifestu České moderny. Sebrané spisy 1929–1931, 5 svazků. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 600.

ŠMEJKAL Jaromír Václav (14. 11. 1902 v Praze - 27. 12. 1941 v koncentračním táboře Mauthausen), novinář a redaktor (*Polední list*, *Venkov*), autor románů s exotickými a dobrodružnými náměty (*Děvče z přístavu*, 1935, *Jsem občanka římská*, 1939, z pozůstalosti *Byla to dobrá loď*, 1946), beletrizovaných kulturních kronik (*Kavárna u nádraží*, 1941, z pozůstalosti *Mánesova Josefína*, 1947, 2 části nedokončené trilogie). Psal exotickou baladickou epiku (*Pirátské melodie*, 1932, *Kormidlo a whisky*, 1940). Vydal knihu fejetonů (*Baskické listy z kraje Ramuntchova*, 1937) a studii o historii české hymny (*Píseň písní národu českého*, 1935).

ŠNOBR Jan (16. 9. 1901 v Klatovech - 1. 12. 1989 v Praze), knihovník, redaktor, básník, autor senzitivní a meditativní lyriky (*Modré vlny*, 1926, *Spirála dní*, 1926, *Růže a smrt*, 1933, *S pečeti vteřin*, 1965, *Věčný proud*, 1978, *Pro zářivý den*, 1985), literární kritik (*Praha v mladé české poezii*, 1934, *O Eduardu Štorchovi*, 1969), bibliograf a editor pohádek.

ŠOTOLA Jiří (28. 5. 1924 ve Smidarech - 8. 5. 1989 v Praze), redaktor (*Květen*, *Kultura*), básník publikující knižně po r. 1945, představitel tzv. generace Května (*Náhrobní kámen*, 1946, *Svět náš vezdejší*, 1957, *Venuše z Mélu*, 1959, *Bylo to v Evropě*, 1960, *Hvězda Ypsilon*, 1962, *Poste restante*, 1963, *Co a jak*, 1964, *Podzimníček*, 1967), prozaik (*Tovaryšstvo Ježíšovo*, 1969, *Kuře na rožni*, 1976, *Svatý na mostě*, 1978, *Malované děti*, 1983, *Osmnáct Jeruzalémů*, 1986, *Róza Rio*, 1986, *Podzim v zahradní restauraci*, 1988), fejetonista (*Raci a racci*, 1962, s K. Šiktancem), dramatik (*Ajax*, 1977, *Cesta Karla IV. do Francie a zpět*, 1979, *Možná je na střeše kůň*, 1980, *Pěší ptáci*, 1981, *Bitva u Kresčaku*, 1982, *Padalo listí, padala jablíčka*, 1985, *Waterloo*, 1987, *A jenom země bude má*, 1987). Překládal z ruštiny.

ŠPÁLOVÁ Sonja (vl. jm. Františka Ramešová, roz. Sněhlová; nar. 6. 11. 1898 v Ochozu u Brna), prozaička, autorka



románů společenských (*Bludiště lásky*, 1927, *Polyxena*, 1946) a životopisných (*Chlapec s harfou*, 1937, *Černý Honzík*, 1939, *Mánesovi*, 1940, *Il divino Boemo*, 1958, *Byl pozdní večer*, 1978), básnířka (*Černý motýl*, 1926, *Písně mrtvého kapitána*, 1929).

ŠRÁMEK Antonín (3. 1. 1894 v Moravských Knínicích - 13. 2. 1972 v Brně), stavitel, prozaik, autor románů z moravského venkova (*Bukovští*, 1930, *Píseň a pluh*, 1943) a historické trilogie z jihoslovanského prostředí (*Dubrovník*, 1939, rozš. 1970, *Hořká léta*, 1940, *Vzpouza*, 1940). Psal také poezii (*Hořící ruce*, 1924, *Křehká kořist*, 1924) a knížky pro mládež (*Chlapec Huška a ti druzí*, 1941, 1946/2/ s názvem *Chlapec Huška, Skřivánci z Velké nivy*, 1944). Překládal z jihoslovanských jazyků.

ŠRÁMEK Fráňa viz str. 139

ŠTECH Václav (29. 4. 1859 v Kladně - 23. 2. 1947 v Praze), učitel, v l. 1908–1914 ředitel Městského divadla na Královských Vinohradech, v l. 1914 až 1918 Uránie aj., dramatik, autor žánrových veseloher (*Maloměstské tradice*, 1888, *Třetí zvonění*, 1900), prozaik, autor maloměstských humoresek a románů zejména z divadelního prostředí (*Maloměstský pepř*, 1893, *Hloží*, 1896, *Humoresky*, 1905, *Divadelní mžítka*, 1913, *Vinohradský případ*, 1922). Napsal vzpomínky (*Džungle divadelní a literární*, 1937) a odborné a popularizační knížky *O veřejných knihovnách*, 1899, *Městské divadlo na Král. Vinohradech za mé správy*, 1923). Souborné vydání Štechova dramata 1911–1931, 13 svazků; 1925–1934, 28 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 601.

ŠTĚPÁNEK Zdeněk (22. 9. 1896 v Tvoršovicích u Benešova - 20. 6. 1968 v Praze), herec Národního divadla (od r. 1934), režisér, dramatik (*Transport č. 20*, 1927, s B. Vrbským, *Hrníček štěstí*, 1930, *Lidé minulých dní*, 1932, *Nezbedný bakalář*, 1941, podle Z. Wintra), autor vzpomínek (*Herec*, 1961). Národní umělec.

ŠTOLBA Josef (3. 5. 1846 v Hradci Králové - 12. 5. 1930 v Praze), dramatik, autor frašek a komedií (*Zapovězené ovoce*, 1872, *Vodní družstvo*, 1887, *Maloměstští diplomati*, 1888, *Na letním bytě*, 1898), tragédií (*Závěr*, 1889, *Peníze*, 1895), cestopisných fejetonů (*Na skandinávském severu*, 1884) a povídek (*Novely*, 1885, *Z dramatu života*, 1904). Napsal knihy vzpomínek (*Z mých pamětí*, 1906–1907, 2 sv.). Spoluredigoval Palečka. Srov. Dějiny české literatury III, s. 602.

ŠTOLL Ladislav (26. 6. 1902 v Jablonci n. Nisou - 6. 1. 1981 v Praze), komunistický novinář a politik, později rektor Institutu společenských věd při ÚV KSČ, ředitel Ústavu pro českou (a světovou) literaturu ČSAV, literární kritik, autor prací odborných a publicistických (*Politický smysl sokolství*, 1932, *Zápas o nové české myšlení*, 1947, *Skutečnosti tváří v tvář*, 1948, *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, 1950, *O tvar a strukturu v slovesném umění*, 1966, *O modernosti a modernismu v umění*, 1974, *Básník a naděje*, 1975, *Občan F. X. Šalda*, 1977; posmrtně *K dějinám politických ideologií v období renesance*, 1983; výbory ze statí *Umění a ideologický boj*, 1972, 2 sv., *Socialismus a osobnosti*, 1974, *Z kulturních zápasů*, 1986). Začínal jako prozaik (*Člověk v aeroplánu*, 1927, *Otrávený chléb*, 1929). Překládal díla Marxe a Engelse.

ŠTORCH Eduard (10. 4. 1878 v Ostroměři u Hořic - 25. 6. 1956 v Praze), učitel, prozaik, autor povídek a románů pro mládež, beletrizujících poznatky o pravěku (*Praha v době kamenné*, 1910, 1932/3/ s názvem *U veliké řeky*, *Čarodějův učedník*, 1911, *Lovci mamutů*, 1918, 1937/5/, 1946 s názvem *Lovci mamutů na Bílé skále*, *V šeru dávných věků*, 1920, *Osada Havranů*, 1930, *Bronzový poklad*, 1932, *Hrdina Nik*, 1934, *Meč proti meči*, 1946, *Minchava*, 1950) a odborných spisů (*Reforma školního dějepisu*, 1905, *Nový dějepis*, 1909, *Život v pravěku*, 1912, *Praha v době předhistorické*, 1920, *Školní dějepis v teorii a praxi*, 1946). Souborné vydání Knihy E. Štorcha pro mládež od r. 1971.

ŠUBERT František Adolf (27. 3. 1849 v Dobrušce - 8. 9. 1915 v Praze), novinář a redaktor (Politik, Brousek, Pokrok, Osvěta, Národní politika), v l. 1883–1900 ředitel Národního divadla v Praze, v l. 1906–1908 ředitel Městského divadla na Vinohradech, prozaik, autor historických románů a povídek (*Král Jiří z Poděbrad*, 1877, *Povídky historické a jiné drobné*, 1872–1880, 3 sv.), dramatik, autor historických a sociálních her (*Probuzenci*, 1882, *Jan Výrava*, 1886, *Drama čtyř chudých stěn*, 1893). Psal také práce odborné (*Klicpera dramatik*, 1898, *Masky Národního divadla let 1883–1900*, 1902–1906, 3 sv., *Dějiny Národního divadla v Praze let 1883–1900*, 1908–1911, 3 sv.). Srov. Dějiny české literatury III, s. 602.



TAUFER Jiří (5. 7. 1911 v Boskovicích - 3. 12. 1986 v Praze), syn básníka Františka Taura, žurnalista a redaktor (Tvorba), politický pracovník, básník sociální a politické poezie (*Šach mat, Evropa*, 1933, *Na shledanou CCCP*, 1935, *Rentgenogramy*, 1938, *Letopis*, 1958, *Znělec*, 1961, *Rozmluva s V. Majakovským*, 1977, *Pokračování přístě*, 1979, *Indianie*, 1979, *Tristia*, 1981, *Všech šest smyslů*, 1981), autor vzpomínkové knihy (*Strana, lidé, pokolení*, 1962) a prací odborných (*O Vladimíru Majakovském*, 1950, *N. V. Gogol*, 1952, *St. K. Neumann*, 1956, *V. Nezval*, 1957, *Majakovskij v Praze*, 1971, *Únor a současná česká literatura*, 1973, s J. Tomanem, soubory statí *Údělly a díla*, 1973, *Portréty a siluety*, 1980). Překládal zejména z ruštiny (A. Blok, L. N. Martynov, B. L. Gorbatov, V. Chlebnikov, V. Majakovskij: Spisy, aj.). Vybrané spisy 1983–1986, 4 svazky.

TAUSSIG Ervín (1887 ve Slaném - srpen 1914 u Tarnopole), lékař, básník generace sdružené kolem Almanachu na rok 1914, autor básní a dramatu v pozůstalosti. Psal divadelní kritiky (Přehled, Scéna).

TECHNIK Alfréd (6. 8. 1913 ve Smržovce u Tanvaldu - 17. 12. 1986 v Praze), technik, rozhlasový pracovník, prozaik, autor reportážních próz a románů (*Muži pod Prahou*, 1942, *Barabové*, 1943, *Mlýn na ponorné řece*, 1956, *Tuláci věčné krve*, 1958, *Svárov*, 1961, *Zelený zápisník*, 1974, *Rosa v pavučinách*, 1978). Pro mládež napsal reportáže (*Majáky televize*, 1957).

TEIGE Karel (13. 12. 1900 v Praze - 1. 10. 1951 v Praze), spoluzakladatel Devětsilu, první předseda Levé fronty, člen surrealistické skupiny, grafik, teoretik umění, kritik, autor odborných prací (*Stavba a báseň*, 1927, *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. I: *Svět, který se směje*, 1928, sv. II: *Svět, který voní*, 1930, *Moderní architektura v Československu*, 1930, *Nejmenší byt*, 1932, *Jarmark umění*, 1936, *Vladimír Majakovskij*, 1936; z pozůstalosti *Vývojové proměny v umění*, 1966; Výbor z díla 1966–1969, 2 svazky). Redigoval řadu časopisů a sborníků (Orfeus, Stavba, Host, Pásmo, ReD, Země sovětů, Devětsil, Život II, Mezinárodní soudobá architektura aj.).

TĚSNOHLÍDEK Rudolf (7. 6. 1882 v Čáslavi - 12. 1. 1928 v Brně), novinář (Lidové noviny), básník (*Den*, 1923), autor lyrických próz (*Nénie*, 1902, *Dva mezi ostatními*, 1906, *Květy v jíní*, 1908), soudníček, románů z brněnské periferie (*Poseidon*, 1916, *Kolonia Kutejsík*, 1922) a prací pro děti (*Čimčírínek a chlapi*, 1922, *Nové království*, 1927). Povídku *Liška Bystrouška* (1920) zhudebnil L. Janáček. Překládal ze severských literatur (K. Hamsun, S. Lagerlöfová).

TETAUER Frank (31. 3. 1903 v Praze - 15. 12. 1954 v Praze), v l. 1935–1945 dramaturg Městských divadel pražských, dramatik, autor společenských komedií (*Veřejný nepřítel*, 1935, *Diagnóza*, 1936, *Milostná mámení*, 1938) a historických her (*Život není sen*, 1940, *Zápas draků*, 1941, přeprac. 1959, *Zpovědník*, 1941), prozaik (*Křest ohněm*, 1947, *Krvavá fuga*, 1947) a esejista (*Shaw*, 1929, přeprac. 1948, *Drama i jeho svět*, 1942, 1948/2/, 1958/3/). Překládal z angličtiny (W. Shakespeare, E. O'Neill, G. K. Chesterton, G. B. Shaw, J. Galsworthy aj.).

THEER Otakar (16. 2. 1880 v Černovicích na Ukrajině - 20. 12. 1917 v Praze), knihovník, básník, autor intelektuální lyriky (*Výpravy k Já*, 1900, 1914/2/, *Úzkosti a naděje*, 1911, *Všemu navzdory*, 1916), dramatik (*Faethón*, 1916), literární, divadelní a výtvarný kritik. Vydal knihu próz *Pod stromem lásky* (1903). Překládal z franštiny (P. Lotti, P. Adam, O. Mirbeau aj.). Dílo Otakara Theera 1930–1931, 3 svazky.

THIELE Vladimír (nar. 14. 2. 1921 v Potštejně), truhlář, pak redaktor, básník, autor sentimentální lyriky (*Pokorná pouť*, 1940, *Hoch v modrém*, 1942, *Ohlédnutí*, 1943, *Paleta lásky*, 1947), prozaik (*Střídavě oblačno*, 1941). Po r. 1945 se věnoval zejména pracím pro děti (*Třesu, třesu z rukávu*, 1945, *Lokomotiva Fu - Fu*, 1950, *Krásné léto v Orlím srubu*, 1966, *Jak to všechno dobře dopadlo*, 1969) a otázkám knižní kultury a výtvarného umění. Vydával soubory anekdot (*Úsměvy Jana Masaryka*, 1969, *Pan Shaw a pan Twain*, 1975, *Úsměvy stříbrného plátna*, 1986).

THOMAYER Josef (23. 3. 1853 v Trhanově - 18. 10. 1927 v Praze), profesor vnitřního lékařství na KU (od r. 1897). Vedle prací odborných psal pod pseudonymem R. E. Jamot drobné prózy (*Příroda a lidé*, 1880, *Vedle cesty*, 1895, *Po různých stezkách*, 1902, *Paběrky*, 1911, *Z paměti lidí nepatrných a jiné práce*, 1913, *Ze zápisů starého lékaře*, 1925) i paměti (*Z pouti životní*, 1920). Spoluredigoval Zvon. Sebrané spisy 1919–1925, 11 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 603.



TILLE Václav (16. 2. 1867 v Táboře - 26. 4. 1937 v Praze), knihovnik, literární historik, profesor srovnávacích dějin literatury na KU od r. 1912 (*Filozofie literatury u Taina a předchůdců*, 1902, *Maurice Maeterlinck*, 1910, *Božena Němcová*, 1911, 1914/2/, 1920/3/), folklorista (*České pohádky do roku 1848*, 1909, *Soupis českých pohádek*, I, 1929, II, sv. I 1934, sv. 2 1937), divadelní kritik (*Divadelní vzpomínky*, 1917, *Moskva v listopadu*, 1929; psal do časopisů Praha, Národní listy, Nová politika, Den, Jevišťe, Venkov, Rozpravy Aventina aj.). Pod jménem Václav Říha psal pohádky (*Bajky*, 1905, *Říthovy pohádky*, 1915, *Dvanáct pohádek z onoho světa*, 1921, *Selské pohádky*, 1930). Překládal z franštiny (G. de Maupassant, M. Maeterlinck, H. Soumagne aj.). Vydával dílo B. Němcové, K. J. Erbena aj.

TILSCHOVÁ Anna Maria (11. 11. 1873 v Praze - 18. 6. 1957 na Dobříši), prozaička, autorka sociálních a psychologických próz (*Fany*, 1915, *Stará rodina*, 1916, *Synové*, 1918, *Vykoupení*, 1923, *Dědicové*, 1924, *Alma mater*, 1934, *Matky a dcery*, 1935, *Tři kříže*, 1940, *Orlí hnízdo*, 1941, *Návrat*, 1945) a románu z proletářského prostředí (*Haldy*, 1927, 2 sv.). Napsala monografii (*Božena Němcová*, 1948). Národní umělkyně. Sebrané spisy 1927–1948, 11 svazků; 1952–1961, 11 svazků, nedokončeno.

TOMAN Josef (6. 4. 1899 v Praze - 27. 1. 1977 v Praze), romanopisec usilující o bohatě fabulovanou prózu (*Člověk odnikud*, 1933, *Vosí hnízdo*, 1938, 1956 s titulem *Dům z karet*, *Lidé pod horami*, 1940, 1958/2/, *Don Juan*, 1944, *Kde lišky dávají dobrou noc*, 1957, spolu s manželkou Miroslavou Tomanovou, *Po nás potopa*, 1963, *Sokrates*, 1975, s M. Tomanovou), dramatik (*Černé slunce*, 1929, *Přítelkyně*, 1936, s M. Tomanovou, *Vinice*, 1941, s M. Tomanovou, 1946/2/, *Slovanské nebe*, 1949). Psal také poezii (*Zrání*, 1926, *Háj, který voní skořicí*, 1927), rozhlasové hry (*Řeka čaruje*, 1936) a náměty pro film. Vybrané spisy Josefa a Miroslavy Tomanových, 1958–1962, 5 svazků.

TOMAN Karel viz str. 124.

TOMEČEK Jaromír (nar. 30. 9. 1906 v Kroměříži), právník, redaktor (Host do domu), prozaik, autor povídek a románů ze světa přírody (*Vůl se směje*, 1944, 1955/2/, *Stříbrný lipan*, 1944, *Admirál na Dyji*, 1962, *Jenom vteřiny*, 1962, *Zemí révového listu*, 1964, *Neklid*, 1965, *Kameje*, 1970, *Doteky ticha*, 1971, *Závaží času*, 1972, *Mezi dvěma výstřely*, 1972, *Zastav se na chvíli*, 1974, *Ve znamení zvěrokruhu*, 1977, *Zázraky v přírodě*, 1978, *Psí hlas*, 1979, *Labutí oblaka*, 1980, *Lásky*, 1981, *Hora hoří*, 1984, *Živly a osudy*, 1985) a prací pro mládež (*Smaragdové stopy*, 1966, *Divovorné lovy*, 1974, *Když padají hvězdy*, 1980, *Ptačí příběhy*, 1983, *Zlatá mandragora*, 1990). Souborné vydání *Knihy J. Tomečka pro mládež 1967–1979*, 8 svazků.

TOMEŠ Jan Marius (nar. 20. 9. 1913 v Olomouci), pracovník Národní galerie, básník, autor spiritualistických veršů (*Klubko Ariadino*, 1942, *Za...*, 1946, *Ruby*, 1947) a výtvarných monografických prací (*Alois Bubák*, 1956, *Jaroslav Grus*, 1963, *Sochař Josef Wagner*, 1985, *Jindřich Prucha*, 1987, *Oskar Kokoschka*, 1988). Překládal z franštiny (G. de Nerval, S. Renaud) a uspořádal výbor *Magnetická pole* (1967).

TRÄGER Josef (27. 5. 1904 v Praze - 10. 6. 1971 v Praze), nakladatelský redaktor, dramaturg, divadelní kritik (Literární noviny, Právo lidu, A-Zet, Svobodné slovo, Divadelní noviny aj.) a teoretik, autor odborných prací (*Počátky českého divadla*, 1935, v Čs. vlastivědě VIII, *Dvě přednášky z války o divadle*, 1945, *Národní umělec V. Vydra*, 1951, *E. Vojan*, 1954, spolu s V. Müllerem), vydavatel *Kritického díla J. Vodáka* (spolu s A. Pražákem). Redigoval Divadelní zápisník, knižnici Umlčení a zapomenutí, Divadelní perspektivy aj.

TROJAN Josef (10. 5. 1905 v Praze - 21. 7. 1965 v Praze, herec, novinář (Právo lidu), soudnickář, prozaik (*Stopa v dešti*, 1929, *Lidičky před soudem*, 1939, *Maminka to řekla*, 1940, *Hoši z nábrežích*, 1947), básník (*Zvon země*, 1926, *Večery v dešti*, 1938), autor prací pro mládež (*Haló, poslední zprávy*, 1936, *Létal jsem s anděly*, 1941) a prací odborných (*Jak sborově recitovat*, 1932). Spoluautor divadelních inscenací v divadle Dada.

TRÝB Antonín (7. 3. 1884 v Karlově u Křivoklátu - 3. 9. 1960 v Brně), profesor dermatologie na lékařské fakultě v Brně, básník, autor přírodní a meditativní lyriky (*Pokorné zrání*, 1926, *Sonatiny*, 1942, *Ložské listy*, 1946, *Kruh*, 1956), historického románu (*Císař chudých*, 1935) a próz inspirovaných Dálným východem (*Před branami Východu*, 1921, *Příběhy domu na Čang-Wu*, 1930).



UHER Josef (14. 12. 1880 v Podolí u Tišnova - 5. 12. 1908 v Brně), učitel, prozaik, autor drobných povídek o lidech na okraji společnosti (*Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza*, 1906, *Má cesta*, 1907, posmrtně *Děťství a jiné povídky*, 1909, souborně *Literární pozůstalost J. Uhra*, 1910, 1913, 2 sv., usp. M. Hýsek).

URBAN A. Jaroslav (23. 10. 1899 v Bylanech u Českého Brodu - 4. 3. 1962 v Praze), novinář (Lidové noviny, Národní politika, Právo lidu, Svět v obrazech), filmový dramaturg, kritik, prozaik, autor humoristických a satirických povídek a románů (*Milosrdný smích*, 1934, *Honba za událostmi*, 1939, *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících*, 1946, *Vesmír se diví*, 1946), reportáží (*Námořníkem z Austrálie do Evropy*, 1926, *Město zvané Hollywood*, 1935), dramatik, autor komedií (*Vyučování lásce*, 1936, *Sluneční paseka*, 1941, *Jenom krok*, 1946). Psal také práce pro mládež (*Jako pes a kočka*, 1944, *Barevná hráz*, 1954, *Hoši s plnovousem*, 1957). Překládal z angličtiny.

URBÁNEK Zdeněk (nar. 12. 10. 1917 v Praze), redaktor, filmový dramaturg, prozaik, autor psychologických, introspektivních próz (*Úžeh tmou*, 1940, *Příběh bledého Dominika*, 1941, *Svořitelé světa*, 1989), eseje (*Člověk v mladé poezii*, 1940) a prací pro mládež (*Cestou za Quijotem*, 1949). Překládal z angličtiny (W. Shakespeare, W. Whitman, T. Dreiser, E. L. Masters, J. Galsworthy, J. Joyce, W. Faulkner, W. Saroyan aj.).

URBÁNKOVÁ Jarmila (provdaná Galandauerová; nar. 23. 2. 1911 v Horních Vilémovicích u Třebíče), redaktorka, básnička, autorka citové a intimní poezie (*Slunečnice*, 1942, *K jitrnímu prameni*, 1955, *Krůpěje*, 1957, *Zpívající pták*, 1964, *Pod milostnou lunou*, 1968, *Kotvy a stěbla*, 1978, *Ve stínu viklanu*, 1986) a knížek pro děti (*Vonička*, 1943, *Čím bys chtěl být*, 1948). Překládala z angličtiny (J. Aldridge, T. Wolfe, P. Bucková aj.), němčiny, franštiny, slovenštiny.

URX Eduard (29. 1. 1903 ve Velké n. Veličkou - 20. 4. 1942 v koncentračním táboře Mauthausen), komunistický novinář, spoluzakladatel skupiny Dav, marxistický literární kritik a teoretik (posmrtně *výbory Básník v zástupe*, 1961, *V prvních řadách*, 1962, *Umění a proletariát*, 1979), reportér (*Na socialistických polích*, 1934) a publicista (posmrtně *Za pravdu a mír*, 1954, *Urx a naša přítomnost*, 1960).

VÁCLAVEK Bedřich (10. 1. 1897 v Čáslavicích u Třebíče - 5. 3. 1943 v koncentračním táboře Osvětim, marxistický literární vědec, historik, estetik a kritik (*Od umění k tvorbě*, 1928, *Poezie v rozpacích*, 1930, *Česká literatura 20. století*, 1934, *Tvorbou k realitě*, 1937, *Lidová slovesnost v českém vývoji literárním*, 1940; *výbory Tradice a modernost*, 1973, *Tvorba a skutečnost*, 1980, *Ruská revoluce a literatura*, 1980), folklorista a editor (*České písně kramářské*, 1937, spolu s R. Smetanou, *Český národní zpěvník*, 1940, s R. Smetanou, *Historie utěšené a kratochvilné*, 1941, pod jm. L. Čivrný, posmrtně *Český listář*, 1946, *Knihy satir*, 1949, spolu s D. Šajnerem). Redigoval *ReD*, *Index*, *Sociologickou revui*, *Středisko*, *U-Blok*, sborníky *Fronta* (1927), *Nový dům* (1928), *SSSR v čs. poezii* (1936) aj. Překládal z němčiny (L. Frank, G. Keller, J. Wassermann, H. Mann aj.), z ruštiny (F. I. Panfjorov). Sebrané spisy 1949–1978, 15 svazků.

VACHEK Emil (2. 2. 1889 v Hradci Králové - 1. 5. 1964 v Praze), novinář a redaktor (Právo lidu, Nová svoboda, Sport), prozaik, autor psychologických, společenských a humoristických próz (*Řešeto*, 1918, *Sup*, 1920, *Cestou do nebe*, 1921, 1934 s titulem *Puberta, Pán světa*, 1925, trilogie *Chám Dynybyl: Červená zahrada*, 1926, *Svatá*, 1929, *Dvanácti hlasy ano*, 1931; *Bidýlko*, 1927, *Krev nevolá o pomstu*, 1934, *Nepřítel v těle*, 1936, *Žil jsem s cizinkou*, 1938), jeden ze zakladatelů české detektivní literatury (*Tajemství obrazárny*, 1928, *Muž a stín*, 1932, *Zlá minuta*, 1933, *Černá hvězda*, 1959). Psal také dramata (*Ubohý blázen*, 1922, *Prsten*, 1942). Vydal kroniku (*Německá válka*, 1945–1947, 8 sv.). Napsal *Vzpomínky na starý Hradec* (1960). Psal divadelní referáty (Práce). Dílo Emila Vachka 1930–1936, 15 svazků.

VALENTA Edvard (22. 1. 1901 v Prostějově - 21. 8. 1978 v Praze), novinář (Lidové noviny), prozaik, autor cestopisných fejetonů a povídek (*Lidé, které jsem potkal cestou*, 1939, 1948/2) s titulem *Poprvé a naposledy*, *Světlem pro nic za nic*, 1947, *Nejkrásnější země*, 1958), biografického románu (*Druhé housle*, 1943, 2 sv.) a psychologicko-spoločenských próz (*Jdi za zeleným světlem*, 1956, *Trám*, 1963, *Srdce a poklad*, 1969, *Žil jsem s miliardářem*, 1980, *Žít ještě jednou*, 1984). Napsal knížky pro mládež (*Strýček Eskymák*, 1941) a s B. Golombkem zpracoval vzpomínky českého polárníka Jana Welzla (viz Golombek B.). Psal také rozhlasové hry a vydal paměti (*Život samé psaní*, 1970).



VALJA Jiří (vl. jm. Josef Bubník; 22. 7. 1914 v Praze - 17. 3. 1967 v Praze), novinář (České slovo, Lidové noviny), prozaik, autor psychologických povídek a románů (*Vypravěč aneb 57 povídek pro všechny případy*, 1940, *Zbraně bezbranných*, 1946, *Zahradní ulice 70*, 1950, *Cestující se zavazadly*, 1958) a prací pro děti (*Děti vítězného května*, 1946). Začal jako básník (*Nohama v blátě*, 1936). Psal rozhlasové hry a překládal z angličtiny (W. Shakespeare, P. B. Shelley, W. B. Yeats, R. Burns, W. Faulkner, L. Hughes, E. Hemingway, G. Greene) a z ruštiny (V. J. Brjusov, N. Tichonov aj.).

VANČURA Vladislav viz str. 310.

VANĚČEK Arnošt (10. 8. 1900 v Nových Benátkách - 28. 9. 1983 v Praze), prozaik, autor lyrizovaných povídek a románů (*Vor Medusy*, 1938, *Pátá symfonie*, 1943, *Světlo v zámku*, 1945, *Černá labuť*, 1947), románových kronik a historických próz (*Sklářská bouře 1890*, 1953, 1961/2) s titulem *Náhrdelník z červených korálků*, *Barvy století*, 1956, *Rastislavův meč*, 1967, *Zlatý kůň*, 1969, *Králové houslisty*, 1977, *Husitská balada*, 1978). Překládal z angličtiny (výbor *Američtí básníci*, W. Blake, C. Sandburg, O. Wilde, R. Aldington aj.).

VANĚK Karel (28. 3. 1887 v Kostelci nad Černými lesy - 18. 7. 1933 v Praze), novinář a redaktor (Rudé právo, České slovo), fejetonista a humorista (*Střepiny*, 1924, *Náše střepin*, 1930, posmrtně *Poslední střepiny*, 1934), autor válečného deníku (*Charaš, pan, da!?*, 1920). Pokračoval v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka (*Osudy dobrého vojáka Švejka v ruském zajetí*, 1924).

VÁŠICA Josef (30. 8. 1884 ve Štítině u Opavy - 11. 4. 1968 v Praze), profesor staroslověnštiny na teologické fakultě v Olomouci (od r. 1920) a v Praze (od r. 1937), autor prací odborných (*Život a pochvala sv. Cyrila*, 1927, *Staročeské evangeliáře*, 1931, *K dějinám staršího českého písemnictví*, 1937, *České literární baroko*, 1938, *Soupis staroslovanských rukopisů Národního muzea v Praze*, 1957, spolu s J. Vajsem, *Literární památky epochy velkomoravské 863-885*, 1966). Objevil a vydal díla B. Bridela, H. Bilovského, F. M. Kruma, M. Tannera, O. F. de Valda aj. Vydával starší českou literaturu (*Naučení rodičům*, *Pastýřská vánoční hra* aj.).

VÁVRA Jaroslav Raimund (8. 3. 1902 v Hradci Králové - 5. 5. 1990 v Praze), nakladatelský redaktor, novinář, prozaik, autor próz z afrického prostředí (*Petrolejáři*, 1930, *Ahmed má hlad*, 1935, *Tvrdá pěst Tuaregů*, 1950, *Na březích Nilu*, 1958, *Když kamení promluvílo*, 1962) a historických románů (*Posel úsvitu*, 1947, *Huťmistr Rückl*, 1952, *Případ skláře Egermanna*, 1975).

VAVŘÍK Zdeněk (21. 9. 1906 v Libhošti u Nového Jičína - 29. 12. 1964 v Praze), knihovník, redaktor (Literární noviny), básník (*Elegie*, 1929, *Plakati světem*, 1933, *Puklý bronz*, 1939, *Rodná*, 1940), esejista (*Bard*, 1937, *Knihovnickův zápisník*, 1946), autor knih pro děti (*Dobrodružství Marca Pola*, 1942, *Kolovrat*, 1944, *Čtení o Janu Želivském*, 1953). Psal rozhlasové hry a překládal z franštiny.

VČELIČKA Géza (vl. jm. Antonín Eduard Včelička; 7. 5. 1901 v Praze - 30. 12. 1966 v Praze), číšník, skladník, pak novinář v levicovém tisku, prozaik, autor próz z pražského proletářského prostředí (*Kavárna na hlavní třídě*, 1932, 1952/3), 1953/4), *Policejní hodina*, 1937, 1946/2), 1957/6), *Pražské tajemství*, 1944, 1945/2), reportáží (*Světoběžníci a robinzoni*, 1932, *V zemi hákového kříže*, 1933, *Dvě města na světě*, 1935), básník (*Pěšinou snů*, 1930, 1940/2), 1946/3), *Staré zrcadlo*, 1939, 1946/2), *Klášteří ulice*, 1944, fingoané vnočení 1938). Dílo Gézy Včeličky 1955–1959, 6 svazků.

VELTRUSKÝ Jiří (5. 6. 1919 v Praze - 31. 5. 1994 v Paříži), sociolog a estetik, člen Pražského lingvistického kroužku, od r. 1948 v zahraničí, kde vydal většinu knižních prací odborných i publicistických, jen zčásti pod svým jménem (*Byrokracie, demokracie a dělnická třída*, 1946, *Dramas as Literature*, Lisse 1977).

VESELY Antonín (27. 3. 1888 v Moravských Křižánkách u Svatky - 3. 10. 1945 v Praze), novinář a redaktor (Lumír, Právo lidu, Česká revue, Zlatá Praha, Pražské noviny, Kritika, Pramen), divadelní a literární kritik, literární historik a esejista (*Z literárního alba*, 1923, *Listy autorům*, 1924, *Hovory s herci*, 1926, *K. Elgart Sokol*, 1930, s J. Staňkem, *O Bohuši Zakopalovi*, 1937, *F. A. Šubert*, 1937, *České krajiny*, 1940, *Neblednoucí podobizny*, 1946). Psal také črty (*Barevné stíny*, 1928) a básně (*V záři i stínu*, 1942).



VIKOVÁ - KUNĚTICKÁ Božena (30. 7. 1862 v Pardubicích - 18. 3. 1934 v Libočanech u Žatce), politická pracovnice, prozaička, autorka žánrových obrázků a společenských románů (*Povídky*, 1887, *Medřická*, 1897, 1. díl trilogie *K světlu*, *Vzpoua*, 1901, 2. díl trilogie, *Pán*, 1905, 3. díl trilogie), dramatička (*Neznámá pevnina*, 1899, *Cop*, 1905, *Holčička*, 1905) a publicistka (*O ženském mandátu do sněmu Království českého*, 1913). Sebrané dílo 1919–1922, 7 svazků. Srov. Dějiny české literatury III, s. 605.

VILIKOVSKÝ Jan (15. 4. 1904 v Semečnicích u Opočna - 15. 11. 1946 v Brně), literární historik, profesor české a slovenské literatury na bratislavské univerzitě (od r. 1936), po r. 1939 v Brně, autor odborných prací (*Latinská poezie žákovská v Čechách*, 1932, *Pisemnictví českého středověku*, 1948), editor (*Básnické spisy P. J. Šafaříka*, 1938, antologie *Próza z doby Karla IV.*, 1938 a 1948, antologie *Staročeská lyrika*, 1940, *Legenda o sv. Kateřině*, 1941 a 1946, *Staročeské satiry*, 1942). Z překladů: Bruno Querfurtský, Život a utrpení sv. Vojtěcha, biskupa a mučedníka, 1935, Vlastný životopis S. Hruškovičky, 1943.

VLADYKA Ladislav (vl. jm. L. Přimda; 1. 6. 1893 v Praze - 15. 6. 1956 v Novém Kníně), redaktor, prozaik, autor konvenčních společenských románů (*Včera není dnes*, 1927, *Já v něm*, 1927, *Bar-el-Ghazal*, 1928) a válečné prózy (*Láska v Batuře*, 1929).

VLČEK Bartoš (22. 10. 1897 v Růžďce u Vsetína - 7. 1. 1926 v Brně), učitel, člen Literární skupiny, básník (*Slavnosti večerní*, 1923, *Vzpoua samoty*, 1923, *Milenci*, 1924) a prozaik (*Nevděčné lásky*, 1924, *Mamý zápas*, 1925). Napsal drama (*Učeň*, 1924), překládal z italštiny. Výbor *Touha po životě* (1979).

VLČEK Jaroslav (22. 1. 1860 v Banské Bystrici - 21. 1. 1930 v Praze), literární kritik a historik, profesor dějin české literatury na KU od r. 1908 (*Přehled dějin literatury české*, 1885, *Dějiny literatury slovenskej I-II*, 1889–1890, *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*, 1912, *Dějiny české literatury*, 1893–1921, 1931/2/, 1960/5/ s doplněnou bibliografií), editor (J. Král, K. H. Mácha, A. J. Puchmajer, V. Hálek, B. Němcová, J. Matúška, K. Kuzmány aj.). Spoluredigoval Lumír, Den, fejeton Národních listů, Listy filologické, Naši řeč aj. Spolupracoval na *Literatuře české 19. století*. Srov. Dějiny české literatury III, s. 606.

VODÁK Jindřich (7. 11. 1867 v Lysé nad Labem - 10. 4. 1940 v Praze), středoškolský profesor, pak úředník ministerstva školství, divadelní a literární kritik (*České slovo*, *Venkov*, *Jevišťe*, *Rozhledy*, *Literární listy*, *Česká stráž*, *Lidové noviny* aj.), estetik, autor odborných spisů (*Národní divadlo a jeho budovatelé*, 1931, *Idea Národního divadla*, 1933, *K. H. Mácha*, 1936, *Kritické dílo*, 5 sv., 1943–1953; výbor ze statí *Tváře českých herců*, 1967). Překládal z franštiny (C. Flammarión, R. de Chateaubriand, Stendhal, G. Flaubert aj.). Srov. Dějiny české literatury III, s. 608.

VODIČKA Felix (11. 4. 1909 v Innsbrucku, Rakousko - 5. 1. 1974 v Praze), literární vědec a historik, profesor české literatury na KU (od r. 1949), autor odborných prací (*Počátky krásné prózy novočeské*, 1948, *Cesty a cíle obrozenecké literatury*, 1958, *Struktura vývoje*, 1969), editor (J. Jungmann, J. Kollár, B. Němcová, J. Neruda, F. X. Šalda aj.).

VODIČKA Timotheus (16. 9. 1910 v Olomouci - 12. 5. 1967 v Olomouci), nakladatelský redaktor, katolicky orientovaný literární kritik a historik, esejista (*Skryté dějiny v umění*, 1935, *Chesterton čili Filozofie zdravého rozumu*, 1939, *Řád života*, 1944, *Obraz, maska a pečeť*, 1946, *Stavitel věží*, 1947, *Filozofie umění*, 1948). Překládal z angličtiny (S. Lewis, J. F. Cooper, D. Defoe, R. L. Stevenson, J. Conrad, G. K. Chesterton aj.).

VOKÁČ Karel (28. 10. 1903 ve Zbizoze - popraven nacisty 12. 7. 1944 v Praze), učitel, básník meditativní lyriky (*Modlitební knížka*, 1927, *Pavouk v stín*, 1929, *Žít i umírat*, 1941, *Utkáno z dýmu*, 1942, 1944/2/, posmrtně *Posledním dechem*, 1945), prozaik (*Prasklý zvon*, 1927, *Cizinec*, 1930).

VOKOLEK Vladimír (1. 1. 1913 v Pardubicích - 23. 7. 1988 v Děčíně), knihovník, učitel, básník katolického zaměření (*Žiněné roucho*, 1940, *Národ na dlažbě*, 1945, *Cesta k poledni*, 1946, *Vyprodaný čas*, 1949, *Mezi rybou a ptákem*, 1967, *Ke komu mluvím dnes*, 1984).



VOSKOVEC Jiří (vl. jm. J. Wachsmann; 19. 6. 1905 v Sázavě - 1. 8. 1981 Pearl Blossom, Lancaster, Kalifornie, USA, od r. 1950 žil v zahraničí), herec, člen Devětsílu, spolu s J. Werichem zakladatel Osvobozeného divadla (r. 1927). Autor her (viz heslo WERICH Jan). Psal avantgardní verše, tvořil obrazové básně a překládal z franštiny (J. Cocteau, A. Jarry) a do angličtiny (Molière, E. M. Labiche, J. Topol).

VRBA Jan (10. 7. 1889 v Klenčí - 18. 5. 1961 v Domažlicích), původním povoláním lesník, pak novinář (Pramen), prozaik, autor próz z přírody (*Les*, 1917, *Kniha z přírody*, 1920, *Bažantnice a jiné obrázky z přírody*, 1922, *Borovice*, 1925, *Mniška*, 1929), venkovských a historických románů, čerpaných ponejvíce z chodského prostředí (*Dolina*, 1917, *Boží mlýny*, 1919, *Jan Martin Šanda*, 1919, *Chodské rebelie*, 1923–1926, 3 sv., *Soumrak Hadlasuc rodu*, 1929, 3 sv.), básník (*Radostné zaslíbení*, 1914, *V polední stráni*, 1921). Psal také práce odborné a vzpomínkové (*Chodsko pod Haltravou*, 1924, *Otokar Březina a jiní přátelé v mé paměti*, 1932, *Jan Herben*, 1937) a knihy pro mládež (*Zlatý klíček*, 1932, *Ptačí svět*, 1956). Sebrané spisy 1925–1948, 76 svazků.

VRBOVÁ Alena (nar. 3. 10. 1919 ve Starém Plzenci u Plzně), lékařka, básnička (*Řeka na cestách*, 1942, *Do krve*, 1957, *Sondy a písně*, 1963, *Milostná*, 1968, *Antigony*, 1969, *Blýskání na časy*, 1974, *Odkud přichází hudba*, 1976, *Cestou necestou*, 1984, *Čarodějný čas*, 1988) a prozaička (*My dva*, 1944, *Drsné povídky*, 1964, *Dálkové povídky*, 1967, *Znova v Monte Rose*, 1971, *Ostatné povídky*, 1972, *Benátská*, 1975, *V erbu lvíce. Kronika o paní Zdislavě*, 1977, *Odlet do Madrásu*, 1978, *Když kohout dozpíval*, 1981, *Pod kardinálskou pečetí*, 1983, *Rašení*, 1985, *Indiánské léto*, 1986, *Průhled z Pohořelce*, 1988).

VRCHLICKÁ Eva (roz. Frídová, provd. Nevolová; 6. 3. 1888 v Praze - 18. 7. 1969 v Praze), dcera básníka Jaroslava Vrchlického, herečka, básnička (*Prázdniny*, 1925, *Verše*, 1959, *Paprsky*, 1963, *Ozvěny*, 1967), autorka vzpomínkových próz (*Dětství s Vrchlickým*, 1939, 1960/2/ s titulem *Dětství a mládí s Vrchlickým*, *Cestou necestou*, 1946) a prací pro děti (*Z oříšku královny Mab*, 1946). Překládala z ruštiny (M. Gorkij, O. F. Berggolcová).

VRCHLICKÝ Jaroslav (vl. jm. Emil Frída; 17. 2. 1853 v Lounech - 9. 9. 1912 v Domažlicích) - viz monografickou kapitolu v Dějinách české literatury III, s. 294–323.

VYSKOČIL Albert (28. 1. 1890 v Praze - 4. 12. 1966 v Praze), učitel, redaktor, esejista, literární kritik a historik (*Básnířova cesta*, 1927, *Básnířovo slovo*, 1933, *Básník*, 1936, *Znamení u cest*, 1947). Vydal sbírku básní (*Na pokraji dnů*, 1932) a knížku pro mládež (*Kryštof Kolumbus*, 1945). Překládal z angličtiny (D. Defoe, T. Carlyle, E. A. Poe, J. Keats, D. Rossetti), z němčiny (E. T. A. Hoffmann) a vydával díla K. H. Máchy, F. L. Čelakovského, J. V. Sládka, J. Arbesa aj.

WEIL Jiří (6. 8. 1900 v Praskolesích u Hořovic - 13. 12. 1959 v Praze), člen Devětsílu a Bloku, novinář, prozaik, autor reportáží (*Češi stavějí v zemi pětiletke*, 1937), románu ze sovětské skutečnosti (*Moskva - hranice*, 1937), lyrizujících próz (*Makanna, otec divů*, 1945, *Barvy*, 1946, *Mír*, 1949, 1957/2/ s názvem *Věž chillonský*); později byl inspirován zejména zážitky z okupace (*Život s hvězdou*, 1949, *Žalozpěv na 77 297 obětí*, 1958, posmrtně *Na střeše je Mendelssohn*, 1960). Psal popularizační práce (*Ruská revoluční literatura*, 1924) a překládal z ruštiny (V. Majakovskij, B. Pasternak, M. Gorkij, N. N. Asejev, E. G. Bagrickij, V. A. Lugovskoj, A. G. Malyškin aj.).

WEINER Richard (6. 11. 1884 v Písku - 3. 1. 1937 v Praze), novinář (Lidové noviny), básník, autor lyriky podvědomí a snů (*Rozcestí*, 1918, *Mnoho nocí*, 1928, *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, 1929, *Mezzopotamie*, 1930), prozaik (*Litice*, 1916, 1928/2/, *Lazebník*, 1929, *Hra doopravdy*, 1933), publicista (*Třásničky dějinných dnů*, 1919). Překládal z franštiny (J. Romaine aj.).

WEINGART Miloš (21. 11. 1890 v Praze - 12. 1. 1939 v Praze), filolog, profesor srovnávacího slovanského jazykozpytu a staroslověnštiny na KU od r. 1926 (*Vývoj českého jazyka*, 1918, *Český jazyk v přítomnosti*, 1934, *Rukověť jazyka staroslověnského*, 1937, 1938, 2 sv.) a literární historik (*Problémy a metody české literární historie*, 1922, *Byzantské kroniky v literatuře církevněslovanské*, 1922, 1923, 2 sv., *Dobrovského Institutiones*, 1923, 1925, *Slovanská filologie v českosloven-*



ské literatuře, 1931, v Čs. vlastivědě, *Slovanské stati*, 1932, *První česká církevní slovanská legenda o sv. Václavu*, 1934). Redigoval Byzantinoslavica, *Archív pro bádání o životě a díle Dobrovského* aj.

WEISS Jan (10. 5. 1892 v Jilemnici - 7. 3. 1972 v Praze), prozaik, autor fantastických povídek a románů (*Barák smrti*, 1927, *Zrcadlo, které se opožďuje*, 1927, *Dům o 1000 patrech*, 1929, *Škola zločinu*, 1931, 1943 přeprac. s titulem *Zázračné ruce, Spáč ve zvěrokruhu*, 1937, *Přišel z hor*, 1941, *Země vnuků*, 1957). Napsal drama (*Tři sny Kristiny Bojarové*, 1931). Dílo Jana Weisse 1958–1962, 6 svazků, nedokončeno.

WERICH Jan (6. 2. 1905 v Praze - 31. 10. 1980 v Praze), herec, spolu s Jiřím Voskovcem zakladatel Osvobozeného divadla (r. 1927) a autor divadelních her (*Vest Pocket Revue*, 1927, *Sever proti Jihu*, 1930, *Caesar*, 1932, *Osel a stín*, 1933, *Kat a blázen*, 1934, *Balada z hadrů*, 1935, *Nebe na zemi*, 1936, *Rub a líc*, 1937, *Těžká Barbora*, 1937, *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*, 1938). Samostatně napsal reportážní prózu (*Italské prázdniny*, 1960) a knížku pro děti (*Fimfárum*, 1960, 1963/2/); posmrtně vyšlo *Jan Werich vzpomíná... vlastně Potlach* (1984), *Úsměv klauna* (1984) a výbor z dopisů a článků *Listování* (1988). Spolu s J. Voskovcem se zúčastnil práce na filmech (*Pudr a benzín*, *Hej rup* aj.). Národní umělec.

WERNER Vilém (8. 12. 1892 ve Vídni - 22. 5. 1966 v Praze), v l. 1933–1941 dramaturg Čs. rozhlasu, dramatik, autor konverzačních a společenských her (*Zuzana hraje vabank*, 1934, *Lidé na kře*, 1936, *Noví lidé*, 1939, *Červený mlýn*, 1940), prozaik (*Sedí rybář u vody*, 1942).

WINTER Zikmund (27. 12. 1846 v Praze - 12. 6. 1912 v Reichenhallu, Rakousko), středoškolský profesor, prozaik, autor historických povídek a románů (*Starobylé obrázky z Rakovnicka*, 1886–1888, řada I a II, *Pražské obrázky*, 1893, *Ze staré Prahy*, 1894, *Staré listy*, 1902, *Rozina sebranec*, 1905, *Bouře a přeháňka*, 1907, *Mistr Kampanus*, 1909, posmrtně *Nezbedný bakalář*, 1915) a odborných prací historických (*Kulturní obraz českých měst*, 1890–1892, 2 sv., *Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po dobu bělohorské bitvy*, 1891–1894, 4 sv., s Č. Zíbrtem, *Děje vysokých škol pražských v l. 1409–1622*, 1897, *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve XIV. a XV. století*, 1906, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách*, 1909). Z. Wintra Sebrané spisy z beletrie a kulturních studií 1911–1925, 21 svazek; Výbor ze Spisů 1910–1930, 13 svazků; Dílo 1937–1950, 8 svazků. Srov. *Dějiny české literatury* III, s. 608.

z WOJKOWICZ Jan (vl. jm. J. Nebeský; 18. 5. 1880 v Nymburce - 6. 12. 1944 v Satalicích u Prahy), básník inspirovaný dekadencí *Moderní revue* (*Poezie*, 1900, *Meditace*, 1906, *Básník a věčnost*, 1925, *Království snu*, 1932) a prozaik (*Mysteria amorosa*, 1899, *Gerda*, 1901, 1944/2/). Napsal filozofické pojednání (*O problému individualizace*, 1900).

WOLKER Jiří viz str. 261.

WOLLMAN Frank (5. 5. 1888 v Bohušovicích n. Ohří u Litoměřic - 9. 5. 1969 v Praze), literární historik, profesor srovnávacích dějin slovanských literatur na brněnské univerzitě od r. 1928 (*Žeromski a Reymont*, 1926, *Slovesnost Slovanů*, 1928, *Dramatika slovanského jihu*, 1930, *Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů*, 1958, *Slavismy a antislavismy za jara národů*, 1968) a dramatik (*Bohokrál*, 1921, *Člun na moři*, 1923, trilogie *Velká Morava*, 1924). Napsal sbírku básní (*Bludný kámen*, 1918) a reportážní črty (*Severozápadní Jugoslavijska*, 1935).

ZAHRADNÍČEK Jan (17. 1. 1905 v Mastníku u Třebíče - 7. 10. 1960 v Uhřinově u Velkého Meziříčí), spirituální lyrik katolického zaměření (*Pokušení smrti*, 1930, *Jeřáby*, 1933, *Žiznivé léto*, 1935, *Pozdravení slunci*, 1937, *Korouhve*, 1940, *Pod bičem milostným*, 1944, *Stará země*, 1946, *La Saletta*, 1947; posmrtně *Výbor z básní*, 1961, *Rouška Veroničina a básně z pozůstalosti*, 1968, *Čtyři léta*, 1969, *Dům strach*, 1981, *Znamení moci*, 1990), esejista (*Pláč koruny české*, 1938, *Náš kraj a kniha*, 1939, *Oslice Balaamova*, 1940). Překládal z němčiny (F. Hölderlin, R. Billinger, E. Mörike, R. M. Rilke, Th. Mann, J. Wassermann aj.). V l. 1951–1960 protiprávně vězňem, umírá krátce po propuštění.

ZAHRADNÍK BRODSKÝ Bohumil (vl. jm. B. Zahradník; 21. 8. 1862 v Hostačově u Žlebů - 26. 11. 1939 v Průhoncích), kněz, autor konvenčních povídek a románů (*Opuštěná*, 1898, *Pozdní květ*, 1901, *Z pole a lesa*, 1901, *Václav Lamač*, 1903, *Na sopečné půdě*, 1906, aj.). Nové sebrané spisy 1914–1936, 86 svazků.



**ZAORÁLEK** Jaroslav (22. 12. 1896 ve Spytihněvi u Uherského Hradiště - 20. 10. 1947 v Roztokách u Prahy), překladatel z franštiny (Lautréamont, H. de Balzac, P. Mérimée, G. Flaubert, F. R. de Chateaubriand, G. de Nerval, A. Jarry, J. Laforgue, A. France, M. Maeterlinck, R. Rolland, F. Carco, G. Apollinaire, M. Achard, J. Cocteau, A. Maurois, M. Proust, J. Giono, G. Duhamel, L. Aragon, L. F. Céline, F. Mauriac, J. Romains, J. Anouilh), italštiny (N. Macchiavelli, G. Prezzolini, F. Tombari), němčiny (H. J. Ch. von Grimmelshausen, B. Brecht, L. Frank, J. Wassermann, A. Zweig) a španělštiny (Ortega y Gasset, M. de Unamuno). Autor odborných prací (*Kdo to řekl?*, 1940, s B. Mathesiem, *Lidová rčení*, 1947).

**ZÁVADA** Vilém (22. 5. 1905 v Hrabové u Ostravy - 30. 11. 1982 v Praze), redaktor, knihovnik, básník (*Panychida*, 1927, *Siréna*, 1932, *Cesta pěšky*, 1937, *Hradní věž*, 1940, *Polní kvítí*, 1955, *Jeden život*, 1962, *Na prahu*, 1970, *Životie, díky*, 1977), autor studií (*Za Otokarem Březinou*, 1929, *Václav Šolc, básník Prvosenek*, 1938) a knih pro děti (*Mám rád svou maminku*, 1954, *Jdou vojáci, jdou*, 1956, *Naše pohádky*, 1981). Překládal z franštiny (G. de Nerval), maďarštiny (E. Ady, S. Petőfi), slovenštiny (J. Kostra). Básnické dílo 1972–1979, 5 svazků.

**ZAVŘEL** František (1. 11. 1885 v Trhové Kamenici - 4. 12. 1947 v Praze), právník, dramatik, autor historických her (*Boleslav Ukrutný*, 1919, *Vzpoua*, 1923, *Napoleon*, 1925, cyklus *Heroika*, 1937: *Kristus, Hus, Nietzsche*), *Valdštýn*, 1940, básník a epigramatik (*Hanel*, 1903, *Vlast*, 1904, *Napoleon*, 1924, *Před koncem*, přeprac., *Pozdrav od Borové*, 1939), prozaik (*Fortinbras*, 1930, 1933, 2 sv., autobiografie *Zaživa pohřben*, 1942, 1944/2). Psal politické a literární polemiky.

**ZEMAN** Adolf (24. 1. 1882 v Praze - 8. 7. 1952 v Praze), novinář a redaktor (Národní osvobození), prozaik, autor románů zejména z prostředí českých legií v Rusku (*Sibiřské obrázky*, 1922, *Mrtvá baterie*, 1931–1933, 3 sv., *Zborov*, 1936, *Hrdinové od Arrasu*, 1938) a reportáží (*Československá Odyssea*, 1920, *Československá Golgota*, 1947).

**ZEYER** Julius (26. 4. 1841 v Praze - 29. 1. 1901 v Praze), básník (*Vyšehrad*, 1880, *Griselda*, 1883, *Poezie*, 1884, *Kronika o sv. Brandanu*, 1886, *Čechův příchod*, 1886, *Z letopisů lásky*, 1889–1892, 4 sv., *Karolínská epopeja*, 1896; posmrtně *Ossianův návrat a jiné básně*, 1905, zde *Troje paměti Víta Choráze*, *Nové básně*, 1907), prozaik (*Ondřej Černýšev*, 1876, *Novely*, 1879, 1884, 2 sv., *Báje Šošany*, 1880, *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, 1880, *Dobrodružství Madrány*, 1882, *Fantastické povídky*, 1882, *Gompači a Komurasaki*, 1884, *Sestra Pascalina*, 1887, *Rokoko*, 1887, *Jan Maria Plojhar*, 1891, *Stratonika a jiné povídky*, 1892, *Obnovené obrazy*, 1894, 3 sv., *Tři legendy o krucifixu*, 1895, *Dům U tonoucí hvězdy*, 1897, *V soumraku bohů*, 1898, posmrtně *Zahrada mariánská*, 1903), dramatik (*Stará historie*, 1883, *Sulamit*, 1885, *Legenda z Erinu*, 1886, *Libušin hněv*, 1887, *Doňa Sanča*, 1889, *Neklan*, 1893, *Radúz a Mahulena*, 1898). Napsal monografickou práci (*Vojta Náprstek*, 1896). Sebrané spisy 1901–1907, 34 svazky, 1941–1949, 10 svazků, nedokončeno. Srov. *Dějiny české literatury III*, s. 610.

**ZICH** Otakar (25. 3. 1879 v Městci Králové - 9. 7. 1934 v Ouběnicích u Benešova), estetik a filozof, profesor filozofie na brněnské univerzitě (od r. 1919), profesor estetiky na KU (od r. 1924), skladatel a hudební kritik (*Estetické vnímání hudby*, 1910, *Ke sporu o A. Dvořáka*, 1915, *Estetika dramatického umění*, 1931, *O typech básnických*, 1937). Napsal operní díla (*Malířský nápad*, 1910, *Vina*, 1922, *Preciězky*, 1926), skládal písňové cykly, sbory a orchestrální skladby.

**ZORA** Josef (vl. jm. J. Tancibudek; nar. 1894), herec, spoluzakladatel Dědrasboru (1920), organizátor dělnického ochotnického divadla, recitátor a filmový pracovník.

**ZRZAVÝ** Jan (5. 11. 1890 ve Vadíně u Havlíčkova Brodu - 11. 10. 1977 v Praze), malíř, grafik, ilustrátor a scénický výtvarník, odborný publicista (Rozpravy Aventina, sb. *Život aj.*), autor knížky pro děti (*Jenkovy pohádky*, 1924). Národní umělec.

**ŽÁK** Jaroslav (28. 11. 1906 v Praze - 29. 8. 1960 v Praze), středoškolský profesor, prozaik, autor humoristických a satirických knih z prostředí trampského, studentského a sportovního (*Vzpoua na parníku Primátor Dittrich*, 1930, spolu s V. Radou, *Dobrodružství šesti trampů aneb Nové pověsti české*, 1933, s V. Radou, *Študáci a kantoři*, 1937, *Cesta do hlubin šrudákovy duše*, 1938, *Vydržte až do finíše*, 1939, *Svět se mění nenápadně*, 1940, *Z palce*, 1946, *Bavíme se ušlechtilé*, 1946, *Kouzelné rukavice*, 1958).



ŽUPAN Franta (vl. jm. František Procházka; 23. 1. 1858 v Běštíně u Hořovic - 13. 1. 1929 v Kolíně), středoškolský profesor, prozaik, žánrový realista a humorista (*Mirolava z Lestkova*, 1881, *Humoresky*, 1885, *Z jednoroční vojny*, 1888, *Z dětských snů*, 1891, *Dle přírody*, 1894, *V pavučině satiry*, 1905), autor knih pro mládež (*Pepánek nezdara*, 1907–1921, 4 sv., *Pohádky a povídky*, 1920, 2 sv.).



# PŘEHLED HLAVNÍCH LITERÁRNÍCH ČASOPISŮ 1897–1945

Náš přehled zachycuje v úzkém výběru nejdůležitější české literární časopisy, vydávané na dnešním území ČR v letech 1897–1945. Zařazujeme především časopisy beletristické, literárněvědné a kritické a výjimečně některé časopisy nakladatelské. Podobně výjimečně zařazujeme některé časopisy kulturněpolitické, estetické, divadelní a uměnovědné. Zkrácený popis uvedených časopisů provádíme podle prvního ročníku (event. podle ročníku 1897). Dále vyznačujeme podstatné změny podtitulu, redakce, periodicity, místa vydání a vydavatele, i když ne vždy s příslušnými časovými údaji. Záznam uzavíráme údaji o počátku a konci časopisu téhož titulu (pokud možno uvádíme ročník, rok vydání, číslo a datum); pro snadnější orientaci čtenáře uvádíme tyto základní časové údaje \*. U časopisů, které vycházely již před rokem 1897, předepisujeme v hranaté závorce časový údaj o počátku vydávání. U časopisů vydávaných i po osvobození v roce 1945 nebo po válce opět obnovených poznamenáváme v závěru těchto údajů „násl.“ Údaje o zániku jednotlivých časopisů, jež nelze vždy dost přesně zjistit, uvádíme podle posledních dochovaných čísel v našich hlavních knihovnách. Periodicitu neuvádíme podle skutečnosti, nýbrž podle údaje předlohy, i když víme, že velmi často nebyla dodržována. Záznamy časopisů, které změnilly název, slučujeme a uvádíme pod původním (prvním) titulem, přičemž změněné názvy na příslušném místě odkazujeme. Podobně odkazujeme názvy event. příloh. Vlastní záznam časopisu doplňujeme ve zvláštním odstavci výčtem nejčastějších, příp. též nejvýznamnějších přispěvatelů.

AKADEMIE. Orgán mládeže socialistické. *Od 1898/99 Revue socialistická. Od 1902 Socialistická revue.* Red. F. Tomášek, *od 1897/98 A. Meissner, pozd. též F. Modráček. Od 1908* red. B. Šmeral, A. Meissner, F. V. Krejčí. *Od 1910* Red. F. Modráček a F. V. Krejčí, *od 1916* V. Vacek a F. V. Krejčí. *Od 1918* Red. E. Škatula, *pozd. J. Sýkora s red. radou* (J. Fleischner, F. V. Krejčí, J. Stivín, E. Štern). *Od 1924* Řídí red. rada (V. Beneš, J. Hlaváček, R. Illový, F. V. Krejčí, J. Macek, F. Mareš, F. Modráček, E. Štern, J. Stivín, K. Velemínský, E. Vondruška). Odp. red. J. Sýkora. *Pozd. Red. J. Sýkora a F. Modráček s red. radou.* 1x měs. Praha (F. Tomášek, *pozd. F. Modráček, pozd. B. Šmeral, pozd. V. Vacek, pozd. J. Skalák, pozd. Ústřední dělnické knihkupectví*) \* 1 (1897), č. 1 (leden) - 31 (1927/28), č. 10 (28. 6. 28).

*Příl.:* RUDÉ KVĚTY. Literární příloha. Red. R. Illový. 1924/25 - 1925/26.

*Přísp.:* J. Fleischner, J. Hora, F. V. Krejčí, A. Macek, M. Majerová, S. K. Neumann, E. Vachek aj.

AKORD. *Od 1935* Revue pro katolickou synthesu. *Pozd. Měsíčník pro kulturní orientaci. Od 1939/40* Měsíčník pro literaturu, umění a život. Hlavní spolupracovníci J. Durych a J. Dostál. *Pozd. Red. L. Kuncíř. Od 1935* Red. M. Habáň, J. Strakoš, K. F. Krejčí, J. Heger, *pozd. též M. Dvořák, O. Králík, F. Pospíšil, L. Peřich, L. Černý. Od 1939/40* Red. J. Dokulil, M. Dvořák, A. Vyskočil, J. Zahradníček. *Pozd. Red. J. Zahradníček.* 1x měs. Praha (L. Kuncíř), *od 1935* Brno (Moravan), *od 1939/40* Praha-Brno (Liter. a umělec. nakl. Akord) \* 1 (1928), č. 1 (1. 1.) - 6 (1933), č. 10 (únor 34); 1 (1934), č. 1 (1. 1.) - 11 (1943/44), č. 10 (?) násl.

*Přísp.:* J. Čep, R. Černý, K. Doskočil, J. Durych, M. Dvořák, P. Eisner, B. Fučík, F. Hrubín, D. Pecka, V. Renč, J. Strakoš, J. Vašica, T. Vodička, A. Vyskočil, J. Zahradníček, V. Závada aj.

AKTIVISTÉ. Umění, polemiky, informace. Řídí red. rada. Odp. red. J. Janoušek. 10x roč. Praha (Literárně umělecký kruh Aktivisté) \* 1 (1936/37), č. 1 (?) - 5 (1942), č. 5 (24. 6.)

Spojeno s časop. Uboj a pokrač. jako Živá tvorba.

*Přísp.:* J. Flanderková, J. Janoušek, J. Kadlec, V. Kolátor, F. Kožík, V. Rozner, B. Slavík, J. Suchánek, E. Synek aj.



ANARCHISTICKÁ REVUE. Vede S. K. Neumann. Nepravid. Řečkovice (S. K. Neumann) \* 1 (1905), č. 1 (?) - č. 3 (říjen)

Přísp.: F. Gellner, F. V. Krejčí, S. K. Neumann aj.

APOLLON. Literární a umělecká revue. *Pozd.* Revue pro kulturní život. Odp. red. F. X. Heppner, *pozd.* J. Klepetář. 1924/25 Red. Heppner, Horák, Klepetář, Kocourek, Tetauer. 2x měs. Praha (V. Horák a spol.) \* 1 (1923/24), č. 1 (5. 10. 23) - 2 (1924/25), č. 6 (16. 1. 25)

Přísp.: J. Čapek, K. Čapek, J. Frejka, E. Konrád, J. Kodíček, F. Kovárna, K. Poláček, J. V. Rosůlek, O. Scheinplugová, F. Tetauer aj.

ARCHA. Revue pro katolickou kulturu. *Od 1918* Měsíčník pro literaturu, umění, kulturu a život. *Od 1927* Sborník pro... . *Od 1938* Revue pro... Red. V. Vysloužil. *Od 1914/15* K. Dostál-Lutinov, *pozd. též* F. Hrachovský, F. Střížovský, L. Zamykal, 1923 V. Bitnar, *od 1924* E. Masák, *pozd. též* E. Dohnal, O. Svozil, S. Vrbík, *od 1941* J. M. Svoboda, O. Svozil, S. Vrbík. Olomouc (K. Dostál-Lutinov, *pozd.* Družina literární a umělecká) \* 1 (1912/13), č. 1 (1. 12. 12) - 29 (1941), č. 3 (?) násl.

*Přil.*: ARCHIV LITERÁRNÍ. Prameny dějin české literatury katolické. 1918/19–1920/22. 1921 spojen s časop. Týn.

Přísp.: O. F. Babler, V. Bitnar, F. Dohnal, K. Dostál-Lutinov, J. Durych, J. Karník, D. Pecka, B. Slavík, J. Strakoš aj.

ARCHIV LITERÁRNÍ viz Archa

AVANTGARDA. Časopis studentů a dělníků. *Pozd.* List revolučních studentů. Řídí red. rada (Clementis, Fučík, Kalina, Matoušek, Mach, Sekanina, Šverma, Weil, Weiskopf, *pozd. též* Ančík, Kalandra). Odp. red. J. Šverma, *pozd.* Z. Kalandra, *pozd.* I. Sekanina. 1x měs. Praha (J. Šverma, *pozd.* Z. Kalandra) \* 1 (1925), č. 1 (?) - 6 (1929/30), č. 4 (?)

Přísp.: K. Biebl, V. Clementis, J. Fučík, J. Hora, Z. Kalandra, J. Mach, J. Weil, F. C. Weiskopf aj.

BELETRISTICKÁ PŘÍLOHA REVUE MORAVSKO-SLEZSKÉ viz Lidová revue moravskoslezská

BESEDY ČASU viz Čas

BRÁZDA. Revue českého venkova, *pozd.*... a Orgán Svobodného učení selského. *Od 1928/29* Agrární čtrnáctidenník. 1938 Revuální týdeník agrárního hnutí. *Od 1939* Revuální týdeník. Red. F. Obrtel a red. kruh. 1925 Red. F. Obrtel a A. Chaloupka s red. kruhem (A. Matula, F. Wenzl, A. Štefánek). *Od 1926* s red. kruhem (*týž*). 1928/29 Hlav. red. A. Matula, odp. red. F. Junek, ved. red. F. Kutnar. *Od 1929/30*... Junek, výk. red. J. Škramovský s red. radou. *Od 1934* Odp. red. O. Suchý, red. rada. 1938 Odp. red. S. Roda, red. rada. *Od 1939* Odp. red. R. Korčák. 1942 Ved. red. K. Drbal, odp. red. E. Havlíček. 1x měs., *pozd.* 2x měs., *pozd.* 1x týd. Praha (Českoslov. podniky tiskařské a vydavatelské, *pozd.* Svobodné učení selské, *pozd.* Česká agrární společnost, *pozd.* Novina) \* 1 (1920), č. 1 (leden) - 23 (5) (1942), č. 29 (22. 7.)

Přísp.: J. Bečka, A. M. Brousil, J. Holeček, A. Chaloupka, J. Knap, F. Křelina, F. Kutnar, A. Matula, M. Míčko, A. Musil, F. Oberpfalzer, F. Obrtel, M. Očadlík, J. Páta, V. Renč, B. Rak, B. Slavík, K. Šourek, B. Zahradník Brodský aj.

CESTA. Čtení zábavné a poučné. Týdeník pro literaturu, život a umění. Odp. red. a vyd. M. Rutte. Praha (Praž. akc. tiskárna) \* 1 (1918/19), č. 1 (7. 6. 18) - 12 (1929/30), č. 51- 52 (19. 9. 30)

Přísp.: J. Bednář, K. J. Beneš, L. Blatný, K. Čapek, K. M. Čapek Chod, J. Čarek, J. Čep, J. Durych, H. Dvořáková, V. Dyk, O. Fischer, F. Gellner, J. Havlíček, J. Herben, V. Holan, J. Hora, J. Hůlka, Č. Jeřábek, Š. Jež, M. Jirko, J. John, B. Klička, J. Knap, E. Konrád, J. Kopta, F. Křelina, P. Křička, F. Kubka, F. Langer, J. S. Machar, V. Martínek, R. Medek, S. K. Neumann, F. Němec, V. Nezval, M. Novotný, A. M. Píša, M. Pujmanová, M. Rutte, A. Sova, A. M. Tilschová, K. Toman, V. Vančura, B. Vlček, J. Weiss, J. Wolker aj.

ČAS. Beletristická příloha k politickému týdeníku (Čas). Red. J. Herben. 2x měs. Praha (J. Herben) \* [1 (1896)] 2 (1897), č. 1 (leden) - 4 (1899), č. 26 (prosinec)



Přísp.: P. Bezruč, J. Herben, J. Holý, J. Laichter, J. S. Machar, V. Mrštík, G. Preissová, J. Rokyta, J. K. Šlejhar, F. Táborský, V. Tille, aj.

2. BESEDY ČASU. Čtrnáctideník pro zábavu a poučení. *Od 1900/01 bez podtitulu*. Red. J. Herben. 1900/01 Vedl Gamma. *Od 1901* Red. J. Herben. 2x měs., *pozd.* 1x týd. Praha (J. Herben, *pozd.* C. Dušek) \* 5 (1900), č. 1 (leden) - 19 (1914), č. 32 (7. 8.)

Přísp.: B. Benešová, P. Bezruč, L. Bílý, R. Bojko, O. Hanuš, J. Herben, K. Horký, J. Kamenář, A. Kraus, F. Krejčí, L. Křikava, J. S. Machar, M. Majerová, T. G. Masaryk, K. Nový, G. R. Opočenský, K. V. Rais, J. Rokyta, K. Scheinplflug, F. Šrámek, J. K. Šlejhar, A. M. Tilschová, R. Těsnohlídek, F. Zavřel, S. Zima aj.

ČASOPIS PRO MODERNÍ FILOLOGII. *Od 1913...* A LITERATURY. *Od 1930* ČASOPIS PRO MODERNÍ FILOLOGII. Red. J. Máchal, J. Janko, P. M. Haškovec, *pozd. též* V. Mathesius, E. Smetánka, M. Weingart, J. Kopal, V. Šmilauer. 5x roč., *pozd.* 4x roč. Praha (Klub moderních filologů) \* 1 (1911), č. 1 (1. 1.) - 28 (1942), č. 4 (červen) násl.

V l. 1942-1945 spojen s časopisem Listy filologické a vycházel jako Český časopis filologický.

Přísp.: V. Burian, V. Černý, O. Fischer, A. Frinta, M. Hýšek, B. Havránek, J. Horák, V. Jiráť, J. Kopal, A. Kraus, J. Kurz, O. Levý, J. Máchal, J. Machek, V. Mathesius, J. Mukařovský, F. Oberpfalcer, J. Páta, K. Paul, J. Pešek, K. Polák, J. V. Sedlák, H. Siebenschein, E. Smetánka, F. Strejček, V. Šmilauer, F. Trávníček, B. Trnka, B. Václavěk, Z. Vančura, J. Váša, O. Vočadlo, B. Vydra, M. Weingart, Z. Záhoř aj.

ČERNÁ ZEMĚ. Časopis lidově výchovný. Část zábavnou a poučnou řídil V. Martínek, lidově výchovnou R. Tlapák. *Od 1928/29* Řídil R. Tlapák s red. radou (V. Martínek, A. Adamus). *Od 1933/34* Řídil R. Tlapák. 10x roč. Mor. Ostrava (Kulturní rada pro širší Ostravsko) \* 1 (1924/25), č. 1 (1. 10. 24) - 14 (1937/38), č. 9-10 (1. 5. 38)

Přísp.: Z. Bár, P. Bezruč, J. Čep, F. Horečka, M. Jahn, V. Martínek, M. Rusinský, Z. Vavřík aj.

ČERVEN. Tendenční čtrnáctideník. 1919/20 Týdeník pro radikální směry a kulturní politiku. 1920/21 Sociální týdeník, Organ komunistických skupin. 1921 Proletkult - komunism - literatura - nové umění. Red. S. K. Neumann. Odp. red. S. Minařík, *pozd.* M. Kácha. 2x měs., *pozd.* 1x týd., *pozd.* 2x měs. Praha (S. Minařík, *pozd.* F. Borový, *pozd.* M. Kácha) \* 1 (1918/19), č. 1 (7. 3. 18) - 4 (1921), č. 26 (8. 12. 21).

Přísp.: J. Čapek, K. Čapek, A. Černík, V. Dyk, O. Fischer, F. Gellner, I. Goll, J. Haussmann, A. Hofmeister, J. Hora, J. Hořejší, J. Hůlka, M. Jirko, S. Kadlec, Z. Kalista, H. Malířová, F. Němec, S. K. Neumann, K. Nový, I. Olbracht, A. M. Píša, M. Rutte, J. Seifert, A. Sova, K. Teige, V. Vančura, R. Weiner, J. Wolker aj.

ČESKÁ KULTURA. *Na obálkách* Čtrnáctideník věnovaný poesii, uměním, literatuře i otázkám kulturním. 1913/14 Kritický list umělecký a vědecký. Red. Z. Nejedlý, R. Svobodová, F. X. Šalda, 1913/14 bez R. Svobodové. 2x měs. Praha (F. X. Šalda) \* 1 (1912/13), č. 1 (20. 9. 12) - 2 (1913/14), č. 19 (10. 7. 14)

Přísp.: J. Bartoš, B. Benešová, R. Bojko, S. Cyliak, A. Fuchs, V. Helfert, J. Hora, J. Hudec, O. Hujer, F. Chudoba, R. I. Malý, Z. Nejedlý, A. Novák, F. Skácelík, A. Sova, F. X. Svoboda, R. Svobodová, F. X. Šalda, Z. Záhoř aj.

ČESKÁ REVUE. Vychází péčí Klubu národní strany svobodomyšlné. Red. P. Podlipný, *pozd.* V. Škarda. 1901/02 Red. E. Frída (J. Vrchlický) a B. Rayman. 1902/03 Red. K. Viškovský. 1x měs. Praha (E. Beaufort) \* 1 (1897/98), č. 1 (říjen 97) - 6 (1902/03), č. 10 (červenec 03)

Přísp.: K. Adámek, J. Arbes, K. M. Čapek, A. Černý, V. Dresler, J. Hanuš, F. Herites, J. Hilbert, V. Hladík, B. Kaminský, J. Kamper, A. Klášterský, F. Kvapil, K. B. Mádl, J. Máchal, M. Marten, J. Merhaut, A. E. Mužík, A. Novák, B. Prusík, F. Sekanina, F. Skácelík, A. Sova, F. X. Šalda, J. K. Šlejhar, O. Theer, J. Vrchlický, Z. Winter, J. Zubatý aj.

2. NOVÁ ČESKÁ REVUE. Měsíčník pro sociální vědu a umění. Red. E. Salaba, *pozd.* B. Franta. Praha (F. Topič) \* 1 (1903/04), č. 1 (říjen 03) - 2 (1904/05), č. 12 (říjen 05)

Přísp.: V. Dresler, J. Hanuš, L. Haškovec, J. Hilbert, H. Jelínek, M. Jiránek, F. V. Krejčí, K. B. Mádl, A. Novák, A. Piskáček, B. Prusík, J. Rowalski, F. A. Šubert, V. Tille, J. Vrchlický, Z. Winter aj.

3. ČESKÁ REVUE. Měsíčník národní strany svobodomyšlné, věnovaný veřejným otázkám. *Od 1917/18* Měsíčník



věnovaný veřejným otázkám. *Pozd. bez podtitulu*. Odp. red. Z. V. Tobolka. *Od 1917/18* Red. K. Hoch, K. Krofta, B. Němec, J. Thon, *pozd. též* J. Folprecht, A. Hartl. *Od 1921* Red. J. Kapras s red. kruhem (V. Dvorský, J. Kallab, B. Němec, J. Dvořáček, R. Politzer, V. Pospíšil, J. Thon, *pozd. též* O. Placht). 1x měs. Praha (Z. V. Tobolka, *pozd.* K. Krofta, *pozd.* J. Thon, *pozd.* Družstvo České revue) \* 1 (1907/08), č. 1 (říjen 07) - 22 (1929/30), č. 4 (?)

Přísp.: K. Adámek, K. V. Adámek, J. Bidlo, J. Borecký, K. M. Čapek, V. Dresler, J. Emler, O. Fischer, J. Folprecht, J. Holeček, M. Hýsek, E. Konrád, K. B. Mádl, J. Máchal, C. Merhaut, Z. Nejedlý, A. Novák, J. Pešek, F. Roubík, O. Theer, Z. V. Tobolka, K. Toman, A. Veselý, J. Volf, A. Vyskočil aj.

#### ČESKÁ VĚDA viz Věda česká

ČESKÝ ČASOPIS ESTETICKÝ. Sborník pro estetiku, vědy příbuzné a uměleckou výchovu. Red. J. Bartoš. 1x měs. Praha (B. Kočí) \* 1 (1920/21), č. 1 (duben 20) - č. 4 (leden 21)

Přísp.: J. Bartoš, O. Fischer, E. Chalupný, B. Markalous, F. Skácelík, T. Trnka aj.

ČESKÝ ČASOPIS FILOLOGICKÝ. Společný orgán Jednoty českých filologů a Klubu moderních filologů. Hlav. red. J. Janko a B. Ryba. Red. kruh (M. Hýsek, J. Kopal, V. Machek, V. Mathesius, V. Šmilauer, *pozd. též* B. Trnka). 6x roč. Praha (Jednota českých filologů) \* 1 (1942/43), č. 1 (říjen 42) - 3 (1944/45), č. 5-6 (5. 7. 45)

Vznikl sloučením časopisů *Listy filologické* a *Časopis pro moderní filologii*. V r. 1945 oba původní časopisy obnoveny.

Přísp.: F. M. Bartoš, J. B. Čapek, V. Flajšhans, A. Frinta, J. Heidenreich, J. Hendrych, M. Hýsek, F. Krčma, J. Kurz, V. Machek, A. Pražák, B. Ryba, K. Svoboda, V. Šmilauer, F. Trávníček, V. Vážný aj.

ČIN. Týdeník. *Od 1935* List pro kulturní a jiné veřejné otázky. Ved. red. M. Majerová. Red. kruh (F. Fajfr, J. Kopta, B. Koutník, M. Majerová, *pozd. též* Z. Smetáček, M. Vaněk). *Od 1937* red. B. Příkryl s red. kruhem. 1x týd., *pozd.* 2x měs. Praha (Čin) \* (1929/30), č. 1 (31. 10. 29) - 11 (1939), č. 3 (9. 2.)

Přísp.: J. Alda, I. Bart, K. J. Beneš, V. Běhounek, F. Branislav, E. F. Burian, M. Bureš, J. B. Čapek, K. Čapek, V. Černý, V. Dyk, P. Eisner, O. Fischer, P. Fraenkl, J. Frejka, F. Götz, F. Halas, V. Holan, J. Hora, J. Hořejší, F. Hrubín, J. Chaloupecký, Č. Jeřábek, V. Jiráč, J. John, S. Kadlec, B. Klička, K. Konrád, J. Kopta, J. Kratochvíl, V. Lacina, F. Langer, M. Majerová, H. Malířová, V. Mathesius, F. Nechvátal, Z. Nejedlý, V. Nezval, J. Noha, B. Novák, K. Nový, I. Olbracht, A. M. Piša, B. Polan, K. Poláček, L. Stehlík, J. Taufer, K. Teige, F. Tetauer, V. Tille, K. Toman, J. Tráger, B. Václavek, J. Weil aj.

ČTEME ZPRÁVY O NOVÝCH KNIHÁCH. Red. F. Halas s red. kruhem, *pozd.* K. Hadrbolec, *od 1939/40* J. Ježek s red. kruhem. 2x měs. Praha (Svaz knihkupců a nakladatelů) \* 1 (1938/39), č. 1 (30. 9. 38) - 5 (1943), č. 9 (26. 5.)

Přísp.: F. Götz, L. Čivrný, F. Halas, F. Hrubín, M. Novotný, K. Sezima, A. Pražák, A. Vaněček, J. Zhor aj.

D 36 viz Kulturní večerník D 34 (... 35)

DEN. Umění - Tělesná výchova - Společnost. *Od 28. 11. 1920* Kulturní list. Hlav. red. J. Bor. *Od 28. 11. 20* Řídí Z. Kalista s red. radou, *Denně, od 28. 11. 20* 1x týd. Praha (Presto) \* 1 (1920/21), č. 1 (1. 11. 20) - č. 27 (24. 1. 21)

Přísp.: J. Bor, J. Čarek, I. Goll, J. Hora, J. Hůlka, M. Jirko, Z. Kalista, J. Knap, F. V. Krejčí, F. Němec, V. Nezval, A. Novák, A. M. Piša, A. Sova, V. Tille, K. Toman, J. Weil, J. Wolker aj.

DISK. Internacionální revue. 1925 Moderní almanach. Odp. red. J. Krejcar. *Pozd.* Red. A. Černík, J. Krejcar, J. Seifert, K. Teige. Odp. red. A. Černík. Nepravdělně. Praha-Brno (A. Černík, *pozd.* D. Devětsil) \* 1923, č. 1 (?) - 1925, č. 2 (jaro)

Přísp.: A. Černík, I. Goll, F. Halas, J. Honzl, V. Nezval, J. Seifert, K. Schulz, K. Teige, B. Václavek, V. Vančura, J. Voskovec aj.

DIVADLO. Rozhledy po světě divadelním. *Od 1911/12* Revue pro otázky divadelní. Odp. red. B. Kavka, spolupracovníci J. Hanuš, V. Trousil, A. Vojta. 1910/11 Odp. red. B. Kavka. Hlavní spolupracovník K. H. Hilar. 2x měs. Praha (B. Kavka) \* 1 (1903), č. 1 (1. 5.) - 12 (1913/14), č. 12 (25. 4. 14)



Prisp. O. Fischer, F. Flos, K. H. Hilar, K. Kamínek, J. Kamper, B. Kavka, J. Krecar, C. Kredba, J. Ladecký, F. Langer, B. Luděk, J. Lukavský, B. Mužík, J. Rydvan, Č. Zíbrt, K. Želenský aj.

DOBA. Časopis pro kulturní, sociální a politický život. Odp. red. K. Teige. 2x měs. Praha (J. Fromek) \* 1 (1934/35), č. 1 (1. 2. 34) - č. 19-20 (6. 11. 35)

Přisp.: J. Fučík, A. Hoffmeister, J. Honzl, Z. Kalandra, J. Krejčí, J. Kroha, L. Linhart, V. Nezval, L. Novomeský, M. Pujmanová, J. Rybák, I. Sekanina, O. Stibor aj.

DOBRÝ DEN. Ved. a odp. red. K. Poláček. 2x měs. Praha (Čin) \* 1 (1927), č. 1 (14. 10.) - 4 (1930), č. 7 (1. 5.)

Přisp.: Alarich, K. Čapek, J. Hašková, J. Kolman, J. Kopta, V. Lacina, F. Langer, K. Mach, K. Poláček, V. Řezáč, J. Voskovec, J. Werich aj.

ELÁN. Mesečník pre literatúru a umenie. Red. J. Smrek. Praha (L. Mazáč) \* 1 (1930/31), č. 1 (září 30) - 9 (1938/39), č. 4 (prosinec 38). Dále vydáván v Bratislavě.

Přisp.: Š. Bednár, V. Beniák, J. E. Bor, J. Brezina, R. Brtáň, M. Chorváth, D. Chrobák, Z. Jesenská, J. Kostra, J. B. Lukáč, S. Mečiar, A. Mráz, L. Novomeský, J. Smrek, F. Votruba aj.

ELK. Měsíčník Evropského literárního klubu. Red. M. Hlávka, 1938 M. Holas, od 1939 J. Pober, 1941 J. Pober a J. P. Lang. 1x měs. Praha (ELK) \* 1 (1938), č. 1 (leden) - 6 (1941), č. 6 (květen)

Přisp.: M. Hlávka, J. Š. Kvapil, M. Novotný, Z. Vančura, E. Vachek, J. Závada aj.

FRONTA. Nezávislý týdeník. Red. K. Horký s red. kruhem. 1x týd. Praha (A. Neubert, pozd. K. Horský) \* 1 (1927/28), č. 1 (6. 5. 27) - 10 (1937/38), č. 52 (6. 4. 38)

Přisp.: J. Antl, J. M. Augusta, F. Dlouhán, V. Dyk, J. Havlasa, Z. Hásková, F. Hlaváček, P. Janda, E. Janský, P. Kláb, D. Kovář, J. Kurz, K. Mašín, F. Petřík, J. Prouza, F. Schwarz, F. Skácelík, J. Slavata, J. Svozil, J. Vondráček, J. Vrzalík, V. Zákrejs (pseud. J. E. Hanka) aj.

HLÍDKA. Měsíčník vědecký se zvláštním zřetelem k apologii a filosofii. *Na obálkách* Vědecká revue, věnovaná otázkám náboženským, kulturním a politickým. Od 1900 bez podtitulu. Red. J. Pospíšil, J. Hodr, P. Vychodil, od 1899 P. Vychodil, od 1938 V. J. Pokorný. 1x měs. Brno [1 (13) (1896)] 2 (14) (1897), č. 1 (leden) - 58 (1941), č. 4 (30. 4.)

Přisp.: F. Bartoš, F. Bílý, F. Cinek, K. Černocký, J. Dohnal, F. Ehrmann, J. Hodr, T. Hudec, L. Janáček, A. Koudelka, J. Kratochvíl, A. Kříž, V. Kubíček, E. Masák, A. Musil, A. Neumann, J. Oliva, V. Pokorný, J. Sahula, J. Sedlák, B. Skalský, F. Snopek, B. Spáčil, J. Staněk, J. Tenora, V. Vávra, A. Vrzal, P. Vychodil, K. Závodský aj.

HOST. Měsíčník Literární skupiny. Od 1924/25 Měsíčník pro moderní kulturu. Řídí red. kruh, pozd. (L. Blatný, F. Götz, Č. Jeřábek). Odp. red. B. Vlček, pozd. K. Hauke. Pozd. Řídí F. Götz a Č. Jeřábek, pozd. též Z. Kalista, pozd. F. Götz s red. radou (L. Blatný, Č. Jeřábek, J. Ježek, J. Seifert, K. Teige). 1925/26 Red. L. Blatný a Č. Jeřábek s red. kruhem, 1926/27 F. Götz a A. C. Nor, 1927/28 A. C. Nor s red. kruhem, pozd. A. M. Piša, pozd. V. Černý. 10x roč. Praha (V. Petr) \* 1 (1921/22), č. 1 (říjen 21) - 8 (1928/29), č. 9-10 (červen 29 ?)

Přisp.: J. Alda, K. Biebl, L. Blatný, F. Branislav, J. B. Čapek, J. Čarek, V. Černý, J. Durych, P. Fraenkl, J. Frejka, J. Fučík, F. Götz, F. Halas, M. Hlávka, A. Hoffmeister, J. Honzl, J. Hora, J. Hořejší, J. Hůlka, J. Chaloupka, Č. Jeřábek, J. Ježek, M. Jirko, S. Kadlec, Z. Kalista, B. Klička, J. Knap, F. Kubka, M. Majerová, V. Nezval, A. C. Nor, K. Nový, A. M. Piša, V. Raffle, J. Rybák, K. Schulz, F. X. Šalda, K. Teige, F. Tetauer, B. Václavek, V. Vančura, B. Vlček, J. Weiss, J. Wolker, J. Zahradníček, V. Závada aj.

HOVORY O KNIHÁCH. Literární čtrnáctideník. Red. V. Kaplický. 2x měs. Praha (Melantrich) \* 1 (1937), č. 1 (8. 4.) - 3 (1939), č. 19 (51) (21. 12.)

Přisp.: K. Bednár, P. Buzková, J. Čep, J. Durych, P. Fraenkl, J. Hora, E. Hostovský, V. Kaplický, B. Klička, K. Konrád, J. Kopta, M. Majerová, J. Mařánek, B. Mathesius, J. Morávek, V. Neff, F. Nechvátal, K. Nový, I. Olbracht, A. M. Piša, J. Seifert, J. Toman, J. Tráger, B. Václavek, A. Vyskočil, V. Závada, J. Weil, J. Žák aj.



HUMORISTICKÉ LISTY. Obrázkový politicko-satirický týdeník. *Od 1907* Obrázkový týdeník humoristicko-satirický. *Od 1918 bez podtitulu*. Red. J. R. Vilímeček. *1907* Odp. red. J. Klecanda st. *Od 1908* Odp. red. J. R. Vilímeček ml., *od 1931* F. Skácelík. *Od 1933* Red. O. Schäfer, *od 1936* J. R. Vilímeček, *od 1939* L. Fialka. 1x týd. Praha (J. R. Vilímeček) \* [1 (1858)] 39 (1897), č. 1 (?)-84 (1940/41), č. 31 (24. 7. 41)

Přisp.: E. Bass, P. Dejmeček, O. Hanuš, K. Hašler, J. Hašek, K. Horký, E. Kučera, B. Ludvík, J. Mácha, J. Mošna, A. Nečásek, G. R. Opočenský, J. Pakosta, K. Piskoř, F. Skácelík, J. Skružný, P. Suk, V. Štech aj.

#### CHALOUPKA viz Země

ILUSTROVANÝ SVĚT. Velké vydání Besed lidu. *Od 1902/03* Světová kronika současná slovem i obrazem. Časopis pro zábavu i poučení. Red. A. E. Mužík. 2x měs., *pozd.* 1x týd. Praha (J. Otto) \* 1 (1900/01), č. 1 (říjen 1900 ?) - 4 (1903/04), č. 52

2. SVĚTOZOR. Světová kronika současná slovem i obrazem. Časopis pro zábavu i poučení. *Od 1910* Týdeník zábavný a poučný. Světová kronika... *Od 1921/22* Časopis zábavný... *Od 1933* Obrázkový týdeník dnešní doby. *Od 1935 bez podtitulu*. Red. A. E. Mužík, *pozd. též* K. V. Muttich. *Od 1913/14* Řídí red. rada (A. E. Mužík, O. Štáfl, J. V. Otto). *Od 1921/22* Hlav. red. A. E. Mužík. *Od 1925/26* Vrchní a odp. red. E. Bass. *Od 1930/31* Red. J. Čapek, *pozd. též* O. Kerhart a B. Herold. *1933* Odp. red. S. Racek. *Od 1934* Red. P. Altschul, *od 1939* E. Štýbr, *od 1941* F. Němec. 1x týd., *pozd.* 2x měs., *pozd.* 1x týd., *pozd.* 1x měs. Praha (J. Otto, *pozd.* P. Altschul, *pozd.* E. Štýbr, *pozd.* Orbis) \*1 (1904/04), č. 1 (7. 10. 04) - 43 (1943), č. 3 (5. 3.)

Přisp.: E. Bass, K. J. Beneš, B. Brodský, K. Čapek, K. M. Čapek Chod, V. Dyk, J. Frejka, L. Hájek, V. Hánek, O. Hanuš, J. Hašek, B. Havlas, K. H. Hilar, J. Hloucha, J. Holeček, J. Chaloupecký, R. Jesenská, K. Jonáš, A. Klášterský, J. R. Kronbauer, E. Kučera, Z. M. Kuděj, K. Leger, E. Lešehrad, K. Mašek, J. Mucha, A. E. Mužík, A. Nečásek, F. Němec, V. Nezal, K. Nový, G. R. Opočenský, J. Páta, F. S. Procházka, V. Řezáč, J. V. Sládek, F. X. Svoboda, E. Synek, V. V. Štech, O. Theer, A. Trýb, G. Včelička, F. Velkoborský, A. Veselý, K. Vika, L. Vladyka, J. Volf, Q. M. Vyskočil, J. Weil, Č. Zíbrt aj.

INDEX. Leták kulturní informace. *Od 1931* List pro kulturní politiku. *1939* List pro kulturu a kulturní politiku. Red. B. Václavěk se stálými spolupracovníky (J. L. Fischer, J. Král, J. Mahen, J. Vaněk). *Od 1931* Red. J. L. Fischer, J. Král, J. Mahen, Z. Rossmann, B. Václavěk, J. Vaněk, *pozd. též* B. Fuchs, V. Helfert, F. Fajfr a F. Kaláb, O. Blažek. 1x měs. Brno (J. Vaněk, *pozd.* Index), *pozd.* Olomouc (Index, *pozd.* O. Blažek) \* 1 (1929), č. 1 (leden) - 11 (1939), č. 5 (červen)

Přisp.: P. Denk, J. L. Fischer, R. Fleischner, P. Fraenkl, B. Fuchs, V. Helfert, J. Kroha, J. Mahen, J. V. Pleva, J. Racek, L. Svoboda, B. Václavěk aj.

ISKRA. Slezský literární měsíčník. Red. F. Směja s red. kruhem. Odp. red. A. Tománek. 10x roč. Hrabyně (Iskra, kruh přátel slezské knihy) \* 1 (1932), č. 1 (leden) - č. 10 (prosinec)

Přisp.: Z. Bár, B. Četyna, E. Dvořák, M. Glabazňová, F. Horečka, J. Kalus, J. Koudelák, V. Martínek, F. Richter, M. Rusínský, F. Směja, J. Spáčil, L. Třenecký, J. Vavřík aj.

#### JAK ŽIJEME viz Žijeme

JIH. Čtvrtletník pro kulturu, poesii a vědu. Red. K. Cvejn a F. Dvořák s red. kruhem. 4x roč. České Budějovice (K. Cvejn a F. Dvořák) \* 1 (1934/35), č. 1 (jaro 34) - 2 (1935/37), č. 4 (léto 37)

Přisp.: K. Cvejn, F. Dvořák, F. Halas, J. Kotrč, A. Liška, L. Stehlík, M. Wolf aj.

JEVIŠTĚ. Divadelní týdeník. Řídí J. Vodák a O. Fischer, *pozd. pouze* J. Vodák. Odp. red. F. Borový. 1x týd. Praha (F. Borový) \* 1 (1920), č. 1 (1. 1.) - 3 (1922), č. 30 (13. 7.)

Přisp.: J. Bartoš, I. Blatný, K. Čapek, K. Engel Müller, J. Haussmann, J. Honzl, M. Hýsek, H. Jelínek, E. Konrád, P. Křička, J. Kvapil, J. Mahen, M. Majerová, V. Martínek, A. Novák, V. Tille, B. Vlček, S. Zima, F. Zavřel aj.

KARIKATURY. Příloha časop. Lid. *1909/10* Satirický týdeník. *Od 1912* Satirický čtrnáctideník. Odp. red. J. Stříbrný, *od 1909/10* J. Lada, *od 1912* V. Šlechta. 2x měs., *pozd.* 1x měs., *pozd.* 2x měs. Praha (Knihotiskárna nár. soc. dělnictva, *pozd.* J. Sajdl) \* 1 (1909), č. 1 (leden) - 6 (1914), č. 11 (27. 5.)



Vedle toho existuje tzv. „velké vyd.“ 1909/10 - 1913 (?)

Přísp.: V. Beneš, J. Hašek, K. Piskoř aj.

KLAS. Obrázkový časopis pro mládež. *Od 1936/37 Časopis jaré mládeže.* Red. P. Sula a J. Ledr. *Od 1925/26 Red. P. Sula, od 1939/40 J. Jelínek.* 2x měs., *pozd.* 1x měs. Praha (Říšský svaz učitelstva měšťanských škol v Praze, *pozd.* Svaz učitelstva měšťanských škol) \* 1 (1922/23), č. 1 (1. 9. 22) - 20 (1942), č. 10 (?) násl.

Přísp.: J. Alda, K. Čapek, P. Denk, J. Drda, J. Glazarová, J. Hořejší, F. Hrubín, J. Kalus, J. Kopta, P. Kříčka, F. Langer, M. Majerová, J. Spilka, L. Stehlík, P. Sula, J. Vrba, F. Wenig aj.

KLÍČENÍ. Měsíční příloha časopisu *Práce. 1909 bez podtitulu.* Odp. red. M. Kácha, *pozd.* M. Müllerová. 1x měs. Praha (M. Kácha, *pozd.* M. Müllerová) \* 1 (1906), č. 1 (leden?) - [4] (1909) (?)

Přísp.: J. Bláha, F. Gellner, K. Haussmannová, S. K. Neumann, J. Opolský, F. Šrámek, F. Taufer, R. Těsnohlídek, K. Toman aj.

KMEN. Týdenní úvahy a poznámky o umění a životě. *1920/21 Literární týdeník. 1922 Umělecký měsíčník.* Red. F. X. Šalda, *od 1919/20 S. K. Neumann, 1922 K. Vaněk.* 1x týd., *pozd.* 1x měs. Praha (Kmen, *pozd.* F. Borový) \* 1 (1917/18), č. 1 (15. 2. 17) - 5 (1922), č. 5-6 (?)

Přísp.: J. Bartoš, J. Čapek, K. Čapek, O. Fischer, A. Hoffmeister, J. Honzl, J. Hora, J. Hůlka, M. Hýsek, Z. Kalista, A. Macek, H. Malířová, I. R. Malý, J. Mařánek, F. Němec, S. K. Neumann, I. Olbracht, A. M. Piša, B. Polan, M. Pujmanová, J. V. Sedlák, J. Seifert, K. Schulz, F. X. Šalda, F. Šrámek, K. Teige, A. M. Tilschová, V. Vančura, R. Weiner aj.

KMEN. Časopis pro moderní literaturu. *1927/29 Měsíčník pro moderní kulturu.* Řídí J. Fučík s red. radou (J. Fromek, K. Janský, L. Kuncíř, V. Mikota, J. Scheinost, O. Štorch-Marien, *pozd.* J. Hampl, K. Janský, R. Jílovský, V. Petr). Odp. red. J. Scheinost, *pozd.* R. Jílovský. 1x měs. Praha (Kmen) \* 1 (1926/27), č. 1 (říjen 26) - 2 (1928/29), č. 10 (únor 29)

Přísp.: E. Bass, K. Biebl, J. B. Čapek, J. Durych, O. Fischer, P. Fraenkl, F. Götz, J. Fučík, F. Halas, J. Honzl, J. Hora, J. Hořejší, J. Knap, E. Konrád, P. Kříčka, V. Lacina, F. Langer, J. Mahen, M. Majerová, Z. Nejedlý, S. K. Neumann, V. Nezval, A. M. Piša, J. Seifert, F. X. Šalda, F. Šrámek, K. Teige, B. Václavěk, J. Weil, V. Závada aj.

KOHOUTEK. Časopis proletářských dětí. Red. A. Doležal. Odp. red. A. Zápotocký. *Od 1926 Odp. red. J. Haken.* 10x roč., *pozd.* 2x měs. Praha (A. Zápotocký, *pozd.* J. Haken, nákl. Tiskového výboru KSČ) \* 1 (1922/23), č. 1 (15. 10. 22) - 8 (1929/30), č. 8 (18. 2. 30)

Přísp. J. Hora, M. Majerová, H. Malířová aj.

KOLO. Literární zpravodaj Moravského kola spisovatelů. *Od 1937 Umělecký měsíčník Moravského... 1940 Umělecká revue Moravského...* Red. J. Cipr a J. Staněk, *pozd. též A. Veselý, R. Habřina, pozd. s red. kruhem (Z. Bár, M. Elpl, D. Chalupa, J. Koudelák, V. Prokůpek, V. Stupka a J. Zatloukal).* 10x roč. Brno (Moravské kolo spisovatelů) \* 1 (1930), č. 1 (leden) - 10 (1940), č. 10 (prosinec) násl.

Přísp.: K. Bednář, B. Benešová, P. Bezruč, K. Bochořák, F. Branislav, J. Čarek, J. Čep, J. Durych, M. Elpl, P. Fraenkl, F. Götz, R. Habřina, F. Halas, J. Hora, F. Horečka, M. Hýsek, D. Chalupa, M. Jirko, V. K. Jeřábek, B. Klička, F. Kožík, Č. Kramoliš, Z. Kriebel, F. Křelina, J. Mahen, M. Majerová, J. Marcha, V. Martínek, V. Neff, A. C. Nor, A. Novák, I. Olbracht, A. Pammrová, A. M. Piša, M. Rutte, J. Seifert, J. Spáčil, L. Stehlík, F. X. Šalda, F. Trávníček, A. Trýb, K. Toman, J. Urbánková, J. Uher, A. Veselý, J. Zahradníček, J. Zatloukal, V. Závada aj.

KOMUNA. Dříve Nová Omladina. Publikační orgán České federace všech odborů. Odp. red. L. Knotek. 3x týd. Praha (K. Vohryzek, L. Knotek) \* 1 (1907), č. 1 (3. 3.) - 2 (1908), č. (?)

Přísp.: F. Gellner, J. Hašek, M. Majerová, S. K. Neumann, G. R. Opočenský aj.

KOPŘIVY. List satirický. *Od 1919 Lidový satirický týdeník.* Odp. red. J. Stivín-Foltýn. *Od 1914 Red. F. Ebel aj., pozd. K. Kučírek. Od 1916 Red. E. Vachek, od 1922 J. Stivín-Foltýn.* 2x týd., *pozd.* 1x týd. Praha (J. Süß, *pozd.* F. Hnátek, *pozd.* A. Svěcený, *pozd.* Lidová tiskárna) \* 1 (1909), č. 1 (29/4) - 24 (1930/31), č. 38 (2/7 31)



Přísp.: E. Bass, K. Čapek, O. Hanuš, J. Hašek, K. Horký, J. R. Hradecký, L. Chládek, P. Jansa, Z. M. Kuděj, J. Lukavský, A. Macek, J. Mach, J. Mácha, J. S. Machar, M. Majerová, H. Malířová, K. Nový, I. Olbracht, G. R. Opočenský, J. Opolský, J. Stivín-Foltýn, I. Suk, J. Trojan, E. Vachek aj.

KRITICKÝ MĚSÍČNÍK. Red. V. Černý, *pozd.* B. Novák. 10x roč. Praha (F. Borový) \* 1 (1938), č. 1 (26. 1.) - 5 (1942), č. 9-10 (30. 12.) násl.

Přísp.: K. Bednář, I. Blatný, K. Bochořák, M. Bureš, V. Černý, L. Čivrný, F. Halas, V. Holan, J. Hora, J. Janů, V. Jirá, J. Kainar, J. Kolman-Cassius, J. Kopecký, F. Kovárna, B. Mathesius, O. Mikulášek, V. Navrátil, F. Nechvátal, B. Novák, J. Novotný, J. Palivec, J. Patočka, J. Pilař, A. M. Piša, B. Polan, K. Polák, A. Pražák, M. Pujmanová, E. A. Saudek, B. Václavek, F. Vrba, V. Závada aj.

KRITIKA. *Od 1925 podtitul* List Skupiny kulturních pracovníků. *Od 1927* Realistický měsíčník. Red. R. I. Malý s red. kruhem (J. Bartoš, V. Dvořák, O. Fischer, F. Götz, F. X. Šalda), *od 1926* K. M. Lauda, *1928* J. Dobrovolný. 1x měs., *pozd.* nepravidelně. Praha (Vydav. Kritika, *pozd.* A. Klášterský, *pozd.* F. Munk, *pozd.* I. A. Bláha, *pozd.* F. Taufer) \* 1 (1924), č. 1 (1. 3.) - 5 (1928), č. 10 (říjen)

Přísp.: J. Bartoš, B. Benešová, L. Blatný, J. B. Čapek, J. Čarek, J. Durych, P. Eisner, O. Fischer, F. Götz, J. Hora, J. Hořejší, Č. Jeřábek, B. Klička, J. Knap, E. Konrád, F. Langer, R. I. Malý, R. Medek, Z. Nejedlý, A. M. Piša, J. V. Sedlák, F. X. Šalda, F. Tetauer, V. Tille, K. Toman, B. Václavek, B. Vlček, J. Wolker aj.

KULTURA DOBY. Nezávislý měsíčník pro literaturu, kulturu a umění. Red. F. Soldan s red. kruhem. 10x roč. Kladno (J. Šnajdr) \* 1 (1936/37), č. 1 (listopad 36) - 2 (1937/39), č. 9-10 (19. 6. 39)

Přísp.: I. Bart, V. Běhounek, M. Bureš, J. Drda, J. Glazarová, J. Havlíček, J. Kopta, F. Kožík, J. Kratochvíl, B. Mathesius, V. Neff, F. Nechvátal, S. K. Neumann, M. Novotný, K. Nový, I. Olbracht, J. J. Paulík, A. Pražák, J. Rybák, J. Seifert, F. Soldan, J. Taufer, B. Václavek, J. Zatloukal aj.

KULTURNÍ VEČERNÍK D 34 (... 35). Maj. a odp. red. E. F. Burian. 2x měs., *pozd.* nepravidelně. Praha (E. F. Burian) \* 1 (1933/34), č. 1 (1. 9. 33) - 2 (1934/35), č. 1 (1. 9. 34) (?)

2. D 36. Red. M. Bergmannová (= H. Budínová). Nepravidelně. Praha (E. F. Burian) \* 3 (1935/36), č. 1 (?) - č. 8 (?)

3. PROGRAM D 37 (... 41). *Pozd. podtitul* Časopis Divadla D 38. 1938/39 Divadelní časopis. 1939/40 Časopis pro umění. 1940/41 Divadelní časopis. Red. M. Bergmannová, *pozd.* H. Baťová, 1938/39 V. Holan. 1940/41 Řídí red. kruh (E. F. Burian, V. Holan, V. Kašlík, B. Novák, J. Procházka, J. Raban). Odp. red. E. F. Burian. Praha (E. F. Burian) \* 4 (1936/37), č. 1 (1. 9. 36) - 8 (1940/41), č. 8 (1. 3. 41) násl.

Přísp.: I. Blatný, P. Bogatyřev, E. F. Burian, V. Černý, O. Fischer, F. Halas, K. H. Hilar, A. Hoffmeister, V. Holan, J. Hora, R. Jakobson, V. Jirá, J. Kárnet, J. Kopecký, P. Kříčka, M. Kouřil, J. Kroha, M. Majerová, B. Mathesius, J. Mukařovský, J. Noha, J. Novomeský, M. Novotný, A. M. Piša, J. Seifert, K. Teige, K. Toman, J. Träger, V. Vančura, J. Vodák aj.

KULTURNÍ ZPRAVODAJ (DP) viz Zpravodaj Družstevní práce

KUNCÍŘOVY NOVINY. List pro kulturu a nakladatelskou reklamu. *Pozd.* List kulturní informace. Red. B. Štorm. Odp. red. L. Kuncíř. 1x měs. Praha (L. Kuncíř) \* 1 (1930), č. 1 (únor) - 2 (1931), č. 9-10 (prosinec)

Přísp.: J. Durych, J. John, P. Naumann, V. Renč, B. Štorm aj.

KVART. Sborník poezie a vědy. Red. V. Obrtel s red. radou (J. Hořejší, V. Navrátil, J. Seifert, *pozd.* též J. Jelínek), 1935/37 (F. Halas, F. Hrubin, K. Honzík, V. Navrátil, J. Seifert). 4x roč. Praha (spolek Purkyně) \* 1 (1930/31), č. 1 (jaro 30) - 3 (1935/37), č. 4 (?) násl.

Přísp.: V. Černý, F. Halas, V. Holan, K. Honzík, J. Hora, J. Hořejší, F. Hrubin, F. Kovárna, V. Navrátil, V. Nezval, V. Obrtel, J. Patočka, F. A. Saudek, J. Seifert, J. Zahradníček, V. Závada aj.

KVĚTY. Red. Sv. Čech a S. Heller. *Od 1900 pouze* Odp. red. V. Čech. *Od 1908* Red. V. S. Čech a J. Kamper, *pozd.*



pouze V. S. Čech. 1914 Red. V. S. Čech a V. Jiřina. 1x měs. Praha (V. Čech) \* [1 (1879)] 19 (1897), č. 1 (leden) - 36 (1914), č. 12 (prosinec?)

Přisp.: J. Arbes, S. Čech, V. Dyk, O. Fischer, O. Hanuš, A. Heyduk, J. Holeček, J. Hora, M. Jahn, E. Jelínek, R. Jesenská, A. Jirásek, A. Klášterský, F. V. Krejčí, P. Křička, F. Langer, K. Leger, P. List, J. Mahen, J. S. Machar, M. Majerová, H. Malířová, M. Marten, A. Mrštík, V. Mrštík, A. E. Mužík, S. K. Neumann, A. Novák, T. Nováková, L. Quis, K. V. Rais, K. Scheinflug, J. V. Sládek, A. Sova, A. Stašek, F. Strejček, J. Sumín, F. X. Svoboda, R. Svobodová, F. X. Šalda, M. A. Šimáček, A. Škampa, J. K. Šlejhar, F. Šrámek, R. Těsnohlídek, O. Theer, A. M. Tilschová, B. Viková-Kunětická, J. Vrchlický, R. Weiner, J. Zeyer, Č. Zíbrt, S. Zima aj.

LETÁK. Odp. red. S. Minařík, *od 9. 1. 1920* E. Bass. Nepravdělně. Praha (S. Minařík, *pozd.* E. Bass) \* 1 (1917/18), č. 1 (?) - 2 (1918/19), č. 44 (96) (?)

Přisp.: E. Bass, V. Dyk, J. Haussmann aj.

LEVÁ FRONTA. S red. kruhem vede S. K. Neumann. Odp. red. L. Štoll. *Od 1931/32* Řídí red. kruh. 1x týd., *pozd.* 1x měs., *pozd.* nepravdělně. Praha (J. Fromek a P. Prokop, *pozd.* L. Štoll) \* 1 (1930/31), č. 1 (5. 1. 30) - 3 (1932/33), č. 3 (březen 33)

Přisp.: V. Clementis, R. Fleischner, J. Fučík, Z. Kalandra, V. Kaplický, J. Kratochvíl, J. Kroha, S. K. Neumann, L. Novomeský, K. Říha, I. Sekanina, L. Štoll, K. Teige, B. Václavek aj.

LIDOVÁ KULTURA. Odp. red. P. Prokop. 1938 Red. S. K. Neumann. *Pozd.* Řídí red. kruh. Odp. red. P. Prokop. 1x měs., *pozd.* 2x měs. Praha (P. Prokop) \* 1 (1936/37), č. 1 (říjen 36) - 2 (1938), č. 18 (17. 12.)

Přisp.: F. Jungmann, L. Kučera, M. Matoušek, Z. Nejedlý, S. K. Neumann aj.

LIDOVÁ REVUE MORAVSKOSLEZSKÁ. Časopis věnovaný otázkám Moravy a Slezska. Red. O. Skýpala. 1x měs. Mor. Ostrava (O. Skýpala) \* 1 (1905), č. 1 (leden) - č. 12 (prosinec)

2. REVUE MORAVSKO-SLEZSKÁ. Časopis věnovaný otázkám Moravy a Slezska. Red. O. Skýpala. 1x měs. Mor. Ostrava (O. Skýpala) \* 2 (1905/06), č. 1 (prosinec 05) - 3 (1906/07), č. 11-12 (červenec 07)

Přil.: BELETRISTICKÁ PŘÍLOHA REVUE... Pořádá O. Skýpala. 1906/07.

Přisp.: J. Bartoča, O. Bystřina, V. Dresler, M. Hýsek, M. Jahn, J. Kalus, M. Kurt, S. K. Neumann, E. Sokol, R. Těsnohlídek, J. Uher aj.

3. MORAVSKO-SLEZSKÁ REVUE. Red. A. Mrštík, V. Mrštík, O. Skýpala, *pozd. též* K. Elgart Sokol. *Od 1910/11* Red. O. Skýpala, *od 1914* F. Hodáč, *od 1918* O. Skýpala, 1922 s red. radou (A. Gregor, J. Helfert, V. Helfert, S. Sochor). 1923 Red. J. Helfert s red. kruhem (J. A. Bláha, A. Gregor, J. Helfert, V. Helfert, J. Křiženecký, S. Sochor, J. Tichý). 1x měs., *pozd.* 2x měs., *pozd.* 1x měs. Mor. Ostrava, *pozd.* Brno (Družstvo Revue Moravsko-slezské) \* 4 (1907/08), č. 1 (říjen 07) - 16 (1922/23), č. 10 (?) násl.

Přisp.: L. Blatný, R. Bojko, O. Bystřina, V. Dresler, A. Gregor, Z. Hásková, J. Holeček, M. Hýsek, J. Chaloupka, M. Jahn, Č. Jeřábek, J. Kabelík, S. Kovanda, J. Mahen, V. Martínek, J. Merhaut, V. Mrštík, S. K. Neumann, T. Nováková, G. R. Opočenský, J. Opolský, O. Přikryl, L. Quis, F. Šrámek, F. Taufer, R. Těsnohlídek, J. Úlehla, J. Uher, A. Veselý, J. z Wojkowicz aj.

LÍPA. Týdeník pro poezii, umění, život duchovní a sociální. 1920 Měsíčník pro poezii, život kulturní a sociální. Red. R. Svobodová, 1920 B. Benešová. 1x týd., *pozd.* 1x měs. Praha (F. Borový, *pozd.* Aventinum) \* 1 (1917/18), č. 1 (4. 10. 17) - 3 (1920), č. 9-10 (listopad)

Přisp.: J. Bartoš, B. Benešová, J. Deml, O. Fischer, F. Götz, J. Holeček, E. Konrád, R. I. Malý, I. Olbracht, M. Pujmanová, A. Sova, R. Svobodová, F. X. Šalda, K. Toman, J. Vodák aj.

LÍPA. Měsíčník dorostu Červeného kříže, *pozd.* . . . dorostu Čsl. červeného... *Od 1926/27* Ilustrovaný časopis dorostu Čsl. červeného kříže. Red. J. Škoda, *pozd.* V. Svoboda, 1922/23 P. Molnářová, *pozd.* s red. kruhem (F. Havlíčková, J. Satranský, F. Strnad). *Od 1926/27* Red. F. Krch a A. Kovářková. 10x roč. Praha (Dorost Červeného kříže, *pozd.* Čsl. červený kříž, *pozd.* Společnost Červeného kříže) \* 1 (1921), č. 1 (březen) - 20 (1939/40), č. 10 (1. 6. 40)



Přil.: RADOST. 1924/25 - 1939/40. Viz zvlášť.

Přísp.: L. Bubelová, K. Čapek, J. Kožíšek, P. Sula, K. Toman, J. Vrba aj.

LISTRY PRO UMĚNÍ A KRITIKU. Red. B. Fučík s red. kruhem. Odp. red. V. Závada. *Od 1935* Red. V. Závada s red. kruhem. 2x měs. Praha (Melantrich) \* 1 (1933/34), č. 1 (15. 2. 33) - 5 (1937), č. 20 (22. 12.)

Přísp.: B. Benešová, E. F. Burian, J. Čep, V. Černý, M. Dvořák, J. Durych, O. Fischer, J. Frejka, B. Fučík, P. Fraenkl, F. Halas, V. Holan, J. Honzl, J. Hora, E. Hostovský, F. Hrubín, R. Jakobson, O. Králík, M. Majerová, J. Mukařovský, S. K. Neumann, A. Novák, K. Nový, I. Olbracht, J. Seifert, F. X. Šalda, F. Tetauer, J. Träger, V. Vančura, R. Wellek, J. Zahradníček, V. Závada aj.

LITERÁRNÍ LISTY. Časopis věnovaný zájmům literárním. Red. V. Dresler. 2x měs. Velké Meziříčí (A. Šašek, *pozd.* V. Dresler) \* 1 (1903/04), č. 1 (6. 11. 03) - č. 16 (6. 10. 04)

Přísp.: E. Bém, V. Dresler, A. Hodek, A. Novák, J. Rowalski, O. Theer aj.

LITERÁRNÍ LISTY. Časopis věnovaný zájmům literárním. Red. E. Lešehrad. Maj. a odp. red. F. S. Frabša. Praha (F. S. Frabša) \* 1 (1923/24), č. 1 (květen 23) - č. 9-10 (únor 24)

Přísp.: F. Bělohlávek, K. J. Beneš, J. Havlasa, J. Karásek ze Lvovic, F. Krčma, J. Maria, V. Martínek, F. V. Suk aj.

LITERÁRNÍ NOVINY. *Od 1930 podtitul* Kulturní zpravodaj moderního člověka. *Pozd. bez podtitulu, pozd.* Čtrnáctideník kulturního člověka. *Pozd.* Měsíčník pro literaturu a kulturní reportáž. Red. V. Cháb. Odp. red. V. Kaplický. *Od 1930/31* Red. J. Hora, A. Hoffmeister, *pozd. též* E. Vachek. Odp. red. B. Janda. *Od 1935* Red. B. Mathesius s red. radou (J. Hora, J. Knap, A. M. Piša, F. Tetauer, V. Tille, E. Vachek). *Od 1936* Red. M. Novotný, *pozd.* J. J. Paulík, *pozd.* A. C. Nor, M. Novotný a J. Weil. 2x měs., *pozd.* 1x měs. Praha (Pokrok, *pozd.* Sfinx-B. Janda, *pozd.* ELK) \* 1 (1927), č. 1 (9. 3.) - 14 (1941), č. 6 (červen)

Přísp.: V. Černý, P. Eisner, F. Götz, J. Hora, V. Kaplický, F. Kovárna, J. Mahen, A. C. Nor, M. Novotný, K. Nový, J. Seifert, A. Stašek, E. Vachek, K. Vaněk aj.

LITERÁRNÍ ROZHLEDY. Měsíční zprávy o knižních novinkách. *Od 1927/28* Orgán Svazu knihkupců a nakladatelů ČSR. Red. K. Královec. *Od 1923/24* Řídí red. kruh (F. Jiroušek, R. Řivnáč, O. Štorch-Marien, *pozd. též* L. Kuncič, J. Laichter). Odp. red. J. Kleinert. *Od 1926/27* Red. V. Brtník s red. kruhem. *Od 1929/30* Red. M. Novotný s red. kruhem. 1x měs. Praha (Spolek knihkupců a nakladatelů ČSR, *pozd.* Svaz...) \* 1 (1907), č. 1 (duben) - 15 (1930/31), č. 15 (prosinec 31)

Přísp.: V. Brtník, V. Dresler, M. Hýsek, J. Karásek, J. Laichter, E. Lešehrad, J. Máchal, B. Mathesius, A. Novák, M. Novotný, M. Rutte, F. Sekanina, A. Stašek, F. X. Šalda aj.

LITERÁRNÍ SVĚT. Čtrnáctideník české a světové kultury. Red. J. Ježek, *pozd. též* F. Götz. 2x měs. Praha (F. Topič) \* 1 (1927/28), č. 1 (6. 10. 27) - č. 20 (21. 6. 28)

Přísp.: O. Fischer, A. Fuchs, F. Götz, J. Hořejší, R. Medek, M. Novotný, A. Sova, F. X. Šalda, F. Šrámek, K. Teige, V. Tille aj.

LUMÍR. Časopis zábavný a poučný. *Od 1898/99* Časopis pro literaturu a umění. *Od 1904/05* Měsíční revue pro literaturu, umění a společnost, *pozd. též* Orgán literárního odboru Besedy umělecké, *pozd. též* ... Besedy a Kruhu českých spisovatelů. Red. J. V. Sládek, *od 1898/99* V. Hladík, *od 1905/06* též J. Vlček. *Od 1907/08* Red. V. Dyk a J. Vlček, *od 1910/11* V. Dyk a J. Kamper, *od 1912/13* V. Dyk a H. Jelínek, *pozd. též* F. Skácelík, Š. Jež, R. Medek, J. Opolský. *1931/32* Red. H. Jelínek, Š. Jež, Z. Kalista, R. Medek, K. Sezima, F. Skácelík. *Od 1932/33* Red. H. Jelínek, Z. Kalista, R. Medek a red. kruh (Š. Jež, J. Opolský, K. Sezima, F. Skácelík, *pozd. též* J. Čarek, F. Kropáč, V. Renč). 3x měs., *pozd.* 1x měs. Praha (J. V. Sládek, *pozd.* J. Otto, *pozd.* Kruh čes. spisovatelů, *pozd.* Literární odbor Umělecké besedy, *pozd.* Melantrich) \* [1 (1873)] 25 (1896/97), č. 1 (1. 10. 96) - 66 (1939/40), č. 4 (31. 1. 40)

Přísp.: J. Arbes, A. Breska, O. Březina, S. Buonaccini, M. Calma, K. Čapek, J. Čarek, E. Čenkov, J. Čep, J. Durych, X. Dvořák, V. Dyk, K. Engel Müller, O. Fischer, J. Glazarová, F. Halas, J. Havlíček, F. Herites, I. Herrmann, A. Heyduk,



V. Hladík, J. Hora, E. Hostovský, M. Hýsek, M. Jahn, E. Jelínek, H. Jelínek, R. Jesenská, Š. Jež, A. Jirásek, M. Jirko, Z. Kalista, B. Kaminský, J. Kamper, J. Karásek, A. Klášterský, B. Klička, J. Kolman, P. Kříčka, F. Kubka, J. Kvapil, F. Langer, K. Leger, E. Lešehrad, J. S. Machar, P. Maternová, R. Medek, A. Mrštík, V. Mrštík, A. E. Mužík, V. Neff, S. K. Neumann, A. Novák, J. Opolský, J. Orten, G. Preissová, L. Quis, K. V. Rais, V. Renč, M. Rutte, K. Sezima, K. Schulz, F. Skácelík, J. V. Sládek, A. Sova, F. X. Svoboda, R. Svobodová, J. Sumín, F. X. Šalda, A. Škampa, F. Šrámek, F. Táborský, R. Těsnohlídek, O. Theer, V. Tille, A. M. Tilschová, K. Toman, V. Vančura, J. R. Vávra, J. Vlček, J. Vrchlický, J. Weiss, Z. Winter, J. Zahradníček, J. Zeyer aj.

M 20. Mythus dvacátého století. Leták synthetismu. *Pozd. bez podtitulu*. Red. K. Biebl, K. Hradec, F. Kropáč. 5x roč. Praha (Sdružení umělců Algot) \* 1 (1925), č. 1 (červen) - č. 2 (říjen)

Přísp.: K. Biebl, J. Frejka, Z. Kalista, F. Kovárna, F. Kropáč, J. Mašek, A. Ráž, S. Špálová, J. Trojan aj.

MAGAZIN DP viz Žijeme

MÁJ. (Beletristický časopis). Řídí red. výbor (F. Herites, J. Vrchlický, V. Štech, J. Borecký, J. Guth, A. Klášterský, R. J. Kronbauer, V. Mrštík). *Od 1908/09* Red. F. Herites, R. J. Kronbauer. 1x týd. Praha (Nakl. družstvo Máje) \* 1 (1902/03), č. 1 (19. 9. 02) - 12 (1913/14), č. 51- 52 (19. 3. 15)

Přísp.: B. Adámek, J. Š. Baar, B. Bauše, J. Borecký, B. Brodský, F. J. Čečetka, X. Dvořák, M. Fučík, B. Grünwald, J. Guth, J. Havlasa, A. Heyduk, F. Herites, M. Jahn, J. Jahoda, R. Jesenská, J. Kalus, A. Klášterský, K. Klostermann, R. J. Kronbauer, F. Kvapil, J. Květ, K. Leger, P. List, A. Macek, V. Mrštík, A. E. Mužík, G. R. Opočenský, D. Panýrek, G. Preissová, J. Rokyta, J. V. Sládek, A. Sova, L. Suchý, J. Sumín, J. K. Šlejhar, J. Štolba, V. Štech, O. Theer, F. Téver, J. Vrba, J. Vrchlický, Q. M. Vyskočil, J. z Wojkowicz aj.

MALÝ ČTENÁŘ. Kniha české mládeže. *Od 1929/30* Kniha československé mládeže. *Od 1938/39* Kniha české mládeže. Red. G. Smetana, J. Zelený, *od 1907/08* jen G. Smetana, *od 1925/26* též A. Jenne. *Od 1931/32* Red. F. S. Procházka a B. Schweigstill, *1939/40* B. Mencák, R. Voříšek, *1940/41* R. Voříšek, *pozd.* F. Hrubín. 1x měs., *pozd.* 2x měs., *pozd.* 1x týdně. Kolín (J. Pak), *pozd.* Praha (J. R. Vilímek) \* [1 (1882)] 16 (1896/97), č. 1 (září 97) - 60 (1940/41), č. 38 (15. 5. 41)

Přísp.: B. Bauše, A. Černý, F. Flos, L. Grossmannová-Brodská, A. Heyduk, F. J. Hruška, J. Jahoda, V. K. Jeřábek, R. Jesenská, J. Kalus, A. Klášterský, J. Kosina, J. Kožíšek, E. Lešehrad, A. E. Mužík, J. Nečas, G. R. Opočenský, F. S. Procházka, K. V. Rais, J. V. Sládek, F. X. Svoboda, R. Svobodová, L. Šebestová, J. Thomayer, A. Trýb, J. Vrchlický, A. Wenig, J. Žemla aj.

MLADÁ KULTURA. Měsíčník čs. pokrokového studentstva. Řídí red. kruh. Odp. red. B. Březovský, *1936/37* K. Bednář, *pozd.* M. Rozman, *pozd.* I. Osvald. 10x roč. Praha (M. Rataj, *pozd.* P. Koubek, *pozd.* I. Osvald) \* 1 (1935), č. 1 (březen) - 5 (1938), č. 2 (15. 10.)

Přísp.: K. Bednář, M. Beneš, I. Blatný, K. Brušák, B. Březovský, E. F. Burian, J. Drda, F. Halas, P. Karvaš, P. Kouba, Z. Nejedlý, J. Orten, M. Trojan, V. Vančura, Z. Vavřín, J. Weigner aj.

MODERNÍ REVUE PRO LITERATURU, UMĚNÍ A ŽIVOT. Red. A. Procházka. 1x měs. Praha (A. Procházka) \* [1 (1894/95), sv. 1] 1897, sv. 15 a 16, č. 1 (?) - 1924/25, sv. 40, č. 5-12 (8. 3. 25)

Přísp.: O. Březina, V. Dyk, K. Hlaváček, K. Kamínek, J. Karásek, B. Knösl, J. Mahen, S. K. Neumann, A. Procházka, M. Rutte, A. Sova, K. Toman aj.

MODERNÍ ŽIVOT. Revue pro život, literaturu a umění. *1903* též *Orgán* spolku literátů mladé generace *Syrinx*. Red. K. H. Hilar a J. Skarlandt. *1903* Red. R. Hašek. 2x měs., *1903* 1x měs. Praha (F. Adámek, *pozd.* V. Popelka) \* 1 (1902), č. 1 (15/3) - 2 (1903), č. 10 (?)

Přísp.: V. Dyk, R. Hašek, J. Havlíček, K. H. Hilar, H. Jelínek, J. Karásek, S. Kovanda, J. Krezar, E. Lešehrad, J. Mahen, J. S. Mach, S. K. Neumann, G. R. Opočenský, J. Opolský, A. Ráž, H. Salus, J. Skarlandt, A. Sova, P. Sula, F. Šrámek, R. Těsnohlídek, K. Toman, Q. M. Vyskočil, J. z Wojkowicz aj.



MORAVSKO-SLEZSKÁ REVUE viz Lidová revue moravskoslezská

MOST. Kulturní list. *Pozd. bez podtitulu*. Red. B. Kočí. 1923 Řídí red. kruh (R. Medek, B. Kočí, J. Knap). Odp. red. B. Kočí. 1x měs. Praha (F. Svoboda, *pozd.* B. Kočí) \* 1 (1921/22), č. 1 (říjen 21) - 2 (1923), č. 2 (červen)

Přísp.: K. J. Beneš, V. Dyk, O. Fischer, A. Hoffmeister, J. Hora, J. Hofejší, M. Hýsek, M. Jirko, J. Knap, P. Křička, F. Kubka, R. Medek, A. Novák, A. M. Piša, M. Pujmanová, M. Rutte, J. Seifert, A. Sova, F. X. Šalda, K. Teige, K. Toman, B. Vlček, J. Vodák, J. Wolker aj.

MUSAION. Sborník pro moderní umění. Red. K. Čapek. Nepravidelně. Praha (Aventinum) \* 1 (1920), č. 1 (jaro)  
Přísp.: J. Bartoš, J. Čapek, K. Čapek, V. Hofman, J. Kodíček, R. Kremlička, V. Vančura aj.

MUSAION. Měsíční revue pro výtvarné umění. *Na obálce* Aventinská revue pro výtvarné umění. Red. F. Muzika a O. Štorch-Marién. 10x roč. Praha (O. Štorch-Marién) \* 1 (1928/30), č. 1 (listopad 28) - 2 (1931), č. 1 (?)

Přísp.: K. Čapek, O. Fischer, J. Hora, J. Mahen, S. K. Neumann, V. Nezval, J. Seifert, F. X. Šalda, V. Vančura aj.

NÁRODNÍ A STAVOVSKÉ DIVADLO. *Od 1926/27 na obálce* List věnovaný otázkám divadelní kultury. *Od 1929/30* Týdeník věnovaný... Odp. red. F. Götz. *Od 1928/29* Činoherní část red. F. Götz, operní F. Pujman. 1x týd. Praha (Národní divadlo) \* 1 (1923/24), č. 1 (22. 9. 23) - 7 (1929/30), č. 23 (25. 1. 30)

2. NÁRODNÍ DIVADLO. Týdeník věnovaný otázkám divadelní kultury. *Od 1932/33* List věnovaný... *Od 1939/40 bez podtitulu*. Činoherní část red. F. Götz, operní F. Pujman, *od 1940/41...* operní Z. Chalabala. 1x týd., *pozd.* 2x měs. Praha (Národní divadlo) \* 7 (1929/30), č. 24 (1. 2. 30) - 20 (1942/43), č. 9 (24. 3. 43) násl.

Přísp.: J. Bartoš, K. J. Beneš, H. Doležil, K. Dostal, O. Fischer, J. Frejka, F. Götz, K. H. Hilar, M. Hlávka, J. Honzl, J. Hutter, M. Hýsek, J. Klepetář, J. Knap, E. Konrád, F. Kovárna, F. Kubka, S. Lom, Z. Nejedlý, V. Nezval, A. Pražák, O. Šourek, V. Talich, F. Tetauer, V. Tille, J. Träger, A. Wenig, O. Zich aj.

NÁRODNÍ KULTURA. List Ústřední školy dělnické pro výchovu lidu. *Pozd.* Revue Ústřední školy dělnické, *od 1924 jako 1. roč.* Red. A. Uhlíř s red. kruhem, *od 1923* R. I. Malý s red. kruhem, *1925* C. Merhout s red. kruhem. 10x roč., *pozd.* 6x roč. Praha (Ústřední škola dělnická) \* 1 (1922), č. 1-2 (leden?) - 4 (1925), č. 6 (červen?)

Přísp.: J. Bartoš, F. Götz, R. I. Malý, J. V. Sedlák, A. Sova, F. X. Šalda, K. Toman, J. Vodák aj.

NÁRODNÍ OBNOVA viz Obnova

NAŠE DOBA. Revue pro vědu, umění a život sociální. Red. T. G. Masaryk, *od 1915/16* F. Drtina, *od 1923/24* J. Macek, 1x měs. Praha (J. Laichter) \* [1 (1893/94)] 4 (1896/97), č. 1 (20. 10. 96) - 51 (1943/44), č. 10 (listopad 44) násl.

Přísp.: J. Arbes, F. M. Bartoš, J. B. Čapek, A. Černý, P. Fraenkl, O. Fischer, J. Horák, M. Hýsek, J. Jakubec, A. Kraus, J. Š. Kvapil, J. S. Machar, T. G. Masaryk, V. Mathesius, A. Pražák, E. Rádl, F. X. Šalda, F. Tábořský, Z. V. Tobolka, J. Vlček aj.

NAŠE KNIHA. 1927 *podtitul* Literárně bibliografický měsíčník. *Od 1928* Literární a bibliografický věstník. 1934 Bibliografický věstník. *Od 1935* List knižní a bibliografické informace. Red. B. Foit, *pozd. též* J. M. Augusta. *Od 1935* Red. F. K. Krajčír s red. kruhem, *od 1937* J. Víška. *Od 1939* Red. J. Kumprecht, 1941 J. Heller, *od 1942* F. Zajíček. 1x měs., *pozd.* 2x měs. Praha (A. Neubert) \* 1 (1920), č. 1 (15. 2.) - 24 (1943), č. 4 (1. 4.)

Přísp.: V. Bitnar, V. Brtník, F. Flos, B. Foit, V. Hánek, J. L. Mikoláš, J. Opolský, J. Páta, V. Řezníček, J. Sajíc, F. Sekanina, F. Skácelík, J. Spilka, F. Strojček, J. Volf, J. B. Zyka aj.

NAŠE SLOVENSKO. Měsíčník pro hájení zájmů uherských Slováků. Odp. red. A. Reis. Hlavní spolupracovník M. Frič. 1x měs. Praha (A. Reis) \* 1 (1907/08), č. 1 (říjen 07) - 3 (1909/10), č. 11-12 (srpen-září 10)

Přísp.: E. Edgar, S. Hurban-Vajanský, P. O. Hviezdoslav, M. Jahn, J. Jesenský, K. Kálal, S. Klíma, J. Král, K. Kuzmány, J. Mahen aj.



NAŠE VĚDA viz Věda česká

NEBOJSA. Satirický týdeník. Řídí red. rada (K. Čapek, V. Dyk, J. Herben, J. S. Machar, *pozd. též* K. Juda). Odp. red. J. Čapek. 1x týd. Praha (J. Čapek) \* 1 (1918), č. 1 (31. 10.) - 3 (1920), č. 52 (24. 12.)

Přísp.: J. Čapek, K. Čapek, V. Dyk, J. Haussmann, Č. Holas, K. Juda, J. Karník, B. Klička, J. Opolský, K. Poláček, K. Toman aj.

NOVÁ ČESKÁ REVUE viz Česká revue

NOVÁ OMLADINA. Orgán anarchistických socialistů. Publikační orgán České federace všech odborů. Odp. red. A. Polívka, *pozd.* A. Ott, *pozd.* K. Vohryzek, *pozd.* L. Knotek. 2x týd., *pozd.* 3x týd. Bruch, *pozd.* Praha (M. Vohryzková, *pozd.* K. Vohryzek a L. Knotek) \* 1 (1906), č. 1 (31. 1.) - 2 (1907), č. 23 (27. 2.)

Navazuje na časop. Omladina. - Pokrač. jako Komuna.

Přísp.: F. Gellner, J. Hašek, L. Knotek, G. R. Opočenský, F. Šrámek, R. Taufer, R. Těsnohlídek, K. Toman, K. Vohryzek aj.

NOVÁ SCÉNA. Měsíčník pro divadelní poesii. Orgán Dramatického klubu. Red. J. Seifert s red. kruhem (J. Bartoš, A. Dvořák, V. Nezval). 10x roč. Praha (O. Girgal) \* 1 (1929-1930), č. 1 (?) - č. 6 (?)

Přísp.: J. Bartoš, E. F. Burian, V. Černý, A. Dvořák, J. Frejka, F. Halas, J. Honzl, J. Hora, J. Karásek ze Lvovic, V. Nezval, J. Seifert, F. X. Šalda, K. Teige, V. Vančura aj.

NOVINA. List duševní kultury české. Red. J. S. Machar, F. X. Šalda, J. Vodák, 1908/09 J. S. Machar, F. X. Šalda, od 1909/10 F. X. Šalda. 2x měs. Praha (Grosman a Svoboda) \* 1 (1908), č. 1 (7. 1.) - 5 (1911/12), č. 24 (listopad 12)

Přísp.: J. Bartoš, B. Benešová, R. Bojko, O. Březina, S. Cyliak, O. Fischer, F. Langer, J. S. Machar, J. Mahen, M. Majerová, H. Malířová, A. Novák, T. Nováková, A. Sova, F. X. Svoboda, R. Svobodová, F. X. Šalda, K. Šelepka, O. Šimek, F. Šrámek, J. Vodák, J. Vrba, R. Weiner, Z. Záhoř, S. Zima aj.

NOVINA. Týdeník literární a kulturní. Red. J. Herben. Praha (J. Herben) \* 1 (1915/16), č. 1 (1. 10. 15) - č. 16 (13. 1. 16)

Přísp.: P. Buzková, S. Cyliak, V. Dyk, A. Horák, J. Jakubec, K. Kálal, L. Kunte, J. S. Machar, J. Pelíšek, F. Peroutka, F. Skácelík, J. Vodák aj.

NOVÝ KULT. Mezinárodní sborník pro umění, politiku a život. Od 1900 Týdeník politický, sociální a umělecký, *pozd.* Sborník politický... Od 1902 bez podtitulu. 1904/05 Anarchistická revue. Red. S. K. Neumann. Nepravdělně, *pozd.* 2x měs., *pozd.* nepravdělně. Praha, *pozd.* Vídeň (S. K. Neumann, *pozd.* K. Neumannová) \* 1 (1897/98), č. 1 (říjen 97) - 7 (1904/05), č. 8 (únor 05).

Příl.: ŠIBENIČKY. 1903, č. 1 (25. 11.) - 1904, č. 5 (?)

Přísp.: O. Březina, V. Dyk, F. Gellner, J. Karásek, A. Macek, J. Mahen, J. S. Mach, M. Majerová, M. Marten, S. K. Neumann, J. Opolský, A. Procházka, A. Sova, F. X. Šalda, F. Šrámek, R. Těsnohlídek, K. Toman aj.

NOVÝ ŽIVOT. Měsíčník pro umění, vzdělání a zábavu. 1907 Revue pro... Red. K. Dostál-Lutinov. 1x měs. Nový Jičín (K. Dostál-Lutinov) \* [1 (1896)] 2 (1897), č. 1 (leden ?) - 12 (1907), č. 12 (14. 2. 08)

Přísp.: J. Š. Baar, F. Bílek, S. Bouška, O. Březina, O. Bystřina, J. Deml, K. Dostál-Lutinov, V. Dresler, R. Dvořák, X. Dvořák, J. Karník, A. Mrštík, R. Svobodová, J. Svozil, J. Zeyer aj.

OBNOVA. Řídí red. rada. Odp. red. L. Matýšek, *pozd.* J. Šrůtek. 1x týd. Opava (F. Horák, *pozd.* Tiskový výbor) \* 1 (1937), č. 1 (6. 3.) - 2 (1938), č. 41 (15. 10.)

2. NÁRODNÍ OBNOVA. 1940 podtitul Kulturní, náboženské a politické rozhledy. Řídí red. rada. Odp. red. J. Šrůtek, *pozd.* F. Hrabal. 1x týd. Opava (Tisk. spolek Obnova, *pozd.* F. Lazecký), *pozd.* Praha (Čes. akc. tiskárna) \* 2 (1938), č. 42 (22. 10.) - 4 (1940), č. 37 (13. 9.)

Přísp.: B. Benetka, J. Čep, J. Deml, J. Durych, L. Hořká, J. Kostohryz, F. Křelina, F. Lazecký, B. Lífka, J. Opolský, V. Renč, J. Strakoš, J. Zahradníček aj.



OBZOR LITERÁRNÍ A UMĚLECKÝ. Red. J. Vlček. *Od 1901/02* J. Kamper. 1x za 3 týd., *pozd.* 2x měs. Praha (Bursík a Kohout, *pozd.* Sdružení Obzor, *pozd.* Umělecká beseda) \* 1 (1899), č. 1 (30. 3.) - 4 (1901/02), č. 20 (20. 9. 02)

Přísp.: J. Arbes, J. Borecký, L. Čech, V. Dyk, O. Hostinský, J. Jakubec, J. Kamper, A. Kraus, J. Krejčí, J. Máchal, Z. Nejedlý, A. Novák, F. Sekanina, F. A. Šubert, F. Táborský, J. Vlček, J. Vodák, J. Vrchlický aj.

OBZORY. (Umělecký měsíčník). Odp. red. A. Bouček. 10x roč. Praha (V. Brunner) \* 1 (1905/06), č. 1 (1. 11. 05) - č. 8-10 (10. 10. 06)

Přísp.: J. Bláha, V. Dyk, J. Mahen, V. Mácha, H. Malířová, S. K. Neumann, J. Opolský, A. Sova, F. Šrámek, R. Těsnohlídek, K. Toman aj.

ODEON. Literární kurýr. Red. a odp. red. J. Štýrský. 1x měs. Praha (J. Fromek-Odeon) \* 1 (1929/31), č. 1 (říjen 29) - 10 (červen 31)

Přísp.: F. Halas, J. Frejka, V. Nezval, J. Seifert, K. Teige, V. Vančura, J. Weil aj.

OMLADINA. Časopis horníků. *Pozd.* Týdeník pracujícího lidu. 1906 Orgán anarchistických socialistů. Odp. red. B. Kalina, *pozd.* T. Kaše, *pozd.* B. Kalina. 2x měs., *pozd.* 1x týdn., *pozd.* 2x týdn. Nové Verneřice, *pozd.* Hroby, *pozd.* Bruch (K. Vohryzek) \* 1 (1903), č. 1 (4. 6.) - 4 (1906), č. 3 (13. 1.)

Pokrač. jako Nová Omladina.

Přísp.: V. Haber, J. Hašek, J. Havlíček, J. Holub, L. Knotek, V. Křížek, J. Mahen, S. K. Neumann, J. S. Machar, F. Šrámek, K. Toman, J. Vohryzek aj.

ORFEUS. Umělecký měsíčník. Odp. red. L. Vladyka a K. Teige. Odp. red. L. Vaněk. Nepravdělně. Praha (Umělecký klub v nakl. Presto) \* 1 (1920/21), č. 1 (červen 20) - 3 (březen 21)

Přísp.: K. Čapek, J. Durych, J. Hora, A. Hoffmeister, M. Jirko, J. Knap, F. Němec, A. M. Piša, J. Seifert, V. Vančura, K. Vaněk, J. Wolker, J. Zrzavý aj.

OSVĚTA. Listy pro rozhled v umění, vědě a politice. *Od 1909* VLČKOVA OSVĚTA. Listy... *Od 1916* OSVĚTA. Listy... Red. V. Vlček, *od 1909* F. A. Šubert, *od 1916* A. Srb. 1x měs. Praha (V. Vlček, *pozd.* J. Otto) \* [1 (1871)] 27 (1897), č. 1 (leden) - 51 (1921), č. 10 (prosinec)

Přísp.: B. Adámek, J. Borecký, F. J. Čečetka, K. Engel Müller, O. Fischer, V. Flajšhans, J. Havlas, F. Herites, A. Heyduk, J. Holeček, M. Jahn, R. Jesenská, A. Jirásek, H. Jireček, J. Kalus, B. Kaminský, J. Karásek, A. Klášterský, K. Klostermann, E. Krásnohorská, F. Kvapil, J. Ladecký, K. Leger, A. Mrštík, V. Mrštík, A. E. Mužík, Z. Nejedlý, T. Nováková, G. Preissová, L. Quis, K. V. Rais, K. Scheinpflug, J. V. Sládek, A. Sova, F. Strejček, L. Suchý, F. X. Svoboda, J. K. Šlejhar, V. Štech, F. A. Šubert, F. Téver, A. M. Tilschová, J. L. Turnovský, R. Tyršová, B. Vlček, J. Voborník, J. Vrchlický, F. Vykoukal, Q. M. Vyskočil, Z. Winter, F. Zákrejs, J. Zeyer, Č. Zíbrt, L. N. Zvěřina aj.

OSVĚTA. Český lidovýchovní měsíčník. Ved. a odp. red. J. Zavřel. 1x měs. Praha (Veřejná osvětová služba ministerstva lidové osvěty) \* 1 (1944), č. 1 (leden) - 2 (1945), č. 3 (31. 3.)

Přísp.: J. Drachovský, J. Grmela, K. Hadrbolec, J. Karásek ze Lvovic, M. Novotný, C. Rypl, B. Slavík aj.

PANORAMA viz Zpravodaj Družstevní práce

PÁSMO. *Pozd.* podtitul Moderní leták. *Pozd.* Mezinárodní moderní měsíčník Devětsílu. Red. A. Černík, F. Halas, B. Václavěk, *pozd.* J. Krejcar, J. Seifert, K. Teige. 1925/26 Red. A. Černík, J. Krejcar, K. Teige. Nepravdělně, *pozd.* 1x měs. Brno (A. Černík, *pozd.* Devětsíl) \* 1 (1924/25), č. 1 (?) - 2 (1925/26), č. 9-10 (srpen 26)

Přísp.: A. Černík, F. Halas, J. Honzl, J. Hrdina, V. Nezval, J. Seifert, K. Schulz, B. Václavěk, V. Vančura, J. Voskovec aj.

PLÁN. Revue pro literaturu, umění a vědu. Red. J. Hora s red. radou (F. Halas, P. Levit, O. Mrkvíčka). 1x měs., *pozd.* 2x měs. Praha (F. Borový) \* 1 (1929/30), č. 1 (leden) - 2 (1930/32), č. 9-11 (?) 1932)



Přísp.: J. Bartoš, K. Biebl, L. Blatný, V. Černý, F. Halas, V. Holan, E. Hostovský, R. Jakobson, B. Klička, J. Kratochvíl, M. Majerová, J. Mukařovský, S. K. Neumann, I. Olbracht, J. Seifert, F. X. Šalda, V. Vančura, J. Zahradníček aj.

POEZIE. *Na obálkách* Čtvrtletní sborník pro umění a kritiku, 1932/33 Čtvrtletní sborník pro poezii a literární vědu. Red. J. Strakoš, Z. Šmíd, Z. Vavřík, *pozd. též* J. Závada. 4x roč. Mor. Ostrava (Kulturní rada pro širší Ostravsko, *pozd.* J. Strakoš, *pozd.* O. Králík, *pozd.* J. Strakoš) \* 1 (1931/32), č. 1 (?) - 2 (1932/33), č. 4 (?)

Přísp.: F. Halas, F. Hrubín, J. Dokulil, O. Králík, J. Lazecký, V. Renč, J. Strakoš, Z. Šmíd, V. Vančura, T. Vodička, J. Zahradníček, J. Závada, V. Závada, J. Zavadil aj.

PONDĚLNÍ NOVINY. Vedou Z. Nejedlý, J. Kratochvíl, J. Hora. 1x týd. Praha (L. Görlich) \* 1 (1924/25), č. 1 (28. 4. 24) - č. 40 (26. 1. 25)

Přísp.: J. Honzl, J. Hora, J. Kratochvíl, K. Konrád, M. Majerová, Z. Nejedlý, K. Teige, K. Vaněk, B. Václavek, J. Weil aj.

PRÁCE. Lidový čtrnáctideník. *Od 1906* Anarchistický čtrnáctideník. Odp. red. M. Kácha. Stálí spolupracovníci F. Bezecký, Gregor, L. Knotek, J. Mahen, S. K. Neumann, F. Šrámek, K. Toman. *Pozd.* Vede F. Šrámek. *Od 1906* Odp. red. M. Müllerová, 1907 M. Kácha. 2x měs. Praha (M. Kácha) \* 1 (1905/06), č. 1 (18. 1. 05) - 3 (1907/08), č. 18-19 (26. 5. 08)

Přil.: KLÍČENÍ. 1905/06-1907/08. Viz zvlášť.

Přísp.: L. Knotek, J. Mahen, S. K. Neumann, J. Opolský, A. Sova, F. Šrámek, R. Těsnohlídek, K. Toman aj.

PRAMEN. Plzeňský měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní. *Od 1921* Měsíčník pro literaturu... Šéfred. J. Vrba. Odp. red. K. Beniško. *Od 1924/25* Red. E. Vachek. Odp. red. B. Polan. 1x měs. Plzeň (K. Beniško, *pozd.* Družstvo Pramene) \* 1 (1920), č. 1 (10. 1.) - 7 (1927/28), č. 10-12 (29. 2. 28)

Přísp.: J. Š. Baar, K. Biebl, F. Branislav, J. Čarek, O. Fischer, J. Fučík, J. Hora, R. Jesenská, M. Jirko, Z. Kalista, J. Kopta, J. Knap, P. Kříčka, V. Martínek, A. C. Nor, A. M. Piša, B. Polan, M. Rutte, J. V. Sedlák, A. Sova, T. Svatopluk, A. M. Tilschová, E. Vachek, B. Vlček, J. Vrba, J. Wolker aj.

PROGRAM D 37 (... 41) viz Kulturní večerník D 34 (... 35)

PROLETKULT. Týdeník KSČ pro proletářskou kulturu. 1924 Orgán KSČ pro... Red. S. K. Neumann. 1x týd., *pozd.* 2x měs. Praha (Tisk. výbor KSČ) \* 1 (1922), č. 1 (4. 1.) - 2 (1923/24), č. 39 (16. 1. 24)

Přísp.: F. Branislav, J. Frejka, A. Hoffmeister, J. Honzl, J. Hora, J. Hořejší, J. Hůlka, K. Konrád, A. Macek, H. Malířová, V. Nezval, S. K. Neumann, A. M. Piša, J. Seifert, K. Schulz, V. Vančura, J. Wolker aj.

PROSPEKT. Literatura, umění výtvarné, divadlo, film. Red. J. J. Paulík s red. kruhem. 1x měs. Praha (Kvasnička a Hampl) \* 1 (1930/31), č. 1 (listopad 30) - č. 10 (?)

Přísp.: A. Černík, V. Dyk, P. Eisner, J. Frejka, F. Halas, M. Holas, L. Linhart, V. Nezval, M. Novotný, Z. Vavřík, J. Volf, J. Weil, V. Závada aj.

PRŮBOJ. Nezávislý měsíčník pro umění, kritiku, satiru a veřejné otázky. Red. V. Rozner. 1x měs. Praha (J. Polák) \* 1 (1934), č. 1 (červen)

2. PRŮBOJ. Nezávislý měsíčník pro umění, kritiku, satiru, polemiky a veřejné otázky. Ved. a odp. red. V. Rozner. 1x měs. Praha (M. Maixner ml.) \* 1 (1934), č. 2 (červenec) - č. 6 (listopad)

Přísp.: V. Dyk, E. Janský, J. Karásek ze Lvovic, J. Kolman, J. S. Machar, R. Medek, O. Skýpala, F. Strojček, B. S. Urban aj.

PRVNÍ SVAZEK. Red. Z. Kalista a J. Landa. 10x roč. Praha (Z. Kalista) \* 1 (1926-27), č. 1 (listopad 26?) - č. 3 (?)

Přísp.: V. Holan, J. Holý, Z. Kalista, F. Kropáč, A. Ráž, A. Skládal, S. Špálavá aj.

PŘEHLED. Týdeník věnovaný veřejným otázkám. Red. A. Žalud. 1905/06 Red. V. Beneš a E. Chalupný. 1906/07 Red.



E. Chalupný a red. sbor. *Pozd. Red. F. Šelepa. Od 1910/11 Red. J. Gallas. 1x týd. Praha (A. Žalud, pozd. V. Beneš, pozd. A. Béba, pozd. E. Chalupný, pozd. F. Šelepa, pozd. J. Gallas) \* 1 (1902/03), č. 1 (29. 12. 02) - 12 (1913/14), č. 42 (31. 7. 14)*

Přísp.: J. Čapek, K. Čapek, V. Dyk, O. Fischer, A. Frinta, E. Chalupný, F. Chudoba, O. Kádner, J. Kodíček, F. V. Krejčí, K. Krofta, E. Lederer, A. Novák, T. Nováková, G. Pallas, J. Pátek, F. X. Šalda, A. Šilhan, E. Taussig, L. Winter aj.

PŘÍBOJ viz Průboj

PŘÍTOMNOST. Nezávislý týdeník. Red. F. Peroutka. 1x týd. Praha (F. Borový, pozd. Melantrich) \* 1 (1924), č. 1 (17. 1.) - 16 (1939), č. 35 (30. 8.)

Přísp.: E. Bass, K. J. Beneš, E. F. Burian, J. Čapek, J. B. Čapek, K. Čapek, V. Černý, J. Frejka, A. Fuchs, F. Gel, F. Götz, K. H. Hilar, A. Hoffmeister, K. Honzík, Č. Jeřábek, Z. Kalandra, J. Kodíček, J. Kolman-Cassius, E. Konrád, J. Kopta, J. Kratochvíl, F. Kubka, F. Langer, S. K. Neumann, A. C. Nor, F. Peroutka, K. Poláček, M. Pujmanová, O. Rádl, J. Rybák, K. Scheinpflug, F. Tetauer, O. Vočadlo, R. Weiner aj.

PŘÍTOMNOST. Měsíčník. Šéf. E. Vajtauer. Praha (Melantrich) \* 17 (1942/43), č. 1 (1. 10. 42) - 19 (1945), č. 8 (1. 5.)

Přísp.: K. Bodlák, J. Durych, F. Götz, K. Hadrbolec, V. Hellmuth, M. Hlávka, R. Holinka, F. Kožík, J. Květ, V. J. Krýsa, F. Roubík, J. Šusta, F. Tetauer, V. Werner aj.

Q. Red. K. Konrád a V. Tittelbach. Praha (V. Tittelbach) \* 1 (1926), č. 1 (únor)

Přísp.: K. Biebl, E. F. Burian, J. Fučík, K. Konrád, F. Kovárna, B. Mathesius, V. Nezval, S. K. Neumann, K. Teige, J. Weil aj.

RADOST. (Přil. časopisu Lípa). Časopis pro nejmladší členy dorostu Čsl. červeného kříže, *pozd... nejmladší dorost...* Red. F. Havlíčková, F. Krch, P. Molnářová, J. Satranský. *Od 1926/27 Red. F. Krch. Odp. red. A. Kovaříková. 10x roč. Praha (Čsl. červený kříž) \* 1 (1924/25), č. 1 (září 24) - 16 (1939/40), č. 10 (1. 6. 40)*

Přísp.: V. Beneš, L. Bubelová, J. Čapek, F. Hrubín, F. Karník, F. Kovařík, J. Kožíšek, J. Lada, L. Mašínová, P. Sula aj.

RARACH. Maj. a odp. red. S. Minařík. Část literární pořádá F. Skácelík, obrazovou V. H. Brunner. 1x týd. Praha (S. Minařík) \* 1 (1920/21), č. 1 (16. 12. 20) - č. 16 (5. 5. 21)

Pokrač. jako přil. k časop. Země.

Přísp.: J. Haussmann, J. Lada, J. Mahen, J. Mácha, J. Opolský, F. Skácelík, A. Sova aj.

RARACH (1921) viz Země.

RAŠPLE. Humoristicko-satirický list dělného lidu. *Od 1908 List politicko-humoristický. Red. F. Komprda, od 1903 F. Toužil, od 1906 J. Filipinský, od 1908 J. V. Stejskal. Od 1910 Odp. red. K. Komprda, od 1916 A. M. Špera, od 1917 F. Patočka, od 1920 J. Filipinský. 1x měs. Brno (F. Komprda, pozd. F. Toužil, pozd. J. Filipinský, pozd. F. Komprda, pozd. F. Patočka, pozd. J. Filipinský) \* [1 (1890)] 8 (1897), č. 1 (leden) - 35 (1924), č. 6 (červen)*

Přísp.: J. Bernásek, V. Bolen, F. Cajthaml, B. Ciglerová, B. Čurda-Lipovský, J. Foltýn, O. Hanuš, M. Havlíček, F. Hlaváček, A. Horn, L. Kopřiva, R. Kynčl, A. Macek, G. R. Opočenský, V. Vrba aj.

RED. Měsíčník pro moderní kulturu. *Na sešitech* Ilustrovaný měsíčník pro moderní kulturu - Revue Svazu moderní kultury Devětsil. Red. K. Teige. Zástupce v Brně B. Václavek. 10x roč., *pozd. nepravidelně. Praha (Odeon - J. Fromek) \* 1 (1927/28), č. 1 (říjen 27) - 3 (1929/31), č. 10 (červenec 31)*

Přísp.: K. Biebl, J. Fučík, F. Halas, J. Honzl, J. Hořejší, K. Konrád, J. Mařánek, V. Nezval, V. Obrtel, J. Seifert, K. Teige, B. Václavek, V. Vančura, J. Voskovec aj.

REFLEKTOR. *Pozd. podtitul* Ilustrovaný čtrnáctideník. Odp. a ved. red. S. K. Neumann, *od 1927 B. Šafář a J. Seifert,*



pozd. F. Pišek. 2x měs. Praha (A. Zápotocký, *pozd.* J. Haken, *pozd.* Melantrich) \* 1 (1925), č. 1 (1. 1. ?) - 5 (1929), č. 9 (?)

Navazuje na časopis Sršatec.

Přísp.: J. Hora, V. Lacina, M. Majerová, H. Malřřová, S. K. Neumann, I. Olbracht, J. Seifert, K. Teige, V. Vančura aj.

REVUE MORAVSKO-SLEZSKÁ viz Lidová revue moravskoslezská

ROK. Kulturní leták. Řídí B. Brouk, V. Obrtel, J. Štýrský. 10x roč. Praha (B. Brouk) \* 1 (1931), č. 1 (říjen)

Přísp.: B. Brouk, J. Frejka, F. Halas, J. Hora, V. Navrátil, V. Obrtel, J. Seifert, J. Štýrský aj.

ROZHLEDY. Revue umělecká, politická a sociální. *Od 1901* Týdeník pro politiku, vědu, literaturu a umění. *Od 1905/06* Časopis pro politiku... Red. J. Pelcl a F. V. Krejčí. *Od 1897/98* Red. J. Pelcl. Praha (J. Pelcl) \* [1 (1892)] 6 (1896/97), č. 1 (1. 10. 96) - 19 (1909), č. 4 (15. 2.)

Přísp.: J. Arbes, K. Babánek, A. Brejský, O. Březina, V. Dyk, K. H. Hilar, V. Hladík, J. Holeček, H. Jelínek, L. Jeřábek, J. Kamper, J. Karásek ze Lvovic, F. Kaván, K. Kolman, V. Mrštík, S. K. Neumann, A. Novák, T. Nováková, J. Opolský, J. Pelcl, F. Sekanina, K. Scheinflug, A. Sova, L. Suchý, F. X. Svoboda, R. Svobodová, J. K. Šlejhar, Z. V. Tobolka, K. Toman, J. Vodák aj.

ROZHLEDY PO LITERATUŘE A UMĚNÍ. *Od 1935* ROZHLEDY. Literatura - věda - umění. Red. M. Novotný s red. radou, *od 1935* F. Halas s red. radou. 2x týd., *pozd.* 1x týd. Praha (Svaz knihkupců a nakladatelů) \* 1 (1932), č. 1 (1. 2.) - 7 (1938), č. 9-10 (9. 6.)

Přísp.: J. Alda, K. Bednář, K. J. Beneš, I. Blatný, V. Černý, F. Dlouhán, P. Fraenkl, F. Halas, M. Hlávka, V. Holan, J. Hora, F. Hrubín, J. Janů, J. Knap, F. Kovárna, J. Mahen, B. Mencák, F. Nechvátal, A. C. Nor, B. Novák, M. Novotný, J. Orten, J. Páta, J. Pilař, A. M. Piša, V. Renč, J. Seifert, F. X. Šalda, Z. Vavřík, T. Vodička aj.

ROZMACH. Čtrnáctideník pro politiku a národní kulturu. Red. J. Durych, *pozd. též* J. Scheinost. Praha (L. Kuncif, *pozd.* Družstvo přátel studia, *pozd.* Rozmach) \* 1 (1923), č. 1 (15. 10.) - 5 (1927), č. 20 (15. 12.)

Přísp.: B. Benetka, J. Dostál, J. Durych, J. Holub, B. Chudoba, J. Krflín, V. Nezval, J. Scheinost, A. Skoumal, J. Strakoš, J. Vašica aj.

ROZPRAVY AVENTINA. Měsíční list pro kulturu, umění, kritiku a zvláště literaturu. *Pozd.* Čtrnáctideník pro kulturu, literaturu, umění a kritiku. *Pozd.* Týdeník pro literaturu, umění a kritiku. *Pozd.* Čtrnáctideník pro... Red. O. Štorch-Marien, *od 1930/31 též* V. Závada, *od 1932/33* O. Štorch-Marien a J. J. Paulík. 1x měs., *pozd.* 2x měs., *pozd.* 1x týd. Praha (Aventinum-O. Štorch-Marien) \* 1 (1925/26), č. 1 (září 25) - 9 (1933/34), č. 15 (5. 6. 34)

Přísp.: J. Bartoš, J. Čapek, K. Čapek, J. Durych, P. Eisner, O. Fischer, F. Götz, A. Hoffmeister, J. Hora, J. Karásek, E. Konrád, F. Langer, V. Nezval, O. Pick, A. M. Piša, V. Raffel, J. Seifert, K. Teige, V. Tille, O. Vočadlo, V. Závada.

RUDÉ KVĚTY. Ilustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení. *Od 1913/14* Ilustrovaný čtrnáctideník pro... Red. F. V. Krejčí, *od 1904/05* A. Macek, 1x měs., *pozd.* 2x měs. Praha (A. Svěcený) \* 1 (1901/02), č. 1 (1. 6. 01) - 14 (1914/15), č. 26 (28. 5. 15)

2. SVĚT (dřívě Rudé Květy). Ilustrovaný lidový čtrnáctideník pro zábavu a poučení. *Od 1918/19* Obrazový lidový čtrnáctideník. Red. A. Macek. 2x měs. Praha (A. Svěcený) \* 15 (1915/16), č. 1 (červen 15) - 18 (1918/19), č. 26 (22. 5. 19)

3. RUDÉ KVĚTY. Obrazový lidový čtrnáctideník. Red. A. Macek. 2x měs. Praha (A. Svěcený) \* 19 (1919/20), č. 1 (16. 6. 19) - č. 26 (17. 6. 20)

Přísp.: A. Bouček, F. Cajthaml, J. Červený, Foltýn, F. Gellner, J. Goll, O. Hanuš, F. Holeček, J. Horal, J. Hostáň, J. R. Hradecký, R. Illový, J. Jahoda, E. E. Kisch, A. Macek, J. Mahen, J. Mach, M. Majerová, A. E. Mužík, F. Němec, I. Olbracht, G. R. Opočenský, J. Opolský, M. Pešková, K. Říha, K. Salaba, I. Suk, M. B. Šarecká, K. Toman, E. Vachek, K. Vika aj.

RUDÉ KVĚTY (1924/25 - 1925/26) viz Akademie



ŘÁD. Revue pro katolickou literaturu a život. Red. J. Franz a S. Berounský, *pozd.* T. Vodička a R. Voříšek. *Od 1934/35* Red. F. Lazecký s red. kruhem, *pozd. též* J. Hertl. 1x měs. Praha (R. Voříšek, *pozd.* Vyšehrad) \* 1 (1933/34), č. 1 (?) - 10 (1944), č. 7 (15. 8.)

Přísp.: J. Čep, J. Červinka, J. Durych, J. Grossmann, F. Hrubín, J. Kostohryz, O. Králík, F. Křelina, F. Lazecký, J. Morák, J. Pilař, B. Reynek, V. Renč, K. Schulz, J. Strakoš, J. Šotola, J. Vašica, J. Vilikovský, T. Vodička, J. Zahradníček aj.

SCÉNA. Řídí red. kruh. Odp. red. K. Mrázek, *pozd.* K. Šindelář. 1914/15 Red. J. Bor. 2x měs. Praha (K. Mrázek, *pozd.* K. Šindelář) \* 1 (1913/14), část I, č. 1 (březen?) - 2 (1914/15), č. 4 (10. 7. 14)

Přísp.: J. Bartoš, K. Čapek, A. Dvořák, O. Fischer, K. H. Hilar, J. Hilbert, J. Kodíček, F. Langer, M. Marten, S. K. Neumann, B. Polan, V. Tille, E. Taussig aj.

SEVER A VÝCHOD. Literární revue. *Na obálkách* Umělecká revue. Red. J. Knap s red. kruhem (V. Prokúpek, F. Křelina, J. Knob). 10x roč. Turnov (Müller a spol.) \* 1 (1925), č. 1 (březen) - 6 (1930), č. 7 (červenec)

Přísp.: J. Bednář, B. Benešová, K. Biebl, F. Branislav, L. Blatný, J. B. Čapek, J. Čarek, O. Fischer, P. Fraenkl, J. Hora, S. Hanuš, M. Jirko, J. Knap, J. Knob, J. Kopta, F. Křelina, P. Křička, F. Langer, M. Majerová, H. Malířová, R. Medek, A. C. Nor, J. Opolský, A. M. Píša, B. Polan, Z. Rón, M. Rutte, J. Rybák, J. V. Sedlák, A. Sova, J. Spilka, J. Šnobr, F. Šrámek, A. M. Tilschová, B. Vlček, J. Weiss aj.

SIGNÁL. Časopis současné kultury. 1929/30 Časopis kulturní informace. Řídí E. F. Burian, J. Frejka, F. Kovárna, V. Petříková, L. Štoll. Odp. red. F. Kovárna, 1929/30 P. Prokop. 10x roč., *pozd.* 1x týd. Praha (Průlom - P. Prokop) \* 1 (1928/29), č. 1 (?) - 2 (1929/30), č. 40 (27. 6. 30)

Přísp.: E. F. Burian, V. Černý, J. Frejka, M. Hlávka, J. Hora, B. Horst, J. Kocourek, F. Kovárna, V. Lacina, Z. Nejedlý, J. J. Paulík, F. X. Šalda, L. Štoll, J. Weil, F. Zelenka aj.

SLADKO JE ŽÍTI. Literární čtrnáctideník. Řídí O. Štorch-Marien. 2x měs. Praha (O. Štorch-Marien) \* 1 (1919/20), č. 1 (6. 3. 19) - č. 19-20 (22. 1. 20)

Přísp.: M. Bartošová, J. L. Fischer, S. Kadlec, J. Knap, J. Maria, J. Opolský, L. Sovová, F. Špringer, K. Štorch, O. Theer, J. z Wojkowicz aj.

SLOVO A SLOVESNOST. List Pražského lingvistického kroužku. S red. kruhem vedou B. Havránek a V. Mathesius. 4x roč. Praha (Melantrich) \* 1 (1935), č. 1 (?) - 9 (1943), č. 4 (?) násil.

Přísp.: J. Bělič, O. Fischer, B. Havránek, J. Heidenreich, J. Honzl, K. Horálek, J. Hrabák, R. Jakobson, V. Jiráč, O. Králík, V. Lišková, V. Mathesius, J. Mukařovský, A. Novák, F. Trávníček, B. Trnka, J. Vachek, F. Vodička, F. Wollman aj.

SRDCE. Měsíčník pro literaturu, umění a život. 1903/04 Revue pro... Red. K. Rožek. 1x měs., *pozd.* 2x měs. Žamberk, *pozd.* Praha (K. Rožek, *pozd.* Srdce) \* 1 (1901/02), č. 1 (září) - 3 (1903/04), č. 19-20 (15. 7. 04)

Přísp.: K. Babánek, E. Bém, A. Brabec, O. Březina, V. Dresler, V. Dyk, J. Havlasa, J. S. Holý, R. Krupička, L. Křikava, E. Lešehrad, J. S. Mach, J. S. Machar, M. Marten, J. Müldner, A. Novák, J. Opolský, A. Pražák, K. Rožek, F. Sekanina, J. Skarlandt, F. Soldan, F. Šrámek, O. Theer, K. Toman, J. z Wojkowicz aj.

SRŠATEC. Satirický týdeník. Řídí red. kruh. Odp. red. B. Šafář, *pozd.* V. Košvanec, *od 1922/23* J. Seifert. 1x týd. Praha (Tisk. výbor Čsl. soc. dem. strany dělnické, *pozd.* Tisk. výbor KSČ) \* 1 (1920/21), č. 1 (14. 10. 20) - 5 (1924/25), č. 8 (1. 1. 25)

Pokrač. jako Reflektor

Přísp.: K. Biebl, V. Dyk, J. Goll, F. Halas, J. Hora, Z. Kalista, K. Konrád, V. Nezval, K. Schulz aj.

STAN. Měsíčník přátel literatury a umění. 1930 List přátel... *Na obálce* Měsíčník přátel umění a kultury. Red. J. Sekera, *pozd. též* J. Zamazal, O. Zemek, J. Ošmera. 1x měs., *pozd.* nepravidelně. Břeclav (Vyd. družstvo Stan) \* 1 (1929), č. 1 (?) - 2 (1930), č. 9-10 (?)

Přísp.: R. Habřina, F. Horečka, Č. Jeřábek, P. Jilemnický, F. Král, J. Rybák, J. Sekera, F. Směja, J. Spáčil, J. Zatloukal aj.



STOPA. Red. K. Horký. 2x měs. Praha (K. Horký) \* 1 (1910/11), č. 1 (?) - 3 (1912), č. 21 (?)

Přísp.: J. Čapek, K. Čapek, A. Drtil, A. Fuchs, K. Horký, F. Khol, J. J. Langner, J. Opolský, K. Pelant, E. Štorch, F. Taufer, A. Trýb, E. Weiner aj.

STROM. F. Kovárna. 2x roč. Praha (J. Hrubeš) \* 1924, sv. 1 (říjen)

Přísp.: Z. Kalista, F. Kovárna, J. Mašek, A. M. Piša, M. Neumann aj.

STŘEDISKO. Revue pro umění a kulturu. *Od 1934* Literární měsíčník. Red. O. Zemek s red. kruhem. *1932/33* Řídí red. kruh (J. Koudelák, Z. Kriebl, F. Ptašínský). *Od 1934* Red. B. Václavek a red. kruh. 1x měs. Brno (Literární středisko, *pozd.* B. Kilian) \* 1 (1930/31), č. 1 (říjen 30) - 4 (1934), č. 5 (prosinec?)

Přísp.: R. Habřina, J. Hora, P. Jilemnický, F. Kalivoda, K. Konrád, F. Král, Z. Kriebl, O. Kriegel, Ó. Ľysohorsky, F. Nechvátal, F. Neužil, J. Noha, L. Svoboda, J. Taufer, J. Uhde, J. R. Vávra, B. Václavek, O. Zemek aj.

STUDENTSKÁ REVUE PRO ŽIVOT, VĚDU A UMĚNÍ. *Od 1922/23* STUDENTSKÁ REVUE. List socialistického studentstva. Red. B. Václavek a K. L. Kácl s red. sborem. Red. A. Kostečka s red. sborem, *od 1924* V. Běhounek s red. sborem. Odp. red. V. Hejný, *pozd.* J. Pleskot. *Od 1924* Hlav. red. V. Běhounek. Odp. red. J. Pleskot, *pozd.* J. Franta. 10x roč. Praha (Ústřední svaz čsl. studentstva, *pozd.* Ústřední studentské knihkupectví, *pozd.* S. Dobiáš, *pozd.* V. Holý) \* 1 (1921/22), č. 1 (1. 10. 21) - 5 (1925/26), č. 5 (10. 3. 26)

Přísp.: V. Běhounek, K. Biebl, S. Dobiáš, J. L. Fischer, V. Gutwirth, V. Hejný, J. Klepetář, K. Konrád, A. Kostečka, V. Nezval, B. Václavek, K. Víšek, J. Wolker aj.

STUDENTSKÝ ČASOPIS. Red. J. Sochor, *pozd.* s red. radou (M. Neumann, K. Ransdorf, L. Sobotková, O. Voženilová, J. Tráger, H. Bonn, B. Kosina, J. Nováková aj.) *Od 1930/31* Vede A. Řeřábek, *pozd. též* H. Bonn, J. Valja, M. Havel, J. Nováková, O. Srbová, J. Weiss, *1932/33 též* J. Valja. *Od 1935/36* Vede A. Řeřábek, V. Hejna, J. Horová, J. Marek, P. Tigríd, J. Valja, aj., *pozd. též* J. Červenka, J. Janský, J. Pilař, F. Šauer, Z. Urbánek, V. Žák, *1937/38 též* J. Kopecký, J. Kotalík. *Od 1938/39 pouze* Red. A. Řeřábek. 10x roč. Praha (Kruh přátel střední školy v nakl. F. Borový) \* 1 (1922), č. 1 (25. 3.) - 21 (1941/42), č. 5 (10. 1. 42)

Přísp.: V. Běhounek, I. Blatný, P. Bojar, H. Bonn, A. Branald, B. Březovský, M. Bureš, K. Cvejn, L. Čivrný, F. Dlouhán, J. Drda, L. Fikar, J. Hanuš, M. Havel, M. Hlávka, A. Hoffmeister, J. Hofec, E. Hostovský, F. Hrubín, I. Humík, S. Ježek, J. Kainar, P. Karvaš, J. Kopecký, J. Kotalík, P. Koubek, F. Kovárna, F. Kožík, F. Křelina, J. Marek, V. Nezval, J. Orten, J. Pilař, J. V. Pleva, A. Pražák, K. Rektorisová, V. Renč, B. Slavík, O. Srbová, Z. Škeřík, J. Šotola, J. Škvor, J. Taufer, A. M. Tilschová, F. Tetauer, J. Tráger, Z. Urbánek, J. Valja, J. Voskovec, F. Vrba, A. Vrbová, K. M. Walló, J. Weiss, J. Žák aj.

SVĚT viz Rudé květy

SVĚTOZOR viz Ilustrovaný svět

ŠALDŮV ZÁPISNÍK. *Na obálkách* List pro poezii, politiku a život, *pozd. bez podtitulu*. Odp. red. O. Girgal. Maj. [a red.] F. X. Šalda. 1x za 3 týd., *pozd.* 1x měs. Praha (O. Girgal, *pozd.* Melantrich a O. Girgal) \* 1 (1928/29), č. 1 (říjen 28) - 9 (1936/37), č. 8-10 (prosinec 37)

Přísp.: F. X. Šalda.

ŠIBENIČKY. Vede S. K. Neumann. *1906/07* Odp. red. J. Svozil, *pozd.* R. Těsnohlídek. Nepravdělně, *pozd.* 2x měs. Řečkovice, *pozd.* Brno (S. K. Neumann, *pozd.* J. Svozil, *pozd.* R. Těsnohlídek) \* 1 (1905), č. 1 (?); Řada 2 (1906), č. 1 (1. 1.) - 3 (1906/07), č. 14 (15. 5. 07)

Dříve též jako příl. k časop. Nový kult (1903-1904)

Přísp.: V. Dyk, F. Gellner, J. Holý, R. Krupička, F. Linhart, J. Mahen, S. K. Neumann, J. Opolský, F. Šrámek, F. Taufer, R. Těsnohlídek, K. Toman aj.



ŠIBENIČKY. Odp. red. S. Minařík, *od 1919/20* E. Bass. 2x měs. Praha (S. Minařík, *pozd.* E. Bass) \* 1 (1918/19), č. 1 (2. 5. 18) - 3 (1920), č. 4 (24. 6.)

Přísp.: V. Dyk, J. Haussmann, J. John, S. K. Neumann, J. Opolský, A. Sova, F. Šrámek, R. Weiner, aj.

ŠLEHY. Satirickopolitický list strany sociálně demokratické. Odp. red. A. Srb, *od 1899* J. Myslík. 1x měs., *pozd.* 2x měs. Praha (J. Job, *pozd.* J. F. Čermák, *pozd.* J. Roušar) \* 1 (1898), č. 1 (15. 5.) - 4 (1901), č. 1 (25. 1.)

Přísp.: F. Hlaváček, J. Foltýn, A. Macek, J. S. Machar aj.

ŠLEHY. List politicko-humoristický. 1926 List politické satiry a vtípu. Odp. red. J. Bartoš, *pozd.* J. Pospíšil. 2x měs. Brno (F. Patočka, *pozd.* F. Krček za KSČ) \* 1 (1921) - 7 (1927)

Přísp.: F. Halas, B. Václavěk aj.

ŠVANDA DUDÁK. Poutník humoristický. *Od 1900* Humoristický týdeník nepolitický. *Od 1914/15* Měsíčník humoristický. *Od 1924* Humoristický čtrnáctideník. Red. I. Herrmann, *od 1924 též* K. Horký. *Od 1928* Red. I. Herrmann a L. Tůma-Zevloun. Praha (I. Herrmann) \* [1 (1882)] 16 (1897), č. 1 (leden) - 40 (1930), č. 24 (4. 12.)

Přísp. E. Bass, K. M. Čapek, K. Červinka, I. Geisslová, K. Hájek, J. Havlasa, F. K. Hejda, J. Herben, I. Herrmann, P. Hrubý, F. Chalupa, S. Jarkovský, K. B. Jehuda, B. Kaminský, A. Klášterský, L. Křikava, J. Kvapil, K. Leger, J. Mach, H. Malířová, A. E. Mužík, R. Nešvera, G. R. Opočenský, F. S. Procházka, F. Sekanina, K. Šípek, V. Štech, V. Tille, F. Župan aj.

TAK. Revue kulturní i politická. Red. R. I. Malý. 2x měs. Praha (Vyšehrad) \* 1 (1937/38), č. 1 (1. 9. 37) - 2 (1938/39), č. 19-20 (20. 2. 39)

Přísp.: V. Bitnar, A. Dratvová, B. Fučík, K. Hanuš, V. Hellmuth-Brauner, Z. Kalista, J. Knap, F. Kropáč, F. Křelina, F. Lazecký, B. Lifka, R. I. Malý, C. Mařan, R. Medek, J. Opolský, V. Renč, F. Skácelík, B. Slavík, Z. Šmíd, J. Vašica aj.

TOPIČŮV SBORNÍK LITERÁRNÍ A UMĚLECKÝ. 1925/26 TOPIČŮV SBORNÍK. Red. J. Borecký, A. Wenig, *od 1914/15 též* J. Vejrych. 1925/26 Red. A. Wenig, J. Grmela, 1x měs. Praha (F. Topič) \* 1 (1913/14), č. 1 (říjen 13) - 13 (1925/26), č. 12 (22. 10. 26)

Přísp.: B. Bauše, J. Borecký, E. Čenkov, A. Heyduk, K. Horký, R. Jesenská, A. Jirásek, A. Klášterský, K. Leger, J. S. Machar, A. E. Mužík, A. Novák, G. Preissová, K. V. Rais, A. Sova, F. Strojček, A. M. Tilschová, J. Vrchlický, Q. M. Vyskočil, A. Wenig, Č. Zíbrt aj.

TRN. Satirický časopis studentů, *od 1926 bez podtitulu*. Řídí red. kruh (J. Dubský, K. Konrád, B. Pschürer, V. Tittelbach). *Od 1926* Řídí B. Mencák s red. kruhem. *Pozd.* Red. kruh (Ančík, Bauer, Bedrna, Mencák, Peroutka). Odp. red. B. Mencák, *pozd.* Z. Ančík, *pozd.* J. Jíra. *Od 1929* Red. a odp. red. Z. Ančík, *pozd.* K. Konrád. 10x roč., *pozd.* 2x týd. Praha (B. Pschürer, *pozd.* Obelisk, *pozd.* Sdružení Trn, *pozd.* Q. Langhans, *pozd.* O. Kryštof) \* 1 (1924), č. 1 (?) - 8 (1932), č. 24 (30. 12.)

V I. 1922 a 1923 vycházel hektografovaně pro studenty Masarykovy koleje.

Přísp.: Z. Ančík, K. Biebl, F. Branislav, E. F. Burian, I. Goll, F. Halas, J. Hoffmeister, J. Hora, J. Hořejší, B. Klička, K. Konrád, F. Kovárna, V. Lacina, J. Mach, B. Mathesius, V. Nezval, K. Nový, F. Sauer, J. Seifert, J. Trojan, K. Vaněk, B. Vlček, J. Weil aj.

TVAR. Literární a umělecký měsíčník. *Od 1928* Měsíčník pro umění a kritiku. Ved. red. B. Fučík a K. Nekula. *Pozd.* Ved. red. B. Fučík, M. Dvořák, J. Zatloukal. 1928 Red. B. Fučík, M. Dvořák, A. Vyskočil. *Od 1929* Řídí B. Fučík s red. kruhem. 1x měs. Břeclav (F. Vavřík), *pozd.* Praha-Pardubice (V. Vokolek) \* 1 (1927), č. 1 (8. 3.) - 4 (1931/32), č. 5-6 (květen 32)

Přísp.: Z. Bár, J. Čep, R. Černý, J. Deml, M. Dvořák, J. Durych, J. Franz, B. Fučík, F. Halas, O. Králík, V. Nezval, J. Seifert, K. Schulz, J. Strakoš, V. Vančura, T. Vodička, A. Vyskočil, J. Zahradníček, V. Závada aj.

TVORBA. Čtrnáctideník pro kritiku a umění. 1927/28 List pro literární, politickou a uměleckou kritiku. 1928/29 Týdeník pro literaturu, politiku a umění. *Od 1930* List pro literaturu, politiku a umění. Za hlavního spolupracovníctví O. Fischera, F. Götze, J. Honzla, F. X. Šaldy a K. Teigehe red. R. Škeřík. 1927/28 Vede red. rada (F. X. Šalda, B. Mathesius, J. Fučík).



1928/29 Red. J. Fučík, J. Hora, F. Němec. 1930 J. Fučík, J. Krejčí, L. Novomeský, E. Urx. 1931 Red. J. Fučík, K. Konrad. 1932 též L. Novomeský, Z. Kalandra, J. Weil. 1933 Red. J. Fučík, K. Konrad, M. Krejcarová, L. Štoll. 1934 Red. J. Fučík, K. Konrad, J. Rybák. 1935 K. Konrad, J. Rybák, Z. Kalandra. 1936 Red. J. Fučík s red. kruhem. 1937 Red. L. Štoll s red. kruhem. 1938 Red. J. Fučík. 2x měs., *pozd.* 1x za 3 týd., *pozd.* 1x týd. Praha (Symposion, *pozd.* R. Rejman, *pozd.* F. X. Šalda, *pozd.* J. Fučík, *pozd.* J. Weil, *pozd.* L. Štoll, *pozd.* K. Beer, *pozd.* B. Laštovička, *pozd.* L. Štoll) \* 1 (1925/26), č. 1 (15. 10. 25) - 13 (1938), č. 41 (14. 10.) násl.

Přísp.: I. Bart, K. Biebl, E. F. Burián, V. Clementis, O. Fischer, J. Fučík, F. Götz, F. Halas, A. Hoffmeister, J. Honzl, J. Hora, M. Jariš, Z. Kalandra, V. Káňa, E. E. Kisch, K. Konrád, M. Majerová, F. Nečásek, Z. Nejedlý, F. Němec, S. K. Neumann, V. Nezval, J. Noha, L. Novomeský, I. Olbracht, J. Pilař, M. Pujmanová, J. Rybák, J. Seifert, I. Sekanina, A. Sova, F. X. Šalda, J. Taufer, K. Teige, E. Urx, B. Václavek, V. Vančura, G. Včelička, J. Weil aj.

TÝN. Sborník literární a umělecký. 1920/21 Měsíčník umělecký a literární. Red. X. Dvořák, 1920/21 J. Karásek ze Lvovic. 1x měs. Praha (Čs. akciová tiskárna) \* 1 (1917), č. 1 (leden) - 4 (1920/21), č. 12 (?)

Dále spojen s čas. ARCHA.

Přísp.: J. Š. Baar, S. Bouška, J. Durych, X. Dvořák, R. Jesenská, J. Karásek ze Lvovic, J. Karník, A. Tůma aj.

U. Čtvrtletník skupiny Blok. Red. B. Václavek, P. Jilemnický, J. Noha, *pozd.* též L. Svoboda, J. Taufer. 4x roč. Praha (J. Kohoutek) \* 1 (1936), č. 1 (20. 2.) - 3 (1938/39), č. 4 (25. 2. 39)

Přísp.: L. Čivrný, O. Fischer, F. Halas, J. Hora, P. Jilemnický, J. Kratochvíl, O. Lysohorský, F. Nechvátal, S. K. Neumann, J. Noha, V. Pekárek, P. Pujmanová, L. Svoboda, J. Taufer, B. Václavek aj.

UBOJ. Zpravodaj snaživých. Od 1938 Tribuna Klubu slovanské vzájemnosti. *Pozd.* Slovanská národní tribuna. Od 1938/40 Měsíčník pro krásnou literaturu. Red. Kolektiv mladých mužů. *Pozd.* Řídí Klub slovanské vzájemnosti. Od 1938 Red. V. Kolátor. Odp. red. J. Janoušek. 2x měs., *pozd.* 1x měs. Praha (V. F. Boronda, *pozd.* Literární umělecký kruh Aktivisté) \* 1 (1936/37), č. 1 (16. 12. 36) - 7 (1942), č. 2 (16. 6.)

Spojen s časop. Aktivisté pokrač. jako Živá tvorba.

Přísp.: P. Diviš, L. Dymeš, J. Flenderková, J. Janoušek, J. Kadlec, V. Kolátor, L. Sova, J. Škvor aj.

ÚHOR. Kritický měsíčník věnovaný literatuře pro mládež. Od 1914 Kritická revue věnovaná literatuře pro mládež. *Pozd.* též Ústřední orgán Společnosti přátel literatury pro mládež ČSR. Od 1925 Kritická revue literatury pro mládež. Red. O. Svoboda, *pozd.* též J. Hloušek a F. Strnad, F. Flos, O. Pospíšil. Od 1927 Řídí V. F. Strnad za pomoci D. Filipa a A. Rambouska, od 1932 za pomoci D. Filipa a A. Weniga. Od 1935 Red. D. Filip za pomoci A. Weniga, *pozd.* též A. Fleischerové-Janovské, *pozd.* za pomoci A. Weniga. 1x měs. Habry, *pozd.* Pardubice (O. Svoboda), *pozd.* Praha (Masarykův lidový ústav, *pozd.* Ústav pro nár. výchovu) \* 1 (1913), č. 1 (15. 1.) - 32 (1944), č. 5-6 (květen-červen)

Přísp.: O. J. Černý, P. Denk, F. Dlouhán, D. Filip, F. Flos, J. Hostáň, J. Kožíšek, V. Marek, J. Marek, L. Mašínová, V. Pazourek, J. Petrbok, J. V. Pleva, O. Pospíšil, F. S. Procházka, H. Sedláček, J. Spilka, P. Sula, O. Svoboda, R. Svobodová, J. Šnobl, E. Štorch, V. Tille, J. F. Urban, J. Veselý, Q. M. Vyskočil, A. Wenig aj.

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK. Časopis Skupiny výtvarných umělců. Red. J. Čapek, *pozd.* P. Janák a F. Langer. Praha (Skupina umělců výtvarných) \* 1 (1911/12), č. 1 (říjen 11) - 3 (1913/14), č. 2 (?)

Přísp.: V. Beneš, J. Bor, J. Čapek, K. Čapek, O. Fischer, Z. Kratochvíl, F. Langer, F. Šrámek, V. Štech, O. Theer, J. Thon, K. Toman, R. Weiner, Z. Wirth aj.

VAR. Pokrokový list pro veřejné otázky. Red. Z. Nejedlý. 2x měs. Praha (Občanská knihtiskárna, *pozd.* Z. Nejedlý, *pozd.* V. Vortel a R. Rejman) \* 1 (1921/22), č. 1 (1. 12. 21) - 5 (1927/30), č. 18-20 (1. 6. 30)

Přísp.: J. Klepetář, R. Kocourek, Z. Nejedlý, F. X. Šalda, B. Václavek, J. Wolker aj.

VĚDA ČESKÁ. Kritický měsíčník. Vyd. (a red.) A. Hobza, J. Šusta, V. Posejpal s red. kruhem (A. Beer, F. Drtina, K. Guth, P. M. Haškovec, O. Hujer, M. Hýsek, K. Chotek, O. Jiráni, E. Rádl, F. Slavík aj.) 1x měs. Praha (A. Hobza, J. Šusta, V. Posejpal) \* 1 (1914/15), č. 1 (leden 14) - č. 10 (leden-únor 15)



2. ČESKÁ VĚDA. Kritický měsíčník. Vyd. (a red.) A. Beer, A. Hobza, V. Posejpal s red. radou (K. I. Černý, P. M. Haškovec, O. Hujer, M. Hýsek, O. Chlup, K. Chotek, O. Jiráni, K. J. Lhoták, E. Rádl, F. Slavík, J. Šusta, R. Urbánek aj.) Praha (Melantrich) \* 2 (1915/18), č. 1–10 (vyd. 1920)

3. NAŠE VĚDA. Kritický měsíčník. Vyd. (a red.) A. Beer, A. Hobza, V. Posejpal s red. kruhem (K. I. Černý, K. Guth, P. M. Haškovec, O. Hujer, M. Hýsek, K. Chotek, O. Jiráni, J. Rádl, F. Slavík, J. Šusta, R. Urbánek aj.). *Pozd. Hlav. red. A. Beer, A. Hobza, V. Trkal s red. kruhem (týž, mj. též J. Horák, F. Novotný, V. Buben, F. Trávníček). Od 1926/27 Hlav. red. A. Beer, A. Hobza, V. Úlehla s red. radou (týž, mj. též V. Buben, A. Pražák, J. Vojtěch, B. Havránek, O. Odložilík). Od 1930 Hlav. red. A. Beer, A. Hobza, J. Zavřel a red. kruhem (týž, mj. též V. Machek, J. Eisner, Z. Kalista). Od 1941 Red. A. Beer, J. Boháček a J. Zavřel. Nepravidelně, pozd. 1x měs. Praha (Melantrich), pozd. Brno (Globus), pozd. Praha (Melantrich) \* 3 (1919/20, vycház. 1921), č. 1 (leden 21) – 23 (1944), č. 7–10 (24. 1. 45) násl.*

Přísp.: J. Bečka, A. Beer, J. B. Čapek, J. L. Fischer, A. Gregor, P. M. Haškovec, B. Havránek, J. Horák, M. Hýsek, F. Chudoba, Z. Kalista, O. Králík, J. Květ, J. Ludvíkovský, A. Pražák, F. Slavík, K. Svoboda, J. Šusta, F. Trávníček, J. Vilíkovský, O. Vočadlo aj.

VESELÁ PRAHA. Sborník humoru, vtípů, satiry a veselých písní. *Od 1911 bez podtitulu. Od 1912 Humoristický časopis obrázkový a revue nejlepších humoresek, anekdot a vtípů z časopisů celého světa. 1920 Humoristický týdeník obrázkový. 1925 Humoristický časopis obrázkový. Odp. red. M. Bláhová, od 1906 K. Ločák. 1x měs., pozd. 2x měs. pozd. 1x měs., pozd. 1x týd., pozd. 1x měs. Praha (B. Bláhová, pozd. K. Ločák) \* 1 (1905), č. 1 (březen) – 11 (1915), č. 10–12 (říjen-prosinec); 12 (1920), č. 1 (3. 1.) – č. 9 (28. 2.); 13 (1925), č. 1 (leden) – č. 11–12 (listopad-prosinec)*

Přísp.: S. Cylíak, A. Drábek, J. Foltýn, V. Habada, L. Hájek, J. Hašek, F. S. Jaroš, F. Kletečka, R. Krupička, V. Mach, J. Machulka, K. Morávek, G. R. Opočenský, J. Opolský, K. Pelant aj.

VEST POCKET REVUE. Časopis Osvobozeného divadla. Maj. J. Háša. Red. S. Jílovská. Odp. red. J. Mikota. 1x měs. Praha (J. Háša) \* 1 (1929/30), č. 1 (1. 10. 29) – č. 7 (15. 6. 30)

Přísp.: E. F. Burian, P. Eisner, A. Hoffmeister, J. Honzl, J. Jenčík, J. Ježek, F. X. Šalda, K. Teige, V. Tille, V. Vančura, J. Voskovec, F. Wenig, J. Werich, V. Závada aj.

VOLNÉ SMĚRY. Umělecký měsíčník. 1904 Ilustrovaný měsíčník umělecký. *Od 1905 Měsíčník umělecké kultury. Od 1908 Umělecký měsíčník. Red. J. Hilbert, K. L. Klusáček, K. Mašek, J. Preisler, S. Sucharda, 1897/98 ubyl J. Hilbert. 1900 Red. J. Kotěra, J. Preisler, J. Schusser, S. Sucharda. 1901 Red. J. Kotěra, J. Preisler, L. Šaloun, 1903 též F. X. Šalda. 1904 Red. F. Anýž, A. Hofbauer, J. Preisler, F. X. Šalda, 1905 též V. Županský. 1906 Red. M. Jiránek, J. Preisler, F. X. Šalda, V. Županský. 1907 Red. F. X. Šalda, V. Županský. 1908 Red. M. Švabinský, od 1909 M. Jiránek, 1911 E. Filla, A. Matějček, J. Štursa, 1912 A. Matějček, 1913 též J. Čapek, 1914/15 O. Novotný. 1917/18 Řídí red. sbor (J. Benda, J. Kotěra, J. Preisler, J. F. Šimon, J. Štursa). Od 1919/20 Red. A. Matějček, F. Žákavec, 1922/23 V. Nebeský, 1923/24 též J. Pečírka. Od 1924/25 Red. J. Pečírka, od 1928/29 F. Kovárna s red. radou (E. Filla, O. Novotný, pozd. též J. Louda). Od 1930/31 Řídí V. Novotný s red. radou (E. Filla, J. Louda, O. Novotný, K. Honzík, pozd. též B. Štefan). Od 1935 Řídí E. Filla s red. radou (J. Fragner, V. Novotný, V. Špála, J. Štýrský, pozd. též J. Wagner). 1938/40 Řídí J. Wagner s red. radou (J. Fragner, V. Novotný, V. Špála). Od 1940/41 Řídí J. Pečírka s red. radou (J. Fragner, M. Očadlík, V. Špála, J. Träger, J. Wagner, V. Závada), pozd. A. Hofbauer s red. kruhem (týž), pozd. J. Krofta. 1x měs. Praha (Spolek výtvarných umělců Mánes) \* 1 (1896/97), č. 1 (listopad 96) – 38 (1942/44), č. 10 (?) násl.*

Přísp.: K. Biebl, O. Březina, J. Čapek, M. Dvořák, E. Filla, F. Halas, A. Hoffmeister, V. Hofman, K. Honzík, J. Hora, M. Jiránek, J. Kotěra, F. Kovárna, Z. Kratochvíl, K. B. Mádl, A. Matějček, O. Mrkvička, V. Nezval, A. Novák, O. Nejedlý, V. Novotný, J. Opolský, J. Pečírka, A. Sova, K. Svoboda, L. Suchý, F. X. Šalda, V. V. Štech, Z. Wirth aj.

VÝHLEDY DO ŽIVOTA A SVĚTA. *Od 1940 VÝHLEDY. Měsíčník pro otázky náboženské, kulturní, sociální a literární. Red. S. Braito a R. M. Dacík. 1x měs. Olomouc (Dominikánská edice Krystal) \* 1 (1939), č. 1 (15. 1.) – 3 (1941), č. 5 (15. 5.)* Přísp.: O. F. Babler, J. Durych, O. Králík, I. Liškutin, D. Pecka, Z. Šmíd, A. Vykopal, F. M. Zich aj.

VZLET. Měsíčník věnovaný literatuře a uměleckému i osvětovému ruchu českému. Red. P. Fingal. 1x měs. Plzeň (K. Beniško) \* 1 (1917), č. 1 (leden) – 3 (1919), č. 11 (listopad)



Přísp.: B. Brodský, E. Čenkov, P. Fingal, F. Flos, L. Hájek, V. Hánek, A. Heyduk, M. Jahn, J. Jahoda, Č. Jeřábek, J. Kalus, A. Klášterský, K. Klostermann, K. Leger, J. S. Machar, V. Martínek, J. Opolský, E. Sokol, F. Strojček, L. Suchý, F. X. Svoboda, V. Štech, E. Tréval, A. Trýb, A. Veselý, J. Vrba, Q. M. Vyskočil aj.

ZÁDRUHA. Orgán federalistických socialistů. *Pozd. Orgán anarchistických socialistů. Od 12/4 1912 Anarchistický čtrnáctideník. Odp. red. L. Knotek, pozd. A. Řehoř, pozd. M. Kácha. 1914 Vedou V. Borek a B. Vrbenský. 1x týd., pozd. 2x měs. Praha (A. Řehoř, pozd. M. Kácha, pozd. B. Vrbenský) \* 1 (1908/09), č. 1 (5. 9. 08) - 6 (1914), č. 8 (16. 7.)*

Přísp.: V. Borek, J. Holub, K. Kratochvíl, S. K. Neumann, K. Nový, F. Šrámek, M. Taufer, K. Toman aj.

ZEMĚ. Měsíčník zábavně poučný. Red. S. Minařík. 1x měs., *pozd. 2x měs., pozd. 1x měs. Praha (S. Minařík) \* 1 (1919/20), č. 1 (25. 9. 19) - 14 (1932-34), č. 10 (2. 6. 34)*

*Přil.:* CHALOUPKA. Měsíčník pro děti. Red. S. Minařík. 1921 - 1921/22

RARACH. 1921

Přísp.: E. Bass, J. Bednář, M. Bilá, F. Gottlieb, J. Haussmann, J. Hora, B. Klička, J. Mahen, V. Mathesius, J. Opolský, J. Ošmera, J. V. Rosůlek, A. Sova, J. Šnobl, K. Toman, V. Vančura, F. Velkoborský, J. Wolker aj.

ZLATÁ PRAHA. Obrazkový týdeník pro zábavu a poučení. *Od 1898 Obrazový týdeník pro... Od 1900 též Spojené týdeníky Světozor a Zlatá Praha. Od 1910 bez podtitulu. Red. F. Schulz, V. Oliva a J. Kvapil, od 1899 J. Kvapil a V. Oliva, od 1905 A. B. Dostal a V. Oliva, od 1909 V. Červinka a V. Oliva. 1916 Red. V. Oliva, od 1917 G. Pallas, A. Scheiner. 1x týd., od 1919 2x měs. Praha (J. Otto) \* [1 (1884)] 14 (1897), č. 1 (13. 11. 96) - 46 (1929), č. 26 (26. 9.)*

Přísp.: B. Brodský, M. Calma, K. M. Čapek Chod, E. Čenkov, X. Dvořák, V. Dyk, K. Engelmueller, J. Havlasa, F. Herites, A. Heyduk, V. Hladík, M. Jahn, J. Jahoda, J. Janda, R. Jesenská, A. Jirásek, J. Kadlec, B. Kaminský, J. Karník, A. Klášterský, K. Klostermann, E. Krásnohorská, F. V. Krejčí, J. Kvapil, K. Leger, E. Lešehrad, J. S. Machar, H. Malířová, K. Mašek, V. Mrštík, A. E. Mužík, A. Novák, T. Nováková, J. Opolský, A. Pražák, G. Preissová, F. S. Procházka, J. Rokyta, J. V. Sládek, J. Smrek, A. Sova, J. Svátek, F. X. Svoboda, R. Svobodová, J. K. Šlejhar, F. Tábořský, R. Těsnohlídek, A. M. Tilschová, E. Tréval, A. Trýb, J. Vrba, J. Vrchlický, Z. Winter, Č. Zíbrt aj.

ZPRAVODAJ DRUŽSTEVNÍ PRÁCE. List věnovaný knižnímu družstevnictví a literatuře. Vedli M. Novotný a V. Poláček. Odp. red. M. Novotný. 1x měs. Praha (Družstevní práce) \* 1 (1923/24), č. 1 (25. 2. 23) - č. 7-8 (5. 1. 24)

2. KULTURNÍ ZPRAVODAJ (Dp). List věnovaný kultuře, umění a družstevnictví. Vedou M. Novotný a V. Poláček, *pozd. s V. Petrem. Odp. red. M. Novotný, pozd. J. Cerman. 1x měs. Praha (Družstevní práce) \* 1 (2) (1924), č. 1-2 (19. 3.) - 3 (1926/27), č. 9-10 (1. 1. 27)*

3. PANORAMA. Kulturní zpravodaj. *Pozd. Literární měsíčník. Pozd. bez podtitulu. Vedl M. Novotný s M. Grimmichovou a V. Poláčkem. Pozd. Vedli P. Kříčka, V. Poláček a L. Sutnar s red. kruhem (V. Kaplický, B. M. Klika, P. Kříčka, M. Novotný, V. Poláček, L. Sutnar). Pozd. Vedl red. kruh. Odp. red. J. Cerman, pozd. K. Nový, pozd. J. Seifert. 10x roč. Praha (Družstevní práce) \* 4/1927/28), č. 1-2 (1. 3. 27) - 20 (1942), č. 4 (18. 5.) násl.*

*Přil.:* ZPRAVODAJ DRUŽSTEVNÍ PRÁCE. 1x měs. 1928/29 - 1934/35

Přísp.: E. Bass, K. J. Beneš, B. Benešová, K. Čapek, J. Durych, P. Eisner, O. Fischer, J. Glazarová, F. Götz, F. Halas, J. Herben, J. John, B. Klička, M. Kratochvíl, F. V. Krejčí, F. Kubka, P. Kříčka, J. Mahen, M. Majerová, H. Malířová, V. Martínek, B. Mathesius, J. Mukařovský, S. K. Neumann, V. Nezval, A. Novák, K. Nový, M. Novotný, A. M. Píša, J. Procházka, A. Pražák, J. Rybák, M. Rutte, J. Seifert, A. Sova, F. X. Šalda, V. V. Štech, K. Teige, F. Tetauer, V. Tille, B. Václavěk, V. Vančura, J. Vodák, J. Weil aj.

ZRÁNÍ. Literárně kritický čtrnáctideník. 1920 Literárně kritický měsíčník. Red. Ant. Veselý. 2x měs., *pozd. 1x měs. Praha (A. Hynek) \* 1 (1919), č. 1 (4. 4.) - 2 (1920), č. 5-6 (?)*

Přísp.: J. Durych, M. Hýsek, A. Novák, A. Pražák, V. Tille, F. Trávníček, Ant. Veselý, J. Vodák aj.

ZVĚROKRUH. Měsíčník soudobého umění. Red. V. Nezval. Praha (Ústřední studentské knihkup. a nakl.) \* 1 (1930), č. 1 (listopad) - č. 2 (prosinec)

Přísp.: K. Biebl, B. Brouk, A. Hoffmeister, V. Nezval, K. Teige, V. Vančura aj.



ZVON. Týdeník beletristický a literární. *Pozd. též* Organ a majetek Spisovatelského družstva. Red. M. A. Šimáček. *Pozd. Řídí red. kruh* (A. Jirásek, K. V. Rais, M. A. Šimáček, J. Thomayer, J. Vrchlický, *pozd. se vystřídali* Z. Winter, J. Lier, F. S. Procházka, F. X. Svoboda, E. Tréval, A. Klášterský, K. Leger, J. Borecký). 1x týd. Praha (M. A. Šimáček, *pozd. Spisovatelské družstvo nákl. A. Wiesnera, pozd. Čes. grafické unie*) \* 1 (1900/01), č. 1 (září 1900) - 42 (1941/42), č. 1 (10. 9. 41)

Přísp.: J. Arbes, Z. Bár, B. Benešová, R. Bojko, J. Borecký, V. Brtník, K. M. Čapek, E. Čenkov, V. Dresler, X. Dvořák, F. Gellner, J. Grmela, O. Hanuš, J. Havlíček, I. Herrmann, A. Heyduk, J. Hilbert, J. Hora, K. Horký, J. Hořejší, M. Hýsek, M. Jahn, J. Jahoda, B. Jelínek, V. K. Jeřábek, R. Jesenská, A. Jirásek, M. Jirko, B. Kaminský, A. Klášterský, B. Klička, J. Knap, S. Krejčí, F. Kubka, K. Leger, E. Lešehrad, A. Macek, J. S. Machar, H. Malířová, V. Martínek, J. Merhaut, P. Moudrá, V. Mrštík, Z. Nejedlý, F. Němeček, K. Nový, I. Olbracht, G. R. Opočenský, J. Opolský, A. M. Piša, A. Pražák, G. Preissová, F. S. Procházka, K. V. Rais, A. Ráž, Z. Rón, J. V. Rosulek, F. Sekanina, B. Slavík, A. Sova, A. Stašek, F. Strejček, J. Sumín, F. X. Svoboda, R. Těsnohlídek, O. Theer, K. Toman, E. Tréval, E. Vachek, F. Velkoborský, J. Vrba, J. Vrchlický, Z. Winter, S. Zima aj.

ŽIJEME. Obrázkový magazin dnešní doby. Organ Svazu československého díla. Odp. red. J. Cerman. Red. kruh (A. Cink, B. Fuchs, K. Herain, A. Hořejš, P. Janák, V. Kaplický, B. M. Klika, O. Starý, L. Sutnar, L. Žák). *Pozd. Vede* M. Krejcarová s red. kruhem. 10x roč. Praha (Družstevní práce) \* 1 (1931/32), č. 1 (duben 31) - 2 (1932/33), č. 10 (únor 33)

Přísp.: E. F. Burian, V. Černý, J. Frejka, K. H. Hilar, A. Hoffmeister, J. Kopta, J. Mahen, H. Malířová, V. Nezval, L. Novomeský, M. Očádlík, I. Olbracht, J. Rybák, K. Teige, J. Träger, B. Václavek, J. Weil aj.

2. JAK ŽIJEME. Obrázkový kulturní magazin. Odp. red. J. Cerman. Vede red. rada. 10x roč. Praha (Družstevní práce) \* 3 (1933), č. 1 (duben) - č. 3 (červen)

3. MAGAZIN DP. Red. J. Cerman, V. Kaplický, B. M. Klika, J. E. Koula, J. Sudek, Z. Voráček a L. Žák, *pozd. též* K. Nový, L. Linhart, J. Sekera. 10x roč. Praha (Družstevní práce) \* 1 (1933/34), č. 4 (?) - 4 (1936/37), č. 10 (květen)

Přísp.: K. J. Beneš, E. F. Burian, P. Eisner, O. Fischer, M. Hlávka, J. Honzl, J. Hora, F. Hrubín, E. Chalupný, J. John, E. Konrád, K. Konrád, P. Křička, F. Langer, J. Mahen, V. Nezval, B. Novák, J. Rybák, V. Řezáč, J. Seifert, F. Soldan, J. Spilka, E. Svoboda, F. Tetauer, J. Träger, B. Václavek, J. Vodák aj.

ŽIVÁ TVORBA. Literárně umělecký měsíčník. Red. J. Janoušek, V. Kolátor a red. rada. 1x měs. Praha (Literární umělecký kruh Aktivisté) \* 1 (1942/43), č. 1 (19. 10. 42) - 3 (1944), č. 1 (1. 9. 44)

Vznikl sloučením časop. Aktivisté a Uboj.

Přísp.: J. Janoušek, J. Kadlec, V. Kolátor, M. Koutecký, M. Novotný, B. Slavík, L. Sova, J. Suchánek, J. V. Svoboda, J. Škvor, B. Štorm, A. F. Šulc, A. Vaněček, Ant. Veselý aj.

ŽIVOT. Výtvarný sborník Umělecké besedy v Praze. *Pozd. Nové umění - Konstrukce - Soudobá intelektuální aktivita. Pozd. Výtvarný a literární sborník. Pozd. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu. Pozd. Sborník pro... Pozd. Studie o výtvarné práci a umělecké literatuře. Pozd. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu.* Red. K. Holan, V. Rada, J. K. Říha. 1922 Red. J. Krejcar, 1923 K. Holan, P. Kotík, J. Zrzavý, 1924 M. Hégr, K. Holan, P. Kotík s red. kruhem. 1925 Red. V. Rabas s red. kruhem. 1927 Usp. F. V. Mokrý a J. Knap, 1928/29 O. Kerhart, V. Rada a V. Řezáč, 1929/30 O. Kerhart, V. Řezáč. 1930/31 Red. V. Rabas, 1931/32 M. Hégr. 1933/34 Red. V. Holan s red. kruhem (J. Čapek, O. Kerhart, V. Rabas, V. Rada, J. Šíma). Od 1936/37 Red. V. Holan a K. Šourek s red. kruhem (J. Čapek, V. Rabas, V. Rada, J. Šíma, B. Vaníček, *pozd. též* J. Kaplický). 1941 Red. K. Šourek s red. kruhem (J. Chalupický, J. Kaplický, O. Kerhart, A. Kybal, B. Vaníček). 1942 Usp. J. Chalupický a J. Kaplický. 1944 Řídí M. Míčko s red. kruhem (O. Kerhart, M. Salcman, O. Štefan, B. Vaníček). 1x roč., *pozd. 10x roč.* Praha (Výtvarný odbor Umělecké besedy) \* 1 (1929) - 18 (1944), č. 4 (?) násl.

Přísp.: E. F. Burian, J. Čapek, K. Čapek, J. Čarek, A. Černík, V. Černý, J. Frejka, F. Halas, S. Hanuš, V. Holan, J. Honzl, J. Hora, F. Hrubín, J. Chalupický, Č. Jeřábek, J. Kainar, J. Kopta, J. Kaplický, O. Králík, F. Kropáč, F. Kubka, F. Langer, J. Mařánek, V. Nezval, J. Patočka, V. Rabas, V. Rada, Z. Rón, V. Řezáč, J. Seifert, F. X. Šalda, K. Šulc, K. Teige, J. Träger, F. Velkoborský, J. Voskovec, J. Wolker, F. Wollman, V. Závada aj.



# JMENNÝ REJSTŘÍK

Rejstřík odkazuje na vlastní jména osobní, která se vyskytují ve výkladové části textu; neregistruje tedy jména uvedená v literatuře předmětu (část tištěná *petitem*). Ze Soupisu spisovatelů evidujeme pouze titulní jméno hesla (příslušná stránka je v rejstříku tištěna kurzivou). Přehled hlavních literárních časopisů není pro rejstřík excerpován. Osobní jména nakladatelů uvádíme i v případě, že jde o název firmy, protože to často nelze rozlišit. Pokud jsou jména osob součástí titulu díla, odkazujeme na ně pouze tehdy, jde-li o odbornou publikaci. Nezaznamenáváme ani jména postav básnických, prozaických a dramatických děl, vyskytující se ve výkladové části, i když jde o jména skutečných osob (Edison v kapitole o Nezvalovi, Nikola Šuhaj v kapitole o Olbrachtovi). Pseudonymy, které nemají podobu běžného jména, zařazujeme do abecedy, jako by šlo o nečleněný celek (A.Dur). Číslo stran odkazující k samostatným monografickým kapitolám autorů jsou tištěna polotučně. Číslo stránek jsou uváděna vždy jen jednou, i když se autorovo jméno vyskytuje na označených stránkách vícekrát.

SM

- Adámek František 33  
A.Dur viz Kadlec Svatopluk  
Adler Alfred 397  
Ady Andre 549  
Afanasjev Leonid Nikolajevič 78  
Aischylos 446  
Alarich 178, 405, 494, 606  
Albert Julius 359  
Alda Jan 197, 464, 606  
Aleš Mikoláš 78, 79, 81, 446, 549  
Amicis Edmondo de viz De Amicis Edmondo  
Ančík Zdena 176, 178, 495, 606  
Anderlík František Josef 79  
Andersen Hans Christian 77, 258, 270  
Apollinaire Guillaume 19, 24, 25, 116, 158, 162, 168, 173, 181, 184, 190, 191, 199, 200, 264, 265, 312, 508, 530, 588  
Aragon Louis 162, 339, 358, 359  
Arbes Jakub 107, 344, 446  
Arcos René 24, 157, 190  
Aristofanés 434, 446  
Aristotelés 357  
Arnold Edwin 346  
Avdějenko Alexandr Ostapovič 359  
Baar Jindřich Šimon 54, 180, 210, 217, 257, 606  
Babler Otto František 367  
Ball Frederick Cyril 234  
Balmont Konstantin Dmitrijevič 181  
Balzac Honoré de 426  
Banello Mattio 384  
Bár Zdeněk 479, 490, 491, 606  
Barbusse Henri 149, 157, 173  
Bareš Gustav 457, 495, 607  
Bart Ilja 354, 370-371, 403, 456, 474, 607  
Bartoš František 77-78, 80, 607  
Bartoš Jan 76, 177, 240, 246-247, 254, 352, 354, 607  
Bartoš Josef 103, 172, 173, 174, 607  
Bass Eduard 21, 163, 177, 178, 223, 225, 242, 259, 341, 356, 358, 373, 389, 402, 403, 404, 405, 408, 437, 439, 443, 447, 475, 476, 477, 481-482, 607  
Baudelaire Charles 19, 97, 110, 168, 169, 192, 199, 200, 359, 362, 373, 509, 535, 588  
Baudyšová Libuše 489, 607  
Bauer František 351  
Bazarov Eugen viz Kadlec Jan  
Beaumarchais Pierre Augustin Caron de 432, 523  
Bednář Jaroslav 198, 236, 359, 490, 608  
Bednář Kamil 364, 375, 443, 448, 466, 467, 608  
Bědnýj Děmjan 159, 242, 370  
Bedrna Jan viz Neumann Stanislav Kostka  
Beer Max 118  
Běhounek František 260, 608  
Běhounek Václav 174, 354, 356, 608



- Běliniskij Vissarion Grigorjevič 33  
Bělyj Andrej 357  
Bém Alfred 357  
Benda Julien 360  
Beneš Edvard 335, 456  
Beneš Karel Josef 358, 399, 419, 456, 490, 608  
Beneš Vincenc 360  
Beneš Třebízský Václav 77, 81  
Benešová Božena 31, 57, 59-60, 65, 80, 100, 107, 157, 173, 174, 177, 178, 212, 213, 214-215, 258, 356, 357, 358, 397, 398, 419, 435, 436, 503, 559, 608  
Bennet Arnold 357  
Berďajev Nikolaj Alexandrovič 175  
Bergmannová Marie viz Budínová Hana  
Bergson Henri 15, 24, 25, 47, 104, 344, 357, 588  
Berka Josef 341  
Berkopec Oton 549  
Bernanos Georges 357, 360  
Bernáček Antonín viz Toman Karel  
Berounský Stanislav 355  
Besrutschová Doda 84  
Bessalko Pavel Karpovič 160  
Bezruč Petr 15, 17, 20, 29, 31, 40, 83-95, 100, 268, 344, 347, 351, 371, 446, 608  
Bianki Vitalij Valentinovič 436  
Bíbl František 181  
Bidlo František 373  
Bidpai (Bidpai) 77, 569  
Biebl Konstantin 161, 162, 165, 178, 183, 190, 191, 193, 196-197, 198, 199, 201, 203, 204, 265, 267, 296, 333, 339, 340, 351, 354, 356, 358, 367, 371, 379, 394, 405, 525, 609  
Bílek František 34, 258  
Bitnar Vilém 350, 446, 449, 609  
Bittner Konrad 348  
Blaho Pavol 20  
Blake William 535, 550  
Blatný Ivan 7, 364, 444, 448, 466, 469, 470, 609  
Blatný Lev 159, 174, 177, 233, 237, 247, 354, 529, 609  
Bljachin Pavel Andrejevič 436  
Bloch Jean Richard 358  
Blok Alexandr 159, 181, 242, 306  
Bloy Léon 175,  
Boccaccio Giovanni 78  
Bogatyrjev Petr 358, 452, 453, 609  
Bogdanov Alexandr 159, 160  
Böhnel Miroslav Bedřich 216, 241, 389, 425, 609  
Bochofák Klement 375, 466, 467, 609  
Bojar Pavel 466, 609  
Bonn Hanuš 375, 456, 466, 468, 609  
Bor Jan 174, 426, 499, 609-610  
Borecký Jaromír 35, 36, 610  
Borecký Karel 180, 359, 447  
Borek Vlastimil 360, 457  
Borin Vladimír 354, 356, 359, 610  
Borový František 33, 179, 293, 294, 298, 354, 357, 358, 447  
Böttinger Hugo 78, 178, 258  
Bouček Antonín 129, 610  
Boudová Anna 78  
Bourget Paul 19  
Bouška Sigismund 31, 36, 610  
Branislav František 197, 463, 464, 610  
Braunerová Zdeňka 34, 412  
Brdečka Jiří 501, 610  
Brecht Bertolt 358, 523  
Breiský Artur 30  
Bremond Henri 104, 105, 346, 359  
Breton André 162, 339, 349, 353, 354, 360, 391, 396, 513, 515, 517, 519, 520, 524  
Bridel Bedřich 350  
Brjusov Valerij Jakovlevič 159, 181  
Brod Max 158, 358  
Broj Richard 190, 610  
Bromfield Louis 446  
Brouk Bohuslav 339, 353, 610  
Brousil Antonín Martin 356  
Brož Karel viz Saudek Erik Adolf  
Brunner Vratislav Hugo 21, 111, 178, 180  
Březina Otokar 16, 17, 31, 37-38, 40, 89, 98, 101, 102, 105, 111, 124, 125, 184, 244, 264, 269, 296, 303, 342, 346, 350, 351, 357, 358, 361, 362, 371, 446, 449, 611  
Březovský Bohuslav 485, 611  
Bubelová Lila 425, 500, 611  
Bucková Pearl Sydenstricker 358, 359  
Bučovský A. 370  
Budín Stanislav 350, 354, 611  
Budínová Hana 354, 611  
Bucharin Nikolaj Ivanovič 173, 338, 349, 560  
Bulánek-Dlouhán František 437  
Buonaccini Simonetta 355, 611  
Bureš Miloslav 375, 611  
Burian Emil František 63, 161, 162, 201, 254-255, 332, 341, 348, 350, 353, 354, 356, 369, 424, 434, 435, 442, 445, 453, 456, 496, 497, 498, 517, 523, 524, 525, 611-612  
Burian Vladislav 176  
Burian Vlasta 243



- Busch Wilhelm 77, 438  
Buzková Pavla 612  
Byrd Richard Evelyn 485  
Bystřina Otakar 210, 612
- Calderón de la Barca Pedro 369, 432, 496, 497, 517, 524  
Caldwell Erskine 359  
Cambronne Pierre Jacques Etienne 537  
Camoës Luis de 483  
Candèze Ernesto 438  
Carco Francis 252  
Carlyle Thomas 346  
Carroll Lewis 79, 437  
Céline Louis Ferdinand 358, 360  
Cendrars Blaise 530  
Cervantes y Saavedra Miguel de 288, 503  
Cézanne Paul 99  
Claudel Paul 66, 105  
Clementis Vladimír (Vlado) 162, 176, 333, 336, 354, 456, 457  
Cocteau Jean 200  
Collette Sidonie Gabrielle 358  
Collodi Carlo 77, 79  
Conrad Joseph 357  
Constant Benjamin 107  
Coolen Antoon 357  
Cooper James 77  
Corbière Tristan 373  
Coubine Othon viz Kubín Otakar  
Croce Benedetto 101, 172, 357, 359
- Čapek Jan Blahoslav 175, 351-352, 354, 448, 449, 502, 612  
Čapek Josef 23, 24, 32, 65, 76, 100, 116, 158, 163, 173, 177, 178, 179, 223, 224, 230, 231, 240, 245-246, 251, 254, 258, 259, 314, 341, 342, 354, 355, 356, 357, 358, 383, 386, 387, 390, 391, 392, 397, 399, 402, 403, 426, 428, 437, 438, 445, 456, 471, 474, 475, 587, 588, 589, 593, 594, 596, 612  
Čapek Karel 7, 8, 19, 23, 24, 30, 32, 34, 48, 65, 76, 100, 104, 106, 114, 116, 133, 148, 150, 158, 163, 173, 174, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 199, 223-225, 226, 230, 231, 233, 236, 237, 240, 245-246, 248, 251, 254, 257, 258, 259, 311, 314, 315, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 341, 342, 344, 354, 356, 357, 358, 359, 373, 384, 386, 387, 388, 390, 392, 399, 402, 403-404, 405, 406-407, 423, 424, 426-427, 430, 431, 433, 436, 437, 438, 439, 451, 452, 476, 488, 492, 496, 498, 538, 562, 563, 567, 581, **586-605**, 612
- Čapek Chod Karel Matěj 17, 57-58, 157, 179, 211-212, 215, 216, 258, 358, 389, 397, 399, 612  
Čarek Jan 175, 193, 198, 341, 355, 360, 374, 379-380, 464, 612  
Čech Svatopluk 16, 30, 35, 78, 97, 101, 110, 113, 165, 474, 476, 613  
Čech Václav 30  
Čech Vladimír 30  
Čechov Anton Pavlovič 19, 33, 66, 150, 249  
Čejka Václav 359  
Čelakovský František Ladislav 78  
Čep Jan 176, 332, 341, 344, 355, 356, 357, 360, 385-386, 401, 448, 491, 613  
Čermák J. 281  
Černík Artuš 159, 173, 175, 176, 201, 356, 530, 613  
Černý Rudolf 345, 448  
Černý Václav 174, 344, 350, 354, 356, 358, 359, 447, 448, 449, 451-452, 455, 456, 466, 548, 613  
Červený Jiří 242, 613  
Červinka Jaroslav 448, 452, 613  
Čivrný Lumír 338, 356, 375, 448, 450, 466, 613  
Čukovskij Korněj Ivanovič 436  
Čyževskij Dmytro Ivanovič 348, 351
- Dalí Salvador 369, 519-521  
Dalimil 78, 327  
Daniel Jiří 466, 468, 613  
Dante Alighieri 107, 452  
Darin Jiří viz Mareš Jan  
David Robert viz Nezval Vítězslav  
De Amicis Edmondo 77  
Defoe Daniel 357, 438, 503  
Dehmel Richard 19, 437  
Deml Jakub 21, 37, 46-47, 157, 186, 258, 346, 351, 359, 366, 395, 396, 469, 613  
Demlová Doda viz Besrutschová Doda  
Děnikin Anton Ivanovič 560  
Desiderius viz Böttinger Hugo  
Dickens Charles 288, 357  
Diderot Denis 288, 447  
Dilthey Wilhelm 30, 101, 164, 172  
Dioklecián (Diocletianus Gaius Aurelius Valerius) 415  
Disney Walt 438  
Döblin Alfred 359  
Dobrovský Josef 165  
Dobšinský Pavol 78  
Dokoupil Antonín 261  
Dokulil Jan 366, 613-614  
Dolanský Julius 449, 452  
Dolina Jan 370



- Doskočil Karel 464, 614  
Dos Passos John 359  
Dostál Josef 355  
Dostál-Lutinov Karel 31, 175, 614  
Dostojevskij Fjodor Michajlovič 19, 33, 78, 85, 104,  
107, 140, 252, 349, 357, 400, 406, 426  
Draf viz Fuchs Alfréd  
Drda Jan 403, 443, 447, 476-477, 490, 492, 498, 614  
Dreiser Theodore 182, 359  
Drnák Vladimír viz Rosúlek Jan Václav  
Drtíl Artuš 27, 614  
Drtina František 172  
Dubský Josef 178  
Duhamel Georges 116, 157, 190, 357, 359, 360  
Dumas Alexandre starší 432  
Dürink Karel 34  
Durych Jaroslav 106, 174, 175, 180, 189, 231-232,  
250, 258, 335, 337, 346, 355, 357, 359, 383, 386,  
405, 417, 447, 476, 480, 482, 484, 502, 563, 614  
Duun Olav 357  
Dvořáček Karel 456, 485, 489-490, 494, 614  
Dvořák Antonín 72, 442, 453, 501  
Dvořák Arnošt 32, 66, 68, 75-76, 245, 247, 250, 614  
Dvořák Josef 337,  
Dvořák Miloš 176, 345, 346, 355, 356, 448, 449, 452,  
614  
Dvořáková Helena 389, 398, 399, 407, 490, 614  
Dyk Viktor 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 44-45, 47,  
49, 50, 62-63, 65, 66, 67, 68, 74-75, 76, 100, 107,  
111, 113, 130, 133, 161, 167, 168, 172, 174, 177,  
178, 179, 185, 187, 195, 221, 248, 258, 344, 352,  
357, 358, 359, 376, 412, 425, 435, 497, 531, 588,  
596, 615  
Dyková Zdenka - viz Hásková Zdenka  
  
Eberl František Zdeněk 455  
Eckermann Johann Peter 447  
Eeden Frederic van 258  
Eisner Pavel 345, 348, 360, 367, 448, 450, 615  
Ejchenbaum Boris Michajlovič 159  
Ejzenštejn Sergej Michajlovič 340  
EL CAR 370, 435, 615  
Elgart Sokol Karel viz Sokol Karel Elgart  
Elpl Mirek 386, 393, 412, 479, 615  
Eluard Paul 339, 519, 520, 525  
Emler Jan 34  
Engelmüller Karel 28, 352, 353, 454, 615  
Engels Friedrich 359  
Erben Karel Jaromír 77, 78, 79, 80, 189, 196, 257,  
258, 268, 269, 272, 352, 357, 377, 446, 503  
Erenburg Ilja Grigorjevič 306, 359, 360  
Ernst Max 520  
Euripidés 446  
Ewald Karl (Carl) 80  
  
Fábera Miloslav 386, 489, 615  
Fabre Jean Henri 438  
Fadějev Alexandr Alexandrovič 357  
Fajfr František 354, 446  
Fallada Hans 358, 446  
Faltys Dalibor Cyril 498, 500, 615  
Famíra Emanuel 435, 615  
Fantl Hanuš 466-467, 615  
Fantová Marie viz MA-FA  
Fedin Konstantin Alexandrovič 357  
Feuchtwanger Lion 358, 360, 568  
F. Hlz - viz Halas František, Fučík Bedřich, Levit Pavel,  
Závada Vilém  
Fiala Vlastimil 527  
Fibich Zdeněk (Zdenko) 29, 170  
Fielding Henry 324, 357  
Filla Emil 32, 340, 360, 445, 474, 549  
Fikar Ladislav 466, 615  
Fiker Eduard 387, 493-494, 616  
Fischer Josef Ludvík 354, 359  
Fischer Otokar 24, 28, 30, 31, 34, 48, 67, 68, 75, 103,  
133, 164, 166, 167, 173, 174, 176, 177, 181, 187,  
205, 244, 246, 342, 344, 346, 348, 351, 352, 353,  
354, 356, 358, 360, 374, 376, 447, 523, 538, 616  
Fischl Viktor 374, 456, 457, 471, 474, 616  
Flaška z Pardubic a Rychmburku Smil 449  
Flaubert Gustave 101, 357, 360, 576  
Fleischmann Ivo 471, 616  
Fleischner Jindřich 561  
Fleischner Richard 353, 354, 359, 616  
Florian Josef 33, 180, 190, 346  
Flos František 260, 616  
Foerster Josef Bohuslav 447  
Foglar Jaroslav 439, 503, 616  
Forbáth Imre 339  
Fontane Theodor 357  
Fort Paul 200  
Fournier Alain 360  
Fraenkl Pavel 167, 175, 177, 345, 351, 354,  
616  
France Anatole 111, 360  
Franco Francisco 337, 355  
Frank Bruno 358  
Frank Karl Hermann 442  
Franz Jan 345, 355, 616



- Frejka Jiří 161, 162, 170, 253, 254, 255, 348, 353, 354, 356, 447, 453, 454, 492, 496, 616-617  
 Freud Sigmund 166, 342, 349, 359, 395, 396, 397, 401, 558  
 Frey Jaroslav 259, 502, 617  
 Frič Alberto Vojtěch 440  
 Frič Josef 192-193, 196, 617  
 Fromek Jan 179, 359, 447  
 Frýd Norbert 456, 617  
 Fučík Bedřich 176, 345, 346, 355, 356, 357, 360, 447, 448, 452, 502, 538, 617  
 Fučík Julius 7, 8, 104, 160, 161, 168, 174, 175, 176, 220, 259, 317, 333, 338, 340, 350, 353, 354, 356, 359, 402, 403, 408, 438, 445, 447, 449, 450, 455, 456, 494-495, 617  
 Fuchs Alfréd 342, 354, 356, 358, 403, 617  
 Fuchs Bohuslav 354  
 Fuchs Rudolf 85  
  
 Gabeová Dora 81  
 Gajda Radola 410  
 Galsworthy John 182, 357  
 Gamza Vladimír 253, 617  
 Gauguin Paul 18, 99  
 Gautier Théophile 509  
 Gebauer Jan 29  
 Gebauerová Marie 80, 258, 617  
 Gel František 354, 403, 405, 406, 617-618  
 Gellner František 21, 22, 23, 31, 32, 41-43, 45, 47, 62, 64, 91, 111, 118, 125, 131, 195, 172, 179, 531, 555, 574, 618  
 Gide André 120, 121, 340, 357, 358, 359, 360, 396  
 Giono Jean 360  
 Giraudaux Jean 360  
 Girgal Otto 104, 360  
 Glazarová Jarmila 355, 358, 398, 447, 491, 618  
 Goebbels Josef 455  
 Goethe Johann Wolfgang 78, 107, 181, 306, 342, 360, 435, 447, 496  
 Gogol Nikolaj Vasiljevič 78, 360  
 Golding Louis 359  
 Goldoni Carlo 433, 434, 496  
 Goldstücker Eduard 456  
 Goll Jaroslav 55, 618  
 Golombek Bedřich 219, 403, 404, 479, 489, 492, 618  
 Gončarov Ivan Alexandrovič 33, 288, 426  
 Gorkij Maxim 18, 33, 63, 67, 116, 143, 159, 306, 357, 372, 554, 557  
 Gottlieb František 205, 393, 394, 418, 618  
 Gottwald Klement 563  
 Götz František 8, 103, 159, 160, 161, 167, 169, 173, 174, 177, 180, 190, 335, 345, 353, 354, 356, 358, 359, 426, 448, 451, 454, 500, 529, 618  
 Götzová Joža 426, 618  
 Goya y Lucientes Francisco de 596, 598  
 Grahame Kenneth 437, 438  
 Greco (El Greco) 596  
 Gregor Tajovský Jozef 19  
 Greene Graham 486  
 Gregor Achille 618-619  
 Grimm Jakob 79  
 Grimm Wilhelm 79  
 Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel von 288  
 Grmela Jan 241, 476, 500, 619  
 Gross Josef 444  
 Grossman Jan 448, 539, 619  
 Grund Antonín 352, 357, 619  
 Gruss Josef 493, 619  
 Gulon Otto viz Theer Otakar  
 Guth Jiří viz Guth-Jarkovský Jiří Stanislav  
 Guth-Jarkovský Jiří Stanislav 179  
 Guyau Jean Marie 97  
  
 Habřina Rajmund 341, 420, 474, 619  
 Hais Týnecký Josef 241, 619  
 Hájek Domažlický Ladislav 277  
 Hájek z Libočan Václav 482, 502, 569  
 Hajn Alois 555  
 Hák Miloslav 444  
 Halas František 5, 7, 105, 121, 161, 162, 175, 176, 178, 183, 188, 190, 201, 202, 207, 296, 302, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 341, 343, 344, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 371, 373, 374, 375, 378, 379, 380-381, 436, 442, 445, 447, 448, 449, 455, 458, 460, 468, 470, 471, 472-473, 494, 503, 529-553, 619  
 Halas František starší 619  
 Halasová Libuše 540  
 Hálek Vítězslav 77, 78, 80, 107, 344, 447  
 Haller Jiří 346  
 Hampl František 408, 619-620  
 Hampl Jaroslav 359, 447  
 Hamsun Knut 19, 63, 140, 554  
 Hanka Václav 83  
 Hanuš Josef 29, 171, 620  
 Hanuš Miroslav 485, 620  
 Hanuš Otakar 242, 279, 620  
 Hanuš Stanislav 24, 376, 620  
 Hásková Zdenka 174, 620



- Hašek Jaroslav 8, 19, 21, 22, 41, 43, 63, 64, 106, 142, 175, 218, 222-223, 242, 243, 275-290, 316, 389, 435, 438, 493, 495, 531, 555, 557, 573, 620
- Hašek Roman 32
- Hašková Jarmila 178, 620
- Hauková Jiřina 444, 470, 620
- Hauner Emanuel 129
- Hauptmann Gerhart 69
- Hausenstein Wilhelm 169
- Hausmann Jiří 178, 195, 202, 226-227, 359, 620
- Havlasa Jan 60, 81, 386, 620
- Havlíček Jaroslav 355, 398, 399, 475, 476, 487-488, 621
- Havlíček Josef 159
- Havlíček Borovský Karel 29, 43, 81, 195, 342, 463, 502
- Havráněk Bohuslav 171, 332, 346, 348, 351, 445, 452, 621
- Hebbel Friedrich 446, 496
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 362, 446, 447
- Heger Josef 355
- Heidegger Martin 451
- Heidenreich Julius viz Dolanský Julius
- Heine Heinrich 43, 110, 166, 181, 371
- Heinrich Arnošt 32, 177, 403, 492, 621
- Heisler Jindřich 621
- Helfert Vladimír 348, 354, 359, 445
- Heller Servác 502
- Hemingway Ernest 357
- Hennequin Emile 33, 97
- Herben Jan 20, 31, 33, 54, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 107, 178, 210, 358, 596, 621
- Herder Johann Gottfried 446, 447
- Herites František 17
- Hérodotos z Halikarnassu 446
- Herrmann Ignát 17, 55, 80, 84, 179, 210, 258, 493, 621
- Heřmánek František 383, 397, 407-408, 481, 492, 621
- Heydrich Reinhardt 442
- Heyduk Adolf 35, 179, 183, 621
- Heyduk Josef 345, 360, 401, 439, 463, 491, 622
- Hilar Karel Hugo 32, 33, 67, 158, 170, 240, 251, 353, 354, 454, 622
- Hilbert Jaroslav 65, 66, 67, 68, 73-74, 177, 247-248, 250-251, 352, 360, 425, 454, 622
- Hiršal Josef 375, 466, 622
- Hladík Václav 30, 60, 622
- Hlaváček Karel 17, 38, 98, 107, 140, 344, 352, 458, 622
- Hlaváček Václav 409, 622
- Hlávka Miloš 446, 464, 498, 499, 622
- Hloucha Joe 386
- Hoffmeister Adolf 159, 161, 173, 192, 201-202, 235, 253, 254, 338, 354, 355, 358, 405, 423, 431, 433-434, 435, 455, 457, 475, 495, 497, 622-623
- Hofman Vlastislav 23, 32, 173, 178
- Hofmannsthal Hugo von 66, 306
- Holan Emil 439, 623
- Holan Vladimír 7, 8, 183, 201, 202, 203, 296, 302, 331, 337, 346, 351, 356, 358, 361, 363, 364, 367, 378-379, 380, 381, 443, 446, 447, 448, 455, 458, 460-461, 471, 472, 473, 529, 544, 623
- Hölderlin Friedrich 359, 361
- Holeček Josef 17, 29, 30, 52-53, 54, 80, 179, 183, 210, 341, 358, 389, 623
- Holý Josef 47, 100, 623
- Homér (Homéros) 78, 446
- Honzík Karel 354
- Honzl Jindřich 159, 160, 161, 162, 167, 170, 173, 174, 175, 180, 220, 242, 253, 254, 255, 311, 318, 319, 322, 339, 340, 348, 353, 354, 356, 358, 452, 453, 454, 496, 500-501, 513, 623
- Hora Josef 8, 49, 103, 105, 116, 117, 128, 136, 158, 159, 160, 161, 165, 167, 168, 173, 174, 176, 178, 179, 181, 183, 185-186, 187, 193, 194, 195, 196, 198, 201, 203, 205-206, 207, 220, 242, 266, 291-309, 311, 317, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 343, 344, 345, 351, 354, 355, 356, 358, 361, 363-364, 365, 372, 373-374, 375, 376, 379, 380, 412, 443, 445, 446, 447, 448, 451, 455, 456, 458, 459, 464, 471, 472, 541, 561, 563, 567, 574, 575, 577, 581, 582, 623
- Horák Jiří 348, 447, 502, 623
- Horáková Abigail Hedvika 241, 623
- Horal Josef 488-489, 494, 624
- Horký Karel 47, 65, 404, 442, 492, 587, 624
- Horst Bernard 358, 389, 491, 624
- Hořec Jaromír 471, 624
- Hořejš Jaromír 483, 624
- Hořejší Jindřich 117, 131, 135, 158, 173, 181, 183, 187, 194-195, 196, 198, 205, 296, 298, 302, 359, 360, 372, 373, 374, 387, 496, 497, 500, 523, 624
- Hostinský Otakar 28-29, 77, 164, 170, 171, 624
- Hostovský Egon 331, 332, 344, 354, 356, 357, 393, 394, 398, 399, 400-401, 418, 436, 443, 456, 457, 475, 485, 486, 495, 624-625
- Hrabák Josef 449, 452, 625
- Hrbek Václav viz Kalista Zdeněk
- Hrdličková Miloslava 140
- Hromádka Josef Lukl 357, 457
- Hron Jan viz Hora Josef



- Hrubín František 7, 8, 291, 302, 353, 355, 356, 357,  
363, 365-366, 374, 377, 379, 447, 448, 465, 471, 472,  
473-474, 496, 502, 503, 625
- Hruška Jan František 257
- Hudeček František 444
- Hugo Victor 39, 69
- Hůlka Jaroslav 117, 173, 174, 234, 625
- Humberger Jaroslav 412, 625
- Hurban Jozef Miloslav 172
- Hurban Vajanský Svetozár 19, 172
- Husa Václav 326, 481
- Hutter Josef 454
- Huxley Aldous Leonard 359
- Huysmans Joris-Karl 101
- Hviezdoslav Pavol Országh 19, 172
- Hynek Alois 33
- Hýsek Miloslav 29, 84, 171-172, 177, 178, 179, 351,  
356, 357, 358, 441, 449, 625
- Cháb Václav 355
- Chagall Marc 456
- Chalabala Zdeněk 454
- Chaloupecký Václav 445, 446, 625
- Chaloupka Josef 159, 183, 188-189, 626
- Chalupa Dalibor 159, 183, 189, 626
- Chalupecký Jindřich 206, 354, 444, 448, 547, 548, 626
- Chalupný Emanuel 29, 31, 449, 626
- Chamisso Adelbert von 306
- Chaplin Charles 438
- Charvát Jaroslav 326, 481
- Charvát Leo viz Bezruč Petr
- Chaucer Geoffrey 446
- Chelčický Petr 446
- Chesterton Gilbert Keith 182, 342, 387
- Chlebnikov Velemir 461
- Chudoba Bohdan 350, 355, 454
- Chudoba František 342, 351, 447, 454
- Ibsen Henrik 19, 101
- Invalid Alexandr 281
- Isačenko Alexander Vasiljevič 348
- Istler Josef 444
- Istrati Panait 358
- Ivanov Vsevolod 358
- Jabůrková Jožka 626
- Jacob Max 359
- Jahn Metoděj 54, 389, 626
- Jahoda Josef 210, 389, 626
- Jakeš Josef 350, 354
- Jakobson Roman 159, 171, 180, 340, 341, 346-347,  
348, 351, 354, 356, 357, 445, 457, 626
- Jakub Jiří viz Orten Jiří
- Jakubec Jan 29, 31, 33, 170, 171, 352, 357, 626
- Jammes Francis 157, 189, 200, 375, 468
- Janáček Leoš 93
- Janda Bohumil 179, 358
- Jankovič Milan 222
- Janoušek Jaroslav 490, 627
- Jansen Olaf viz Jakobson Roman
- Janská Erna 360
- Janský Karel 180, 449, 450, 627
- Janů Jaroslav 345, 448, 627
- Jariš Milan 370
- Jarry Alfred 359
- Jasieński Bruno 359, 360
- Javor Ivan 456, 466-467, 627
- Jedlička Benjamin 356, 448, 627
- Jelínek Bohumil 118, 176
- Jelínek Hanuš 19, 28, 124, 172, 181, 355, 360, 627
- Jelínek Ivan 374, 471, 474, 627
- Jelínek Zdeněk 497
- Jenčík Joe 421, 494, 627
- Jeřábek Čestmír 159, 174, 233, 236, 247, 383, 386,  
393, 398-399, 426, 479, 490, 529, 627-628
- Jesenin Sergej 181, 300, 306, 359, 446, 539
- Jesenská Milena 354, 403, 449, 456, 628
- Jesenská Růžena 60, 73, 241, 250, 258, 425, 628
- Jezenský Janko 20
- Ješina Josef 276
- Jež Štěpán 172, 174, 628
- Ježek Jaroslav 339
- Ježek Jiří 448
- Jíchová Libuše 339
- Jílek František 358, 502
- Jílek Karel viz Orten Jiří
- Jilemnický Peter 162, 336, 338, 356, 358, 385
- Jílovská Staša (Stanislava) 354
- Jílovský Rudolf 242, 628
- Jiménez Juan Ramón 549
- Jiráček Karel viz EL CAR
- Jiránek Miloš 20, 358, 628
- Jirásek Alois 16, 17, 20, 29, 30, 54, 55, 66, 67, 68,  
69-70, 75, 77, 98, 170, 171, 172, 179, 210, 260, 344,  
389, 446, 582, 628
- Jirák Vojtěch 352, 356, 446, 447, 448, 449, 450, 628
- Jirko Miloš 159, 174, 190, 233, 380, 405, 456, 471,  
474, 628
- Jirotko Zdeněk 493, 628
- Jiříček Karel viz Kučera Otakar



- John Jaromír 77, 80, 81, 177, 178, 221-222, 223, 258, 259, 359, 399, 401, 407, 420, 421, 436, 447, 475, 476, 478, 493, 502-503, 530, 628-629
- Jonson Benjamin (Ben) 433
- Joyce James 288, 359, 460
- Judenič Nikolaj Nikolajevič 560
- Jung Carl Gustav 397
- Jungmann František 121, 359
- Jungmann Josef 29
- Kabeš Jaroslav 176
- Kadlec Jan 84
- Kadlec Josef 448, 464
- Kadlec Svatopluk 159, 190, 192, 193, 200, 360, 373, 464, 496, 497, 629
- Kafka Franz 65, 158, 288, 360
- Kácha Michael 32, 129, 131, 140, 144
- Kainar Josef 7, 375, 444, 466, 469-470, 629
- Kálal Karel 20, 629
- Kalandra Závíš 176, 339, 340, 346, 347, 349, 351, 354, 356, 359, 449, 456, 629
- Kalda Ozef 80, 257, 258, 438, 629
- Kalista Zdeněk 159, 174, 177, 178, 190, 192, 343, 350, 355, 446, 447, 449, 454, 629
- Kamenář Jan 261
- Kaminský Bohdan 35
- Kamper Jaroslav 31
- Káňa Vašek 359, 403, 407, 408, 563, 629
- Kanchl Oskar 549
- Kant Immanuel 447
- Kaplický Václav 338, 355, 409, 410, 479, 493, 629-630
- Kapoun Karel 374, 471, 630
- Karafiát Jan 77, 80, 259, 438, 439, 502, 630
- Karas Josef František 56, 630
- Karásek Josef 93
- Karásek ze Lvovic Jiří 8, 26, 38-39, 60, 71, 98, 183, 248, 392, 451, 630
- Karcevskij Sergej 348
- Karel IV. 78, 445
- Kareš Miloš 367, 446
- Kästner Erich 386, 436, 439
- Kašpar Adolf 34
- Katajev Valentin 306, 357, 359
- Katy King viz Jichová Libuše
- Kazetka viz Klíma Karel Zdeněk
- Keats John 346
- Khás Ladislav 403, 630
- Khol František 65, 630
- Kien Petr 497
- Kierkegaard Sören 101, 104, 451
- Kipling Rudyard 80
- Kisch Egon Erwin 21, 164, 242, 243, 354, 359, 402
- Klácel František Matouš 569
- Klan Jiří viz Lederer Josef
- Klásterský Antonín 30, 35, 36, 97, 358, 630
- Kleist Heinrich von 48, 446
- Klenková Hana 489, 630-631
- Klepetář Jan 177
- Klicpera Václav Kliment 246, 435
- Klička Benjamin 106, 172, 174, 178, 235, 238, 258, 354, 357, 358, 385, 387, 399, 413, 415, 416, 417-418, 422, 443, 447, 475, 489, 490, 583, 631
- Klika Břetislav Maria 358
- Klíma Karel Zdeněk 403, 631
- Klíma Ladislav 21, 231, 247, 358, 390, 391-392, 631
- Klostermann Karel 54, 210, 446, 631
- Knap Josef 159, 167, 174, 175, 178, 239, 341, 343, 356, 357, 360, 401, 415, 422, 491, 563, 631
- Knob Jan 175, 360, 479, 631
- Knotek Ladislav 32, 131
- Kober Ignác Leopold 33
- Kobliha František 34
- Kocourek Franta 177
- Kocourek Josef 359, 393, 411, 631
- Kočí Bedřich 33, 174, 179
- Kočí Stanislav 529
- Kodíček Josef 28, 32, 161, 166, 177, 342, 354, 456, 631
- Kohout Josef viz Bonn Hanuš
- Kolář Jiří 7, 375, 444, 469, 470, 631-632
- Kolčák Vladimír Vasiljevič 560
- Kolman Cassius Jaroslav 355, 358, 376, 377, 381, 403, 405, 425, 447, 458, 462, 632
- Komenský Jan Ámos 391, 446, 447, 449
- Konrád Edmond 174, 177, 251, 353, 354, 356, 418, 428-429, 454, 496, 499, 632
- Konrád Karel 161, 178, 201, 202, 235, 333, 358, 374, 393, 394, 395, 410, 436, 447, 492, 493, 632
- Konrad Kurt 338, 347, 349, 353, 354, 356, 359, 455, 456, 632
- Konůpek Jan 34
- Kopal Josef 447
- Kopecký Jan 448, 454, 632
- Kopecký Matěj 447,
- Kopecký Václav 457
- Kopta Josef 160, 176, 177, 178, 185, 220, 223, 225, 227, 228-229, 238, 252, 324, 335, 336, 354, 356, 357, 358, 359, 385, 386, 387, 388, 403, 408, 413, 429, 439, 447, 476, 482, 491, 494, 502, 632



- Kořenský Josef 81  
Kosmas 327, 481, 482, 502, 568, 569  
Kosterka Hugo 33  
Kostohryz Josef 355, 360, 366, 632-633  
Košťanec Vlasta 178  
Kotalík Jiří 444  
Kotěra Jan 78  
Kotík Pravoslav 258, 444  
Koutník Bohuslav 354  
Koudelák Josef 341, 360, 415, 491, 633  
Kouřil Miroslav 453  
Koval Karel 489, 633  
Kovárna František 358, 359, 447, 448, 633  
Kozák Jan Blahoslav 357  
Kožík František 375, 431, 483, 490, 497, 498, 499, 503, 633  
Kožíšek Josef 77  
Krahulík Ivan 482, 633  
Král Fraňo 162, 336, 338, 358, 438  
Král Josef 633  
Králík Oldřich 348, 351, 356, 448, 449, 567, 633  
Kramář Karel 334  
Kramoliš Čeněk 56, 389, 633-634  
Krása Hans 497  
Kraso Ivan 19, 20  
Krásnohorská Eliška 30, 35, 179, 183, 634  
Kratochvíl Jaroslav 106, 173, 216, 227, 324, 332, 336, 337, 338, 354, 356, 359, 383, 408, 410, 413, 418, 442, 455, 456, 475, 488, 634  
Kratochvíl Miloš Václav 475, 480, 634  
Kratochvíl Zdeněk 21, 178  
Kraus Arnošt Vilém 29  
Kreibich Karel 176, 456  
Krejcar Jaromír 175, 348  
Krejcarová Milena viz Jesenská Milena  
Krejčí František Václav 27, 31, 32, 33, 77, 165, 176, 241, 295, 343, 352, 356, 560, 576, 634  
Krejčí Jan 176, 350, 354, 356, 455, 456, 634  
Krejčí Karel 449, 634  
Kremlička Rudolf 173, 177, 178, 258  
Kriebel Zdeněk 374-375, 466, 470, 471, 634-635  
Krigl Otakar viz Kučera Otakar  
Kripner Viktor 456, 635  
Kristián (Křišťan) 482, 502, 568, 569  
Krléza Miroslav 358  
Krlín Josef 356  
Krofta Kamil 357, 445, 447  
Kroha Jiří 340, 341, 354  
Kropáček Pavel 455  
Kropotkin Petr (Pjotr Alexejevič) 16, 144, 508  
Krška Václav 150, 341, 635  
Kruif Paul de 359  
Krupička Rudolf 185, 248, 635  
Kryštofek Oldřich 471, 635  
Křelina František 175, 341, 360, 413, 417, 420, 448, 483, 635  
Kříčka Jaroslav 80  
Kříčka Petr 46, 157, 174, 181, 186, 258, 336, 355, 358, 374, 474, 635  
Kříž Antonín 357  
Kříž František Václav 341, 635  
Kuba Ludvík 358  
Kubásek Václav 311  
Kubín Josef Štefan 257, 447, 475, 476, 635  
Kubín Otakar 455  
Kubišta Bohumil 23, 32  
Kubka František 160, 220, 250, 341, 354, 355, 384, 475, 476, 479-480, 499, 635-636  
Kučera Otakar 338, 349, 350, 356, 636  
Kuděj Zdeněk Matěj 21, 63, 223, 279, 389, 563, 636  
Kudeřková Marie 456, 494  
Kühnl Jan Baptist 33  
Kuncíř Ladislav 180, 355, 360  
Kundera Ludvík 444, 471, 547, 549, 636  
Kundera Rudolf 455  
Kunstadt Josef 339  
Kupka František 78, 455  
Kunz Jaroslav 84,  
Kutal Albert 350  
Kvapil Jaroslav 16, 18, 30, 33, 35, 36, 66, 72, 147, 149, 158, 219, 455, 636  
Kvapil Josef Š. 448, 636  
Kvapilová Hana 28, 86  
Kvasnička a Hampl 359, 447  
Kvasnička Arnošt 359, 447  
Kver 456  
Kysela Franta viz Sauer Franta  
Kysela František 34  
Kytlicová Pavla 636  
Labiche Eugène 501  
Lacina Bohdan 444, 549  
Lacina Václav 173, 178, 202, 254, 255, 354, 374, 636  
Lacretelle Jacques de 359  
Lada Josef 78, 178, 258, 259, 281, 285, 437-438, 493, 636  
Lagerlöfová Selma 78, 79, 358  
Laichter Jan 33, 78, 172, 179, 354, 357, 448  
Laichter Josef 447, 561  
Landová-Štychová Luisa 116



- Langer František 21, 24, 32, 65, 68, 76, 177, 178, 223, 227, 228, 229, 249, 250, 251-252, 260, 341, 342, 354, 358, 387, 407, 424, 428, 430, 439, 456, 457, 475, 495, 496, 636-637
- Langner Jan Josef 555
- Lanson Gustav 33
- Lašovička Bohuslav 456
- Lautréamont comte de 199, 205, 359, 390, 440, 519
- Lawrence David Herbert 182, 360
- Lazecký František 341, 355, 360, 366, 448, 464, 637
- Lažanský Vladimír 588
- Lebeděv-Poljanskij Pavel Ivanovič 160
- Le Corbusier 162
- Lederer Josef 466
- Leger Karel 179, 215, 637
- Lenin Vladimír Iljič 116, 156, 173, 179, 342, 359
- Leonov Leonid 358
- Lermontov Michail Jurjevič 306, 452
- Lesage Alain René 357
- Lesaf František 490, 637
- Lessing Gotthold Ephraim 446, 447
- z Lešehradu (Lešehrad) Emanuel 33, 39, 185, 637
- Levit Pavel 538
- Lewis Sinclair 182
- Lhoták Kamil 444
- Lier Jan 55, 637
- Lifka Bohumír 355
- Linda Josef 257
- Linhart Lubomír 354, 356, 455
- Li Po 463
- Listopad František 471, 637
- Lišková Věra 452, 637
- Lolek Stanislav 219
- Lom Stanislav 66, 67, 68, 75, 250, 404, 425, 499, 637-638
- Longen Emil Artur 21, 223, 242, 243, 279, 409, 425-426, 638
- Longenová Xena 21
- Loos Adolf 359
- Lope de Vega Carpio Felix 496, 497, 498
- Lorenc Zdeněk 444, 471, 638
- Ludwig Emil 357
- Lukáč Emil Boleslav 337, 358
- Lunačarskij Anatolij Vasiljevič 159, 160, 173, 338, 349, 560
- Lustig Josef 497
- Luxemburgová Rosa 115
- Ľysohorsky Ondra 338, 354, 356, 359, 371, 457, 471, 474, 638
- Macek Antonín 21, 31, 32, 49, 176, 242, 243, 359, 556, 638
- Macek Josef 172, 354, 448
- Maeterlinck Maurice 30, 69, 78
- MA-FA 403, 638
- Mahen Jiří 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 46, 51, 62, 72-73, 79, 111, 140, 166-167, 218, 229, 230, 249, 256, 354, 358, 376, 403, 424-425, 437, 529, 555, 638
- Mach Jiří viz Procházka Vladimír
- Mach Josef 21, 32, 43, 242, 359, 638
- Mácha Karel Hynek 7, 27, 100, 101, 107, 171, 200, 296, 298, 304-305, 306, 344, 346, 349, 350, 351, 358, 359, 379, 442, 446, 449, 482, 522, 524, 541
- Máchal Jan 29, 31, 171, 351, 638-639
- Machar Josef Svatopluk 16, 17, 20, 22, 29, 31, 32, 39, 40, 43, 58, 64, 85, 91, 92, 96, 98, 113, 133, 178, 183, 188, 195, 292, 296, 373, 374, 376-377, 596, 639
- Majakovskij Vladimír Vladimirovič 159, 181, 199, 242, 348, 349, 359, 446, 463, 527, 539
- Majer Antonín 572
- Majerová Marie 21, 22, 31, 32, 59, 60, 62, 79, 105-106, 159, 163, 173, 176, 212, 214, 215, 218, 220, 257, 258, 259-260, 324, 332, 333, 338, 344, 354, 355, 357, 359, 387, 388, 408, 420, 422, 436, 437, 438, 447, 475, 488, 503, 561, 563, 572-585, 639
- Makovský Vincenc 339
- Malá I. R. 484, 639
- Malířová Helena 22, 59, 60, 73, 173, 176, 210, 242, 258, 333, 412, 413, 419, 420, 540, 561, 563, 568, 639
- Mallarmé Stéphane 105, 181, 200, 359, 390
- Malraux André 357, 358, 359, 360
- Malý Jakub 569
- Malý Rudolf Ina 103, 173, 174, 177, 341, 355, 484, 639
- Mánes Josef 446
- Mann Thomas 357, 359, 360, 554, 568
- Mansfieldová Katherine 357
- Manuel Juan 78
- Mara viz Rusová Marie
- Marčanová Marie 446
- Marek Jiří 485, 490, 639
- Mareš Jan 457, 639
- Marcha Jaroslav 341, 393, 405, 639
- Maria Jaroslav 71, 359, 389, 639
- Marinetti Filippo Tommaso 19, 158, 162, 224
- Mark Twain 78
- Markalous Bohumil viz John Jaromír
- Marková Hana 375
- Marten Miloš 26, 180, 640
- Märtenová Lu 169



- Martin du Gard Roger 357  
Martínek Vojtěch 29, 177, 216, 341, 389, 393, 412, 413, 479, 640  
Martinů Bohuslav 311, 369, 457  
Marx Karl 349, 359, 368  
Mařánek Jiří 235, 383, 393, 394-395, 405, 447, 475, 476, 479, 480, 640  
Masák Emanuel 175  
Masaryk Tomáš Garrigue 20, 27, 29, 31, 55, 77, 84, 97, 104, 156, 177, 188, 342, 349, 350, 351, 358, 359, 369, 374, 380, 445, 597  
Mašek Jiří 374  
Mašínová Leontýna 479, 640  
Matějček Antonín 32, 360  
Matějka Josef 61, 640  
Mathesius Bohumil 104, 160, 180, 181, 220, 302, 306, 335, 355, 356, 357, 358, 360, 371, 446, 448, 462-463, 496, 640  
Mathesius Vilém 171, 346, 348, 357, 445, 452  
Matoušek František 455, 456  
Matula Antonín 341, 356, 360, 640  
Matýšek - viz Kopecký Václav  
Mauclair Camille 99  
Maugham William Somerset 357  
Maupassant Guy de 19, 78, 357  
Mauriac François 175  
Maurois André 359, 360, 412  
May Karel 437  
Mazáč Leopold 162, 180, 336, 359, 438, 447  
Mažuranić Ivan 306  
Meakulpinský viz Novomestský Ladislav  
Medek Rudolf 185, 227, 228, 250, 260, 337, 355, 429, 455, 640  
Mehring Franz 523  
Mehring Walter 371  
Mejerchold Vsevolod Emiljevič 170, 340, 454  
Melville Herman 121  
Mencák Břetislav 178  
Merežkovskij Dimitrij Sergejevič 181, 359  
Merhaut Josef 55, 211, 641  
Mertl Jan 447  
Mickiewicz Adam 549  
Michl Josef Václav Justin 54  
Michna z Otradovic Adam 350, 446  
Mikšíček Matěj 79  
Mikulášek Oldřich 403, 466, 470, 471, 641  
Milén Eduard 373  
Milena viz Jesenská Milena  
Milne Alan Alexander 437, 438  
Minařík Stanislav 179  
Minaříková Bohumila 33  
Mixa Vojtěch 216, 241, 561, 641  
Molina Tirso de 498  
Montherlant Henry de 358, 360  
Morák Jaroslav 448  
Moravec Alois 178  
Moravec Emanuel 449  
Morávek Jan 357, 389, 491, 641  
Mrkvička Otakar 178, 192, 373  
Mrštík Alois 30, 32, 52, 53, 54, 179, 210, 641  
Mrštík Norbert 86  
Mrštík Vilém 17, 27, 30, 32, 52, 53, 54, 56, 70, 98, 101, 179, 211, 215, 641  
Mrštková Božena 70  
Mühlstein Ludvík 439  
Mucha Alfons 18, 258  
Mucha Jiří 456, 495, 641  
Mukařovský Jan 128, 171, 323, 336, 340, 341, 346-348, 351, 354, 356, 358, 447, 452-453, 456, 521, 641  
Müller František Jan 360  
Müller Vladimír 482, 641-642  
Munch Edvard 18, 99  
Münchhausen Karl Friedrich Hieronymus 384  
Musil Robert 65, 149, 288  
Muzika František 159, 178, 192  
Mužík Augustin Eugen 35, 36, 642  
Nauman Jaroslav 249, 642  
Nauman Pavel 489, 490, 642  
Navrátil Josef 446  
Navrátil Václav 353, 354, 356, 448  
Nebeský Václav 173  
Nečas Jaromír 561  
Nečas Jaroslav 375, 642  
Nečásek František 354, 356, 370, 457  
Neff Vladimír 355, 358, 387, 399, 415, 417, 431, 447, 476, 477-478, 493, 642  
Nechvátal František 338, 356, 371-372, 464, 642  
Nejedlý Vít 457  
Nejedlý Zdeněk 8, 29, 31, 55, 100, 160, 161, 164, 170-171, 172, 173, 176, 220, 272, 302, 340, 350, 358, 359, 457, 507, 540, 642  
Němcová Božena 7, 30, 77, 78, 79, 80, 81, 101, 107, 170, 210, 257, 258, 344, 446, 449, 450, 451, 460, 544, 583  
Němec Antonín 32  
Němec František 159, 173, 177, 192, 193, 233, 356, 370, 406, 501, 643  
Němeček Zdeněk 251, 358, 405, 415, 421, 431, 476, 488, 494, 497, 499, 643



- Němrovič-Dančenko Vasilij Ivanovič 78  
Neruda Jan 22, 27, 43, 63, 77, 78, 80, 98, 99, 107,  
122, 128, 165, 268, 296, 344, 381, 403, 446, 447,  
449, 451, 464, 465, 474, 482, 526, 543  
Neruda Pablo 526  
Nerval Gérard de 359  
Neumann Stanislav Kostka 7, 8, 16, 17, 18, 19, 21, 22,  
23, 24, 25, 27-28, 30, 31, 32, 33, 37, 40-41, 44, 45-46,  
47, 48-49, 64, 100, **109-123**, 125, 126, 131, 136, 140,  
146, 148, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 165, 167,  
168, 172, 173, 176, 178, 179, 183, 185, 186, 187, 192,  
193, 195, 196, 198, 199, 205, 218, 242, 258, 266, 292,  
295, 296, 298, 302, 333, 336, 337, 338, 340, 354, 356,  
358, 359, 360, 372-373, 381, 405, 412, 442, 455, 471,  
474, 531, 538, 539, 549, 561, 563, 574, 643  
Neumannová Kamilla 33  
Neužil František 341, 419, 479, 643  
Nexö Martin Andersen 358  
Nezval Vítězslav 5, 7, 8, 77, 81, 103, 161, 162, 165,  
167, 168, 169, 174, 175, 178, 181, 183, 184, 192,  
193, 199-200, 201, 203-204, 253, 254, 258, 262, 264,  
265, 296, 311, 318, 331, 332, 333, 334, 335, 338,  
339, 340, 343, 346, 348, 351, 353, 354, 358, 359,  
360, 361, 367-370, 371, 387, 393, 395, 396-397, 401,  
410, 423, 424, 431, 432-433, 435, 436, 439-440, 458,  
459, 463, 497, 500, **507-528**, 529, 536, 538, 643  
Nietzsche Friedrich 15, 26, 48, 99, 104, 107, 130, 231,  
306, 342  
Noha Jan 338, 354, 356, 370, 371, 464, 643  
Nohejl Miloslav 399, 643  
Nor A. C. 174, 175, 216, 341, 387, 399, 405, 418, 491,  
643  
Nosek Václav 456  
Nouza Oldřich 375, 643  
Novák Arne 8, 24, 30, 31, 34, 85, 161, 164, 165-166,  
167, 172, 177, 179, 337, 348, 350, 351, 352, 356,  
357, 358, 403, 447, 449, 531, 536, 643-644  
Novák Bohumil 345, 354, 359, 447, 448, 644  
Novák Jan Václav 30, 352  
Novák Mirko 348  
Novák Vítězslav 75, 170  
Nováková Teréza 17, 30, 53-54, 101, 179, 644  
Novomeský Ladislav (Laco) 162, 203, 333, 336, 338,  
340, 341, 348, 351, 354, 356, 447, 563  
Novomestský Ladislav 20  
Novotný Josef Otto 174, 357, 644  
Novotný Miloslav 174, 176, 355, 644  
Nový Karel 106, 239, 303, 311, 324, 355, 356, 357,  
358, 387, 388, 399, 413, 416, 418, 435, 438, 447,  
448, 479, 491, 565, 583, 644  
Nový Vilém 456  
Oberpfalcer František viz Jilek František  
Obrtel Vít 353, 644  
Očadlík Mirko 446  
Odložilík Otokar 457  
Okáli Daniel 162  
Olbracht Ivan 19, 21, 32, 63-64, 105, 131, 157, 159,  
160, 163, 173, 176, 179, 210, 212, 213, 218, 219,  
220-221, 288, 302, 311, 332, 333, 334, 338, 344, 346,  
354, 357, 358, 359, 360, 385, 387, 388, 389, 397,  
399, 400, 407, 409-410, 416, 420, 456, 475, 482, 494,  
502, **554-571**, 578, 644  
Ondřejov Ľudo 438  
Opočenský Gustav Roger 21, 279, 644  
Opolský Jan 30, 31, 39, 144, 178, 355, 386, 644  
Ornest Ota 456  
Országh-Hviezdoslav Pavol viz Hviezdoslav Pavol  
Országh  
Ort Jan viz Eisner Pavel  
Ortega y Gasset José 335, 354  
Orten Jiří 5, 355, 364, 375, 422, 443, 447, 448, 466,  
467, 468-469, 471, 484, 644  
Ostrčil Otokar 405  
Otto Jan 33, 34, 179, 357  
Ovidius Naso Publius 357  
Paclt Čeněk 447  
Pacovská Alžběta 500, 644  
Pachta Jan 326, 481  
Pakosta Jan 241, 645  
Palacký František 170, 349, 445  
Palivec Josef 360, 447, 455, 458, 461-462, 645  
Pammrová Anna 38, 351  
Panfjorov Fjodor Ivanovič 358, 360  
Pantělejev Leonid 436  
Pascal Blaise 104  
Pasternak Boris 307, 340, 348, 360, 364, 468  
Pastrnek František 20  
Patočka Jan 354, 446, 447, 448  
Patočka Josef 77  
Patrik Jan 241, 645  
Paulík Jaroslav Jan 393, 394, 395, 405, 410, 448, 456,  
475, 488, 645  
Pavlů Bohdan 20  
Pazourek Vladimír 489, 490, 492, 502, 645  
Pecka Dominik 355  
Péguy Charles 107, 344  
Pecháčková Františka 415, 483, 491-492, 645  
Pekař Josef 166, 350, 358



- Pelc Antonín 178, 457  
Pelcl František Martin 358  
Pelcl Josef 31, 33, 77, 97  
Péret Benjamin 520  
Peroutka Ferdinand 104, 161, 177, 335, 340, 341,  
342-343, 354, 356, 358, 448, 645  
Perrault Charles 79  
Pešat Zdeněk 237  
Petr Ondřej Boleslav 84  
Petr Václav 179, 180, 359, 447, 548  
Petr Žitavský 327  
Petronius Arbitr Gaius 429  
Petrus Jan 437  
Philippe Charles Louis 116, 157, 168, 173, 233  
Picasso Pablo 25, 456, 521  
Picková-Saudková Giza 351  
Pilař Jan 466, 467, 645  
Piliňák Boris Andrejevič 357  
Pirandello Luigi 246, 247  
Piscator Erwin 288  
Pisemskij Alexej Feofilaktovič 33  
Piskač Bedřich 192  
Píša Antonín Matěj 8, 117, 159, 160, 166, 167-168,  
169, 173, 174, 175, 176, 190, 191, 193, 195, 197,  
205, 234, 335, 344-345, 353, 354, 356, 358, 447, 448,  
451, 454, 580, 581, 583, 645-646  
Píša Arnošt 529  
Píšek František 338, 360, 646  
Platón 357, 447  
Plechanov Georgij Valentinovič 349  
Pleva Josef Věromír 222, 338, 354, 359, 436, 438, 439,  
440, 646  
Plutarchos 446  
Poe Edgar Allan 199, 344, 387  
Poche Emanuel 350  
Pojar Josef 529, 538  
Pokorný Jan 294  
Pokorný Jaroslav 453, 498, 501, 646  
Poláček Karel 163, 177, 178, 223, 225-226, 341, 354,  
356, 358, 399, 402, 403, 406, 413, 414, 415, 421,  
437, 439, 450, 456, 475, 493, 597, 646  
Poláček Václav 176  
Polách Bohumír 493, 646  
Polák Kare 352, 356, 448, 449, 646  
Polák Milota Zdirad 347  
Polan Bohumil 8, 167, 174, 175, 345, 354, 356, 448,  
646  
Polášek Štěpán 437  
Poljanskij Pavel viz Lebeděv-Poljanskij Pavel Ivanovič  
Poničan Ján Rob 162, 336, 338,  
Popelová Jiřina 446, 447  
Pospíšil Josef 446  
Pospíšilová Anna 338, 351, 356, 359  
Pourrat Henri 357  
Pozner Vladimír 357  
Pravda František 446  
Pražák Albert 19, 29, 167, 172, 351, 443, 445, 447,  
448, 449-450, 457, 569, 646-647  
Pražáková Klára 454, 647  
Preisler Jan 379  
Preissová Gabriela 250, 412, 647  
Preissig Vojtěch 34, 78, 85  
Prescott William 482, 569  
Prévost d' Exiles Antoine-François 497, 524  
Priestley John Boynton 359  
Procházka Antonín 549  
Procházka Arnošt 8, 19, 24, 26, 31, 118, 172, 412, 647  
Procházka František Serafinský 36, 78, 172, 647  
Procházka Jaroslav 176  
Procházka Vladimír 160, 176, 446, 448  
Prokop Pavel 359, 447  
Prokúpek Václav 175, 341, 356, 360, 457, 491, 563,  
647  
Proust Marcel 181, 359, 391, 396, 514  
Průša Viktor 175, 530  
Průšek Jaroslav 447, 452, 463  
Przybyszewski Stanisław 31  
Přikryl Ondřej 36, 647  
Ptáček Ladislav 490, 647  
Pujmanová Marie 59, 80, 81, 173, 177, 220, 234, 258,  
324, 332, 335, 338, 354, 356, 358, 359, 383, 407,  
413, 414, 418-419, 435, 447, 448, 463, 488, 525, 647  
Puškin Alexandr Sergejevič 306, 348, 357, 374, 435  
Quintan Félix 130  
Rabas Václav 258  
Rabelais François 107, 288, 344, 360  
Racek Jan 350  
Rada Vlastimil 178, 258, 387, 493  
Radek Karl 560  
Rádl Emanuel 104, 342, 357  
Rádl Otto 354  
Raffel Vladimír 235, 648  
Rachlík František 493, 648  
Rais Karel Václav 17, 30, 52, 54, 77, 80, 81, 98, 172,  
179, 210, 411, 446, 648  
Rakous Vojtěch 55, 648  
Ramuz Charles Ferdinand 344, 360  
Ransome Arthur 436



- Rázus Martin 438  
Ráž Arnošt 191, 648  
Reed John 359  
Reiman Pavel 338, 354, 456  
Rejlek Josef 360  
Rejlová Libuše viz Halasová Libuše  
Rejman Rudolf 104, 180  
Rejsnerová Larisa Michajlovna 359  
Remarque Erich Maria 358  
Renč Václav 337, 355, 360, 366-367, 446, 448, 464,  
496, 498-499, 648  
Resler Kamill 380  
Rettigová Magdalena Dobromila 450  
Reynek Bohuslav 189-190, 355, 361, 366, 532, 648  
Rezler Josef 555  
Rictus Jehan 111, 181, 194, 373, 523  
Rilke Rainer Maria 358, 367, 375, 446, 468  
Rimbaud Jean Arthur 19, 24, 107, 181, 199, 200, 343,  
359, 390, 510, 512  
Ripka Hubert 356  
Rob Poničan Ján viz Poničan Ján Rob  
Robespierre Maximilien 118  
Rodin Auguste 18, 99  
Roháček František 124  
Rokyta Jan 35, 36, 648  
Rolland Romain 107, 181, 344, 359, 360, 554, 559  
Romains Jules 157, 588  
Rón Zdeněk 341, 360, 479, 648  
Rosúlek Jan Václav 216, 389, 399, 412, 482, 483, 499,  
648-649  
Rossmann Zdeněk 175, 530  
Roth Joseph 358, 359  
Rotnágel Josef 20  
Rousseau Henri 192, 224  
Rousseau Jean Jacques 100, 101  
Rožanov Sergej 436  
Rozner Vojtěch 374, 448, 649  
Rusinský Milan 483, 490, 649  
Ruskin John 18, 26, 97, 99  
Rusová Marie 403  
Rutte Miroslav 8, 28, 161, 166, 167, 173, 174, 177,  
190, 230, 352, 353, 356, 448, 454, 549, 649  
Rybák Josef 340, 350, 354, 356, 359, 419, 649  
Rykov Alexej Ivanovič 560  
Ryšavá Marie 28  
  
Řepka Joža 410  
Řezáč Václav 178, 358, 359, 386, 393, 394, 403, 413,  
414, 418, 419, 436, 437, 439, 443, 447, 485, 486-487,  
488, 490, 492, 559, 649  
Řezáčová Ema 649  
Říha Václav viz Tille Václav  
  
Sabina Karel 358, 447, 450, 501, 603  
Sagonová Maryčka 84  
Sainte-Beuve Charles Augustin 101  
Saint-Exupéry Antoine de 360  
Sajíc Jan 352, 356, 454  
Salát-Petrlik Jaroslav 560  
Salm Joe viz Šrámek Fráňa  
Salva Karol 20  
Santayana George 357  
Sapfó 446  
Sardou Victorien 69  
Saudek Erik Adolf 360, 446  
Sauer Franta 16, 21, 223, 281, 649  
Sedlák Jan Vojtěch 172, 174, 177, 341, 343, 347, 356,  
360, 649  
Sedloň Michal 471, 649-650  
Seghersová Anne 359  
Seifert Jaroslav 8, 77, 103, 117, 159, 160, 165, 173,  
174, 175, 176, 178, 183, 192, 193, 196, 198, 199,  
200, 201, 203, 204, 207, 242, 253, 266, 291, 296,  
298, 302, 333, 338, 353, 354, 355, 356, 357, 359,  
360, 361, 363, 365, 367, 372, 373, 374, 375, 379,  
380, 443, 445, 447, 448, 455, 458, 459-460, 463, 470,  
471, 472, 503, 563, 650  
Sekanina František 343, 650  
Sekanina Ivan 176, 337, 354, 540  
Sekera Josef 399-400, 491, 650  
Sekora Ondřej 259, 437, 438, 650  
Seneca 446  
Seton Ernest Thompson 80  
Sezima Karel 8, 26, 30, 61, 166, 172, 343, 355, 358,  
448, 650  
Shakespeare William 107, 327, 358, 360, 435, 447,  
454  
Schauer Hubert Gordon 27  
Scheiner Artuš 78, 79, 258  
Scheinpflug Karel 415, 650  
Scheinpflugová Olga 251, 358, 388, 429, 430-431, 437,  
490, 502, 650  
Schiller Friedrich 78, 306, 446, 496  
Schorsch Gustav 497  
Schulmann František viz Daniel Jiří  
Schulz Karel 178, 220, 233, 235, 242, 253, 254, 355,  
383, 394, 443, 475, 479, 483-484, 501, 502, 650-651  
Schwarz Vincy 374, 446, 500  
Schwob Marcel 107, 344  
Silová Bohumila 503, 651



- Sinclair Upton 182, 358  
Sirácky Andrej 162  
Skácelík František 172, 412, 563, 651  
Skála Ivan 471, 651  
Skarlandt Julius 32  
Sklenářová-Malá Otýlie 502  
Skupa Josef 435, 651  
Skyba Zikmund 464, 651  
Sládek Josef Václav 16, 29, 30, 35, 36, 77, 78, 97,  
113, 437, 464, 651  
Slavík Bedřich 352  
Slavík Jan 356  
Slowacki Juliusz 549  
Směja Fran 491, 651  
Smetáček Zdeněk 354  
Smetana Bedřich 27, 29, 170, 358, 442, 502, 526  
Smetana Jan 444  
Smetana Robert 349, 358, 450  
Smetanay Ján 20  
Smil z Rolníčky viz Bezruč Petr  
Smrek Ján 162, 180, 336, 359  
Sokol Karel Elgart 55, 215, 241, 651  
Sokol Karel Stanislav 33  
Sokol-Tůma František 55, 210, 215, 651-652  
Soldan Fedor 340, 352, 356, 448, 450-451, 652  
Sorokin Pitrim Alexandrowitsch 357  
Souček Karel 444  
Souček Stanislav 350, 652  
Souček Viktor viz Dyk Viktor  
Součková Milada 359, 463, 475, 478, 480, 501, 652  
Sousedík Miloslav Josef 491, 652  
Sova Antonín 6, 16, 17, 18, 21, 30, 31, 36-37, 40, 49,  
58, 65, 78, 89, 97, 98, 100, 101, 107, 111, 130, 135,  
174, 177, 178, 183, 185, 187-188, 258, 264, 292, 296,  
344, 350, 357, 376, 379, 463, 652  
Spilka Josef 563  
Spitz Jiří 497  
Spitzer František 354, 435, 652  
Spurný Gríša (Jindřich) 456  
Srbová Olga 475, 652  
Srdce Alois 359  
Smec Bohumil viz Jelínek Bohumil  
Stalin Josif Vissarionovič 359, 369, 372  
Stašek Antal 17, 52, 54, 107, 210, 344, 358, 389, 555,  
652  
Stefan Oldřich 350  
Stehlík Ladislav 379, 464, 652  
Steinbeck John Ernst 446  
Stendhal 107, 344, 360  
Sterne Laurence 324  
Stevenson Richard Louis 357  
Stibor Oldřich 354  
Stiebitz Ferdinand 360, 446  
Stifter Adalbert 78  
Stivín-Foltýn Josef 32, 572, 653  
Strachey Giles Lytton 411  
Strakoš Jan 346, 355, 653  
Stránský Adolf 32  
Stravinskij Igor 359  
Strejček Ferdinand 33  
Stretti Viktor 78, 258  
Strindberg August 19  
Strojil Vladimír M. 500, 653  
Stuchl Vladimír 471, 653  
Suarès André 369  
Suchánek Jiří 471, 653  
Sucharda Stanislav 78  
Suchý Lothar 73, 250, 653  
Suk Ivan 159, 192, 223, 653  
Suk Ratibor viz Bezruč Petr  
Suk Václav František 257, 436, 437, 653  
Sula Pavel 80, 258, 437, 438, 653  
Sumín Jiří 55, 653  
Sušil František 446  
Svatá Jarmila 493, 653  
Svatopluk T. 359, 409, 419, 489, 653-654  
Svatoš Bedřich 491, 654  
Svěcený Antonín 180  
Světlá Karolína 398, 446  
Svoboda František 180  
Svoboda František Xaver 17, 60, 73, 215, 241, 654  
Svoboda Jiří Václav 471, 654  
Svoboda Ludvík 338, 349, 354, 356, 359, 654  
Svoboda Otakar 78, 257  
Svobodová Nina 483, 654  
Svobodová Růžena 18, 30, 31, 57, 58-59, 60, 73, 78,  
80-81, 100, 101, 104, 173, 179, 188, 234, 259, 412,  
438, 446, 558, 575, 654  
Svozilová Herma 489, 654  
Svrček Jaroslav B. 176  
Synek Adolf 281, 359  
Synek Emil 431, 654  
Šafář Bohumil 178  
Šafář Karel 360  
Šafránek Ota 485, 654-655  
Šalda František Xaver 5, 8, 16, 18, 24, 25-26, 30, 31,  
32, 33, 36, 37, 38, 43, 58, 85, 87, 96-108, 110, 127,  
135, 161, 164-165, 166, 167, 172, 173, 174, 177, 178,  
179, 180, 188, 201, 230, 232, 240, 243, 244, 246,



- 248, 254, 256, 264, 266, 296, 298, 299, 302, 303, 305, 317, 331, 335, 336, 342, 343-344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 355, 356, 357, 358, 360, 364, 365, 370, 374, 412, 437, 459, 507, 510, 515, 531, 538, 549, 555, 558, 559, 562, 563, 581, 597, 655
- Šaloun Ladislav 78
- Šamberk František Ferdinand 501
- Šedivec Vít viz Vašek Ladislav
- Šíma Josef 339, 348
- Šimáček Bohuslav 357
- Šimáček František 33
- Šimáček Matěj Anastazia 55, 70, 98, 179, 211, 573, 655
- Šimáček Radovan 493, 655
- Šimek Otakar 30, 31, 655
- Škalda Josef 455
- Škeřík Rudolf 179, 182, 359
- Šklovskij Viktor Borisovič 159, 354, 357, 359, 446
- Školaudy Vlastimil 471, 655
- Šlejhar Josef Karel 17, 56, 211, 357, 399, 557, 655
- Šmejkal Jaromír Václav 482, 655
- Šmeral Bohumír 160, 219, 560, 561, 578
- Šmída Josef 501
- Šmilovský Alois Vojtěch 107, 344
- Šnobl Jan 447, 502, 655
- Šolc a Šimáček 357
- Šolc Emil 357
- Šolc Václav 148
- Šolochov Michail 358, 360, 426
- Šostakovič Dmitrij Dmitrijevič 340
- Šotola Jiří 448, 471, 655
- Špála Václav 23, 32, 173, 177, 178, 258, 445
- Špálová Sonja 412, 482, 655-656
- Šrámek Antonín 386, 479, 656
- Šrámek Fráňa 8, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 31, 32, 37, 41, 45, 46, 61-62, 64, 67, 72, 91, 111, 112, 116, 125, 139-152, 157, 165, 167, 168, 177, 178, 179, 183, 185, 186, 190, 229-230, 233, 235, 248-249, 253, 258, 262, 358, 401, 555, 574, 656
- Šrámek Vladimír 446
- Šrobár Vavro 20
- Štech Václav 70-71, 241, 656
- Štech Václav Vilém 350
- Štěpánek Bohumil 181
- Štěpánek Zdeněk 250, 499, 656
- Štern Evžen 561
- Štolba Josef 70, 241, 656
- Štoll Ladislav 339, 340, 350, 354, 356, 656
- Štorch Eduard 80, 81, 439, 440, 656
- Štorch-Marien Otakar 176, 179, 355, 357, 359
- Štursa Jan 258
- Štyrský Jindřich 200, 337, 339, 340, 353, 520, 522
- Šubert František Adolf 69, 656
- Šup Josef 475
- Šusta Josef 358, 441
- Švenk Karel 497
- Šverma Jan 176, 457
- Táborský František 20
- Taine Hippolyte 30, 33, 97, 166
- Tairov Alexandr Jakovlevič 170, 454
- Tajovský Jozef Gregor viz Gregor Tajovský Jozef
- Talich Václav 442
- Tanguy Yves 520
- Tarasov - Rodionov Alexandr Ignatjevič 306
- Targo R. viz Kálal Karel
- Taufer Jiří 338, 356, 359, 371, 457, 523, 657
- Taussig Ervín 24, 28, 32, 657
- Technik Alfréd 492, 657
- Teige Karel 5, 117, 159, 160, 161, 167, 168-169, 170, 173, 174, 175, 180, 181, 199, 203, 204, 220, 271, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 348-349, 351, 353, 354, 356, 359, 367, 452, 510, 513, 519, 530, 531, 538, 657
- Těsnohlídek Rudolf 21, 22, 30, 31, 32, 177, 218, 219, 226, 259, 404, 437, 438, 492, 529, 657
- Tetauer Frank 356, 429, 430, 454, 498, 499, 500, 657
- Theer Otakar 23, 24, 25, 30, 37, 47-48, 49, 67, 75, 168, 187, 205, 344, 357, 657
- Thiele Vladimír 657
- Thomayer Josef 172, 657
- Tikal Václav 444
- Tille Václav 28, 30, 33, 78, 79, 81, 160, 178, 220, 257, 352, 358, 408, 436, 658
- Tilschová Anna Maria 17, 57, 59, 157, 179, 212, 213-214, 215, 258, 355, 358, 386, 397, 417, 418, 447, 475, 482-483, 490, 576, 582, 658
- Tisovský Tobiáš Eliáš 79
- Tittelbach Vojtěch 333
- Tkadlec Josef (Jozef) 367, 446
- Tobolka Zdeněk 34
- Tolstoj Alexej Nikolajevič 357
- Tolstoj Lev Nikolajevič 33, 53, 306, 342, 349
- Toman Josef 385, 431, 483, 491, 498, 658
- Toman Karel 8, 16, 19, 21, 22, 23, 31, 32, 37, 43-44, 45, 50-51, 62, 100, 111, 124-138, 167, 168, 179, 187, 194, 203, 295, 296, 301, 302, 345, 358, 376, 455, 463, 658
- Tomanová Miroslava 431, 498



- Tomášek František 556  
Tomaševskij Boris Viktorovič 159  
Tomeček Jaromír 403, 658  
Tomeš Jan Marius 466, 467, 658  
Tomková Františka 86,92  
Topič Alois 503  
Topič František 33, 34, 78, 179, 357, 447  
Topol Štěpán viz Polášek Štěpán  
Toulouse-Lautrec Henri de 18  
Toyen 339, 340, 522  
Träger Josef 352, 353, 354, 356, 447, 448, 454, 497, 658  
Trakl Georg 190, 361, 532  
Traven Bruno 359  
Trávníček František 452  
Tretjakov Sergej Michajlovič 358  
Trnka Bohumil 171  
Trockij Lev Davidovič 173  
Trojan Eman 255  
Trojan Josef 255, 356, 406, 463, 489, 492, 500, 503, 658  
Trost Pavel 348  
Trubeckoj Nikolaj Sergejevič 348  
Trýb Antonín 258, 359, 386, 413, 415, 658  
Tůma Josef 77  
Turgeněv Ivan Sergejevič 33, 78, 357  
Twain Mark viz Mark Twain  
Tyl Josef Kajetán 171, 446  
Tyňanov Jurij Nikolajevič 159, 354, 357, 359, 412  
Tzara Tristan 162, 200, 519
- Uher Josef 19, 21, 63, 557, 659  
Unamuno Miguel de 359, 467  
Urban A. Jaroslav 409, 431, 493, 659  
Urban František viz Budín Stanislav  
Urban Milo 163, 336, 337, 358  
Urbánek Rudolf 445  
Urbánek Zdeněk 484, 485, 659  
Urbánková Jarmila 375, 463, 659  
Urx Eduard 162, 354, 455, 456, 659  
Utitz Emil 348
- Vacek Jan 570  
Václav, kníže 445  
Václavěk Bedřich 8, 113, 120, 121, 161, 164, 167, 169-170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 194, 205, 299, 314, 333, 337, 338, 340, 348, 349, 351, 354, 355, 356, 358, 359, 363, 418, 436, 437, 438, 444, 445, 446, 447, 448, 450, 455, 456, 508, 529, 531, 538, 548, 559, 659
- Vagenknecht Josef viz Jakeš Josef  
Vagenknechtová Anna 131  
Vachek Emil 174, 216, 358, 386-387, 389, 398, 399, 401, 407, 429, 492, 493, 659  
Vachek Josef 452  
Vajanský Svetožár Hurban viz Hurban Vajanský Svetožár  
Vajtauer Emanuel 449, 560  
z Valdštejna Albrecht 358  
Valenta Edvard 219, 403, 404, 406, 483, 659  
Valéry Paul 105, 359, 461  
Valja Jiří 375, 466, 485, 660  
Vančura Jiří 310  
Vančura Vladislav 8, 103, 116, 117, 143, 159, 165, 172, 173, 174, 175, 220, 234-235, 236, 237-238, 239, 240, 253-254, 256, 296, 302, 310-328, 331, 332, 333, 340, 343, 346, 348, 350, 353, 354, 356, 357, 358, 383-384, 385, 387, 388, 394, 399, 410, 413, 414, 415, 416, 420-421, 423, 424, 431, 433, 435, 437, 439, 443, 445, 447, 448, 455, 456, 475, 476, 479, 480-481, 482, 500, 532, 548, 563, 565, 567, 584, 660  
Vančura Zdeněk 348  
Vaněk Karel 288, 403, 660  
Vaněk Miloš 354  
Vaněček Arnošt 181, 182, 353, 397, 660  
Vansová Terézie 438  
Vašek Antonín 83  
Vašek Ladislav 83  
Vašek Vladimír viz Bezruč Petr  
Vašica Josef 350, 355, 360, 446, 447, 448, 449, 660  
Vávra Jaroslav Raimund 338, 355, 356, 358, 388-389, 409, 489, 492, 660  
Vavřík Zdeněk 366, 464, 660  
Včelička Géza 338, 354, 356, 359, 370, 403, 407, 408, 409, 420, 493, 660  
Velázquez Diego Rodríguez 596  
Veltruský Jiří 452, 453, 660  
Vergilius Maro Publius 357  
Verhaeren Emile 19, 24, 66, 111, 116, 242, 244, 295, 376  
Verlaine Paul 19, 365  
Verne Jules 77  
Veselý Antonín 343, 454, 660  
Viková-Kunětická Božena 73, 661  
Vildrac Charles 157, 190, 436  
Vilikovský Jan 445, 448, 449, 661  
Vilímek Josef Richard 33, 179, 357, 447  
Villon François 181, 370, 523  
Vladyka Josef 408  
Vladyka Ladislav 174, 661  
Vlček Bartoš 159, 183, 189, 233, 661



- Vlček Jaroslav 19, 20, 29-31, 33, 170, 171, 172, 661  
 Vlček Václav 30  
 Vočadlo Otakar 182, 357  
 Vodák Jindřich 27, 31, 32, 100, 147, 165, 173, 176,  
 177, 343, 352, 356, 447, 454, 573, 661  
 Vodička Felix 6, 117, 297, 351, 352, 449, 452, 661  
 Vodička Timotheus 346, 355, 448, 452, 661  
 Vohryzek Karel 32, 131  
 Vojan Eduard 454  
 Vokáč Karel 401, 456, 464, 471, 474, 661  
 Vokolek Vladimír 464, 661  
 Vondráček Jan 352  
 Voříšek Bedřich 355  
 Voskovec Jiří 161, 162, 178, 201, 253, 254, 255-256,  
 332, 334, 348, 358, 369, 423, 424, 431, 434-435, 457,  
 496, 662  
 Votoček Jiří viz Neumann Stanislav Kostka  
 Votruba František 20  
 Vráž Enrique Stanko 81  
 Vrba František 446  
 Vrba Jan 174, 179, 217, 341, 389, 563, 662  
 Vrbová Alena 466, 662  
 Vrbová Amálie viz Sumín Jiří  
 Vrbenský Bohuslav 166, 457  
 Vrbský Bedřich 499  
 Vrchlická Eva 662  
 Vrchlický Jaroslav 17, 27, 30, 35, 36, 39, 68-69, 96,  
 97, 101, 107, 122, 139, 179, 295, 305, 344, 350, 437,  
 449, 465, 470, 523, 549, 588, 662  
 Vydra Václav 454  
 Vyskočil Albert 8, 176, 345-346, 351, 448, 452,  
 662
- Wachsmann Alois 159  
 Waldt Ondřej František de 446  
 Walpole Horace 360  
 Walzel Oskar 352  
 Wassermann Jakob 357  
 Wedekind Frank 76  
 Weil Jiří 160, 168, 176, 181, 200, 242, 333, 338, 353,  
 354, 356, 358, 359, 370, 386, 403, 408, 411, 455,  
 475, 482, 494, 662  
 Weiner Richard 24, 48, 65, 158, 173, 177, 178, 183,  
 206-207, 230-231, 258, 356, 359, 384, 390-391, 392,  
 395-396, 401, 403, 468, 662  
 Weingart Miloš 172, 346, 662-663  
 Weiskopf Franz Carl 161, 176  
 Weiss Jan 236-237, 355, 395, 396, 398, 401-402, 409,  
 475, 476, 477, 663  
 Wellek René 342, 347, 348, 351, 356, 357
- Welzl Jan (Eskymo) 219, 358, 404  
 Wenig Adolf 78, 79, 179  
 Wenig Josef 78, 79  
 Werfel Franz 158, 358, 360  
 Werich Jan 162, 178, 253, 255-256, 332, 334,  
 348, 358, 370, 423, 424, 431, 434-435, 457, 496,  
 663  
 Werner Vilém 251, 429-430, 500, 663  
 Werstadt Jaroslav 357  
 Whitman Walt 19, 24, 116, 295  
 Wilde Oscar 78, 258, 270  
 Winter Gustav 354  
 Winter Zikmund 56, 179, 499, 663  
 Wolgast Heinrich 77  
 z Wojkowicz Jan 48, 663  
 Wolker Jiří 8, 102, 117, 135, 158, 159, 160, 161, 163,  
 167, 168, 171, 173, 174, 180, 183, 184, 188, 190,  
 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 233,  
 234, 243, 246, 248, 258, 259, 260, 261-274, 296, 298,  
 311, 359, 372, 375, 387, 459, 511, 538, 580, 663  
 Wolker Karel 261  
 Wollman Frank 348, 663  
 Wrangel Petr Nikolajevič 560
- Zahradník Brodský Bohumil 180, 663  
 Zahradniček Jan 105, 176, 190, 302, 337, 346, 355,  
 356, 357, 358, 360, 361, 362-363, 366, 374, 377, 447,  
 448, 464-465, 471, 473, 663  
 Zaorálek Jaroslav 181, 360, 664  
 Zápotocký Antonín 219  
 Záruba Hynek viz Neumann Stanislav Kostka  
 Zatloukal Jaroslav 563  
 Závada Vilém 105, 162, 183, 190, 201, 202, 207, 296,  
 338, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 367, 374, 377-378,  
 447, 448, 465-466, 529, 538, 549, 664  
 Zavřel František 67, 76, 245, 374, 409, 425, 499,  
 664  
 Zavřel Jan 449  
 Zeman Adolf 664  
 Zeman Kamil viz Olbracht Ivan  
 Zeyer Julius 27, 30, 35, 68, 69, 97, 107, 386, 446, 450,  
 664  
 Zich Otakar 29, 170, 171, 342, 348, 357, 453, 664  
 Zivr Ladislav 444  
 Zola Emile 19, 56, 101  
 Zora Josef 664  
 Zrzavý Jan 173, 258, 549, 664  
 Zweig Arnold 358  
 Zweig Stefan 359, 412  
 Zykmund Václav 444







# OBSAH

ÚVOD Z ROKU 1969 (Zdeněk Pešat)	5
DOVĚTEK Z ROKU 1990 (Eva Strohsová)	9
<b>I. ČESKÁ LITERATURA NA POČÁTKU 20. STOLETÍ (František Buriánek)</b>	<b>15</b>
Historické podmínky nového literárního seskupení	15
Směry literárního vývoje	17
Generace mladých buřičů	21
Předválečná civilistická moderna	23
Literární kritika a věda	25
Časopisy a edice	30
<b>POEZIE (František Buriánek)</b>	<b>35</b>
Situace	35
Starší generační vrstvy	35
Kontinuita poezie devadesátých let	36
Poezie revolty	39
Lyrika nejprostších hodnot života	45
Poezie předválečné moderny	47
Obnovené vědomí národní	49
<b>PRÓZA (František Buriánek)</b>	<b>52</b>
Kontinuita realistické prózy	52
Naturalistická próza	56
Problematika individua	58
Vzpoura individua	61
Novoklasicistická a expresionistická próza předválečné moderny	65
<b>DRAMA (Milan Obst)</b>	<b>66</b>
Charakter českého dramatu na počátku století	66
Pokračování starší dramatické tradice	68
Subjektivní drama jedince	71
Drama lyrických nálad	72
Drama symbolů a náповědí	73
Nástup nových proudů	75



LITERATURA PRO MLÁDEŽ (Věra Karfíková)	77
PETR BEZRUČ (František Buriánek)	83
Geneze básníka	83
Slezské písně	87
Tvorba mimo Slezské písně	92
FRANTIŠEK XAVER ŠALDA (František Buriánek)	96
V letech devadesátých	96
Boje o zítřek	98
Duše a dílo	100
V letech poválečných	102
Šaldův zápisník	103
STANISLAV KOSTKA NEUMANN (Eva Strohsová)	109
Poezie vzdoru a revolty	109
Neumannovo básnické „renouveau“	112
Od civilizace k revoluci	115
Nová cesta za sociální realitou	118
KAREL TOMAN (Miroslav Červenka)	124
Pohádky krve	124
Torzo života	126
Melancholická pouť	128
Sluneční hodiny	131
Verše rodinné a Měsíce	133
Hlas ticha a Stoletý kalendář	135
FRÁŇA ŠRÁMEK (František Buriánek)	139
Mladá léta	139
Literární tvorba v době anarchistické revolty	141
Zrání k životnímu kladu	144
Chvála léta a těla	146
Chvála podzimu a smíření	149
II. ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1918–1929 (Eva Strohsová)	155
Nové podmínky literárního vývoje	155
Hlavní vývojové tendence a literární směry	157
Program nastupující generace	159
Pohyb v hierarchii žánrů	163
Kritika a literární věda	164
Časopisy - vydavatelství - překlady	172
POEZIE (Zdeněk Pešat)	183



Východiska a tradice .....	185
Expresionismus .....	188
Senzualismus, poezie křesťanské pokory, poetický naivismus .....	190
Proletářská poezie .....	193
Poetismus .....	198
Poezie času a osudovosti .....	205
PRÓZA (Eva Strohsová) .....	208
Tradice realistické a naturalistické prózy v nových podmínkách .....	210
Próza pod vlivem publicistiky a okrajových žánrů .....	217
Destrukce tradiční epiky pod vlivem moderních básnických směrů a cesty k obnově epičnosti .....	229
DRAMA (Ludmila Lantová) .....	240
Pokusy o protikonvenční formy dramatického projevu .....	241
Drama velkých sociálních konfliktů .....	243
Utopické podobenství současného světa .....	245
Groteska v dramatu dvacátých let .....	246
Předválečné proudy v nové společenské situaci .....	247
Legenda a mýtus československého státu v dramate dvacátých let .....	249
Od společenských konfliktů k individuální problematice člověka .....	250
Poetismus v dramatu a jeho vliv .....	252
LITERATURA PRO MLÁDEŽ (Věra Karfiková) .....	257
JIRÍ WOLKER (Přemysl Blažíček) .....	261
Mládí, první literární pokusy .....	261
Host do domu .....	262
Těžká hodina .....	266
Pohádky a jiné prózy, dramata, literární studie a kritiky .....	270
Básnická pozůstalost .....	272
JAROSLAV HAŠEK (Radko Pytlík) .....	275
Črty a povídky z cest .....	275
Sociální satira a ironie .....	277
Parodie a mystifikace .....	279
Vznik postavy dobrého vojáka Švejka .....	281
JOSEF HORA (Břetislav Štorek) .....	291
Básnické počátky .....	291
Proletářská poezie .....	295
Cesta k novému tvaru .....	298
Poezie času a ticha .....	302
Syntéza tvorby a života .....	305
VLADISLAV VANČURA (Mojmír Grygar) .....	310



Vyhraňování tvůrčí osobnosti	310
Hledání tvaru	312
Epika jako rozvedený básnický obraz	314
Možnosti básnické epiky a dramatu	317
Příběhy o lásce, osudu a hře	320
Próza o proměnách lidí a časů	322
Obrazy z dějin	326
<b>III. ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1929–1945</b>	<b>329</b>
<b>ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1929–1938 (Jiří Brabec)</b>	<b>331</b>
Hlavní vývojové tendence	331
Spisovatelé a krize české společnosti	333
Skupiny a programy	337
Literární kritika a literární věda	342
Časopisy - vydavatelství - překlady	353
<b>POEZIE (Jiří Brabec)</b>	<b>361</b>
Poezie smrti, ticha a času	361
Od poetismu k surrealistické tvorbě	367
Poezie revolučního protestu a satirická tvorba	370
První pokusy	374
Torzo naděje	375
<b>PRÓZA (Jiří Opelík)</b>	<b>382</b>
Próza obrozené epičnosti	383
Filozofická (noetická) próza	389
Imaginativní a lyrická próza	392
Psychologická próza	397
Novinářská beletrie a reportáž	402
Literatura faktu	410
Román lidských množin	413
<b>DRAMA (Milan Obst)</b>	<b>423</b>
Doznívající tendence předválečné a poválečné dramatiky	424
Relativnost hodnot občanských i soukromých	426
Drama všedních lidských starostí	429
Dramatika avantgardy	431
<b>LITERATURA PRO MLÁDEŽ (Věra Karfiková)</b>	<b>436</b>
<b>ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1939–1945 (Jiří Brabec)</b>	<b>441</b>
Existence národní kultury je ohrožena	441



Základní vývojové tendence	443
Ke kořenům	444
Literární historie a kritika	449
Umění bojuje proti fašismu	454
<b>POEZIE (Jiří Brabec)</b>	458
Bilance a syntézy	458
Poezie životních a národních hodnot a jistot	462
Mladá generace uprostřed světové války	466
Poezie na sklonku okupace	471
<b>PRÓZA (Jiří Brabec)</b>	475
Obnova elementárních principů epiky	475
Historická próza a románová biografie	478
Psychologická próza	484
Společenská etická próza a osudová podobenství	488
Novinářské žánry a humoristická literatura	492
Próza proti fašismu	494
<b>DRAMA (Jiří Brabec)</b>	496
Drama a divadlo	496
Podobenství a symboly v okupačním dramatu	497
Stereotypy historického a konverzačního dramatu	499
Malé formy pro malé scény	500
<b>LITERATURA PRO MLÁDEŽ (Věra Karfíková)</b>	502
<b>VÍTĚZSLAV NEZVAL (Antonín Jelínek)</b>	507
Geneze Podivuhodného kouzelníka	507
Období Edisona	511
Panoptikum světa, snu a poezie	513
Surrealistická aktivita	517
Ohrožení republiky a válka	523
Doba poválečná	525
<b>FRANTIŠEK HALAS (Zdeněk Pešat)</b>	529
Geneze básníka a rané verše	529
První sbírky	531
Tvář	536
Objektivace	539
Tvorba válečná	543
A co?	549
<b>IVAN OLBRACHT (Jiří Opelík)</b>	554
Dualismus rané tvorby	554



Pokusy o syntézu .....	559
Mýtus jako princip nové epiky .....	564
<b>MARIE MAJEROVÁ (Ludmila Lantová) .....</b>	
Literární začátky - hledání uměleckého výrazu .....	572
Psychologické povídky o osudech žen .....	574
Náměstí republiky - pokus o společenský román na půdorysu románu citové výchovy .....	576
Lyrické deníky z válečných let .....	577
První vyrovnávání s poválečnou sociální dynamikou .....	578
Nejkrásnější svět - román z období proletářské literatury .....	579
Simultaneita dění jako nová forma zobrazení společenské reality .....	580
Epické obrazy dělnického osudu .....	582
Poslední údobí literární činnosti .....	584
<b>KAREL ČAPEK (Eva Strohsová) .....</b>	
Literární počátky .....	586
Základní problémy tvorby .....	590
Utopické romány a dramata dvacátých let .....	592
Publicistika a využití „okrajových“ žánrů .....	595
Románová a dramatická tvorba třicátých let .....	600
<b>SOUPIS SPISOVATELŮ S ŽIVOTOPISNÝMI A BIBLIOGRAFICKÝMI ÚDAJI .....</b>	
(Zina Trochová, František Knopp) .....	606
<b>PŘEHLED HLAVNÍCH LITERÁRNÍCH ČASOPISŮ 1897–1945 (Miroslav Laiske) .....</b>	
666	
<b>JMENNÝ REJSTŘÍK (Stanislava Mazáčová) .....</b>	
690	



---

Přemysl Blažíček, Jiří Brabec, František Buriánek,  
Miroslav Červenka, Mojmír Grygar, Antonín Jelínek,  
Věra Karfíková, František Knopp, Miroslav Laiske,  
Ludmila Lantová, Milan Obst, Jiří Opelík,  
Zdeněk Pešat, Radko Pytlík, Eva Strohsová,  
Břetislav Štorek, Zina Trochová

DĚJINY  
ČESKÉ  
LITERATURY  
IV

Rejstřík sestavila Stanislava Mazáčová

Odpovědná redaktorka Růžena Skálová  
Technická redaktorka Alena Nováková

Vydalo nakladatelství VICTORIA PUBLISHING, a. s.,  
Klimentská 30, 110 00 Praha 1  
v roce 1995, 1. vydání  
Sazba Dr. Josef Ženka  
Tisk Tiskařské závody, s. p., Karmelitská 6, Praha 1

ISBN 80-85865-48-3















Harvardské  
Fondy  
Harvard  
Funds

*Investice do vzdělání – záruka příštích výnosů.*

ISBN 80-85865-48-3



9 788085 865486