

K O L E K T I V A U T O R Ů

Poetika české meziválečné literatury

§

KRITICKÉ
ROZHLEDY

KOLEKTIV AUTORŮ

Poetika české meziválečné literatury

Kolektivní dílo pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV chce souborem čtrnácti studií postihnout vývojovou dynamiku literárních druhů a žánrů české umělecké literatury meziválečného období s ohledem na proměňující se historicko-sociální a zároveň esteticko-literární vazby. Zahrnuje studie: Balada, Básnický cestopis, Pásmo, Utopie, Groteska a revue, Scénář jako typ dramatického textu, Sebereflexivní román, Kalendářní cyklus, Dramatizace, Psychologický román, Baladická próza, Sociální román, Poéma-příběh-zpráva a závěrečnou stať: Proměny žánrů v meziválečné literatuře, v úhrnných soudech bilancující přínos jednotlivých studií i knihy jako celku. Oproti dějinám literatury, pracujícím převážně s chronologickým hlediskem, je pohled veden jakoby příčně a v kapitolách zabývajících se typickými žánry v jejich dobové aktualizaci chce svazek dosáhnout spíše literárně teoretického zobecnění a typologizace analyzovaných jevů, aby se dospělo k plastičtějšímu obrazu literatury zkoumaného období.

Možno říci, že v knize je poprvé v této šíři a hloubce podán souhrnný obraz významné části poetiky daného období a jsou tu syntetizovány posud rozptýlené poznatky v organickém prolnutí. Hloubkou a intenzitou záběru, novostí koncepce, množstvím analyzovaného materiálu, teoreticko-historickým zobecněním i metodologickou podnětností přispěje svazek k novému, bohatšímu a komplexnějšímu poznání povahy svého předmětu a přinese mnoho užitku těm, kdož se chtějí blíže seznámit s tou etapou vývoje české literatury, v níž se rodily hodnoty, kleoucí most od minula k literatuře naší současnosti.

ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL, NÁRODNÍ 9, PRAHA 1

KRITICKÉ
ROZHLEDY

KRITICKÉ
ROZHLEDY

VELKÁ RADA



meziválečná
literatura

(1918-1939)

ANNA BOVŠOVÁ
KATAŘINA ŽALCŮVÁ A JIŘÍ ŽALC
LITERATURNÍ ŽIVOT

POETIKA
ČESKÉ
MEZIVÁLEČNÉ
LITERATURY



Poetika české meziválečné literatury

(Proměny žánrů)

NAPSAL KOLEKTIV
ÚSTAVU PRO ČESKOU A SVĚTOVOU
LITERATURU ČSAV

ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL
PRAHA

Následující soubor studií nechce být ničím víc než dílčím rozpracováním typu poetiky konkrétního historického období, toho období vývoje národní literatury, kdy se také konstituovala ve svých charakteristických rysech, v ideové orientaci, tvárných postupech, druhových a žánrových útvarech literatura socialistická. Ta je také středem, k němuž výklady směřují a zároveň jej překračují — jednou se zřetelem k předcházejícím vývojovým fázím, podruhé k souvislostem následujícího vývoje posledního čtyřicetiletí. Konečně ani hlavní dobové tendence literatury světové nemohly zůstat stranou.

Smyslem a cílem pokusu je vysledovat, pojmenovat a vyložit některé souvislosti vývojových proměn poetiky české literatury ve fázi revolučních společenských zvratů a intenzivního civilizačního rozvoje. Kromě jiného pak také odkrýt nové stránky bohatého klasického dědictví, z něhož literatura přítomnosti pořád vydatně čerpá.

Na rozdíl od literárněhistorických zpracování jedinečných, zvláštních i obecných rysů celistvého literárního procesu — literárních děl, autorů, vývojových tendencí, směrů, proudů, epoch — je tento druh teoretického přístupu určen snahou o vývojový průřez, o hlubinnou příčnou či vertikální sondu, jež je s to postihnout proměny těch nebo oněch stránek literárního díla, popřípadě celých množin děl, samozřejmě že v konkrétních historickospolečenských souvislostech. Tím posledním poetika doplňuje i překračuje obor literární historie, přesahuje však historickým přístupem — specificky aktualizovaným — dosud ještě někdy zužované hranice samotné teorie literatury. Přinejmenším tím, že od pouhé normativnosti a popisnosti postoupila k procesualnosti.

Už A. N. Veselovskij (1838—1906), osovatel historické poetiky, nepovažoval vymezení předmětu teorie literatury v rámci předem daných abstraktních obsahových a formálních modelů, popřípadě jejich napodobení, za dostačující a plně vyčerpávající. V době, kdy se ozřejmovalo, že dynamické proměny skutečnosti stěží lze umělecky vystihnout jen v rámci dosavadních norem, byl nastolen požadavek poetiky jako disciplíny, která dospívá k obecným principům na základě typologického porovnávání jevů, jejichž charakter je konkrétně historický.

Ukázalo se, že průzkumem určitých rysů, složek, momentů celku literárního díla je možno dospět k pochopení širších souvislostí a směřování vývoje literatury.

Zatímco například ruská formální škola nebo strukturalismus vykládaly literární dílo zúženě jen z hlediska forem významu, marxistická historická poetika vychází z priority obsahu a z obsahově formální dialektiky. Předpokládá rozhodující úlohu tvůrčího subjektu uměleckého ztvárnění skutečnosti. U vědomí těchto elementárních metodologických předpokladů se zabývá poetikou dílčích složek struktury díla, prostředků, postupů, poetikou druhů a žánrů a dopracovává se k závěrům o poetice literárních děl, ale také k poetice autorské, osobnostní, k poetice literárních směrů, proudů, epoch.

Na poetiku literárních žánrů se ve výchozí fázi soustřeďujeme hlavně proto, že poměrně nečetné množiny těchto útvarů, jež vypovídají o určitých souborech děl, postihují obraz celkových proměn literatury období jejího intenzivního rozvoje jednoznačněji a přehledněji a možno říci, že i úsporněji než například složitější a rozsahem také rozměrnější sféra proměn a postupů.

K proměnám v poetice žánrů dochází od samého počátku dvacátých let s naléhavě kladenými požadavky co nejtěsnějšího vztahu umění ke skutečnosti a intenzivnější než dosud jeho společenskoestetické funkčnosti. Přechody od žánrů symbolistické poezie a kritického realismu v próze k žánrům novým, jak je podnítila poetika avantgardních uměleckých směrů a později socialistického realismu, souvisely s podstatnými proměnami samotné reality. Proti iluzivnosti a mechanické nápodobě je tehdy důrazně kladena nová podoba uměleckého přetváření reality. Projevují se dokonce snahy o radikalistické řešení situace umění v krizi, „poezie v rozpacích“, a to tvorbou ve smyslu zacházení s čistými literárními prostředky, formami, obdobně jako prý dělník pracuje s materiálem. Na opačném pólu tohoto zumělečtování umění, literarizování literatury dochází ovšem k navozování situací přímého a bezprostředního kontaktu se skutečností v její autentické podobě.

V meziválečné české literatuře zjišťujeme tendence ke sblížení jednotlivých uměleckých druhů (v obrazových básních, v prózách a dramatech využívajících filmové techniky montáže...), ale na druhé straně probíhají i procesy opačné, směřující k vyhranění literárních a jiných uměleckých druhů a žánrů. Dramatické žánry se například po fázi li-

terarizační, již nejdříve prošly, znovu zdivadelňují. Do prostoru mezi dramatickým textem a divadelní inscenací se prosazují takové typy žánrů jako scénář nebo libreto. Dramatizace literárních předloh, vytvářené ve třicátých letech E. F. Burianem, svědčí o tomto jevu velmi ilustrativně.

Naznačený rozporuplný proces probíhal bezpochyby rozdílně v prvním a ve druhém desetiletí sledovaného období. V souvislosti se změnami charakteru společenskoestetické funkce literatury projevuje se druhovými průniky, jednou lyrizací epiky a dramatu, podruhé tendencemi k epizaci lyrických a dramatických žánrů. Vzápětí po vyvrcholení etapy proletářské literatury, pro jejíhož hlavního představitele byla lyrika stavem a epika činem, se lyrizací projevuje příznačně zdůrazněný zřetel k přítomnosti subjektu autora v díle, i když tentokrát víc subjektu jako zprostředkovatele smyslových zážitků než bezprostředního subjektu tvůrce. Epizace v poezii je pak ve třicátých letech spojena s úsilím o objektivitu realistického uměleckého obrazu, jimž by bylo možno účinně působit v zápase s falešnými mýty sloužícími reakčním silám a fašismu.

Nebývalé množství tvůrčích činů, objevených básnických, prozaických a dramatických děl, působilo během období mezi dvěma světovými válkami ve smyslu uvolnění, relativizace, otevření žánrového systému, také však zároveň nového ustavení a utvrzení. Ostatně svrchovaně umělecká díla nikdy nezpůsobují totální otřesy dosavadních žánrů, nejsou příčinou jejich rozplynutí, spíš je obohacují o nové stránky, vyostřují profil, upevňují základy, jádro.

Specifické aspekty posunů, proměn a ozvláštňení, jak vyplývaly z nových uměleckých záměrů, projevují se v pojmovém obsahu i v pojmenování. Respektují je i názvy našich studií — Básnický cestopis, Pásmo, Grotoska a revue, Scénář, Dramatizace, Sebereflexivní román, Poéma — příběh — zpráva, ale také Baladická próza či Sociální román. Někdy ovšem vzniká, jako v poezii na počátku třicátých let, tak složitá a žánrově různorodá situace, že je možno dopracovávat se hlubšího pochopení obecnějších vývojových souvislostí v jiné než žánrové sféře poetiky.

V různých fázích vývoje literatury meziválečného období vystupovaly určité žánry ve zvláštní úloze nositelů rozhodujících, dominantních tendencí. A tato nezanedbatelná okolnost se také nemohla neprojevit

při strukturování výkladů. Ani pořadí studií, jež počíná baladou, básnickým cestopisem a pásmem a uzavírá se sociálním románem a poé-
mou, příběhem a zprávou, se nemohlo podřizovat mechanické klasifi-
kaci podle tradičních poetik. Historický aspekt i zde vyžadoval dbát
hierarchie funkčního žánrového působení.

V úvodu dlužno se zmínit i o tom, že členové autorského kolektivu
mohli využít jen nemnoha zkušeností načerpaných při práci na dosa-
vadních svých dilech (Slovníku literární teorie, Slovníku uměleckých
směrů, na interpretačních příručkách z české a světové literatury Rozu-
mět literatury a Slovníku děl světové literatury, konečně Průvodci lite-
rární teorii XX. století). Bylo třeba podnikat nesnadné cesty literárně-
historicky zatím jen částečně prozkoumaným terénem plodného období
české literatury našeho století. Nezřídka bylo nutno původní záměry
průběžně korigovat, někdy i vracet se k někdejšími východiskům zpět.
Přesvědčení o poměrně snadno dostupném cíli se na konci první etapy
práce proměnilo v uvědomění, že mnohem víc zbývá ještě vykonat.

Teprve průzkumem rozsáhlého slovesného materiálu bylo možno
vyloučit všechny příliš jen úhrnné pohledy a předčasné syntézy a vy-
tvořit předpoklady pro stavbu na pevné půdě. Tento předpoklad a
s ním i sám zvolený úhel záběru, soustředění na relativně neširokou
oblast, umožnily dospět, alespoň v některých ohledech, k syntetizují-
cím závěrům o zdrojích, výsledcích i dosahu proměn poetiky žánrů
v literatuře meziválečného období.

Ukázalo se přitom zcela jednoznačně, že dynamiku vnitřních žán-
rových proměn, dotyků, prorůstání, křížení i konfrontací nelze nikdy
považovat jen za výlučnou záležitost čistě formálních, abstraktních
vztahů mezi logickými systémy vyššího a nižšího řádu. Koneckonců má
tato dynamika svůj původ v samotných základech uměleckého ztvárňo-
vání skutečnosti. Proměny poetiky literárních žánrů ve dvacátých a tři-
cátých letech XX. století chápeme tedy jako odraz a funkci proměn
historickospolečenských. Jejich zvláštní charakter určují i nezanedbatel-
né faktory působení velkých dobových tvůrčích osobností.

Naše zjištění o vývojových peripetiích žánrových proměn určitě ča-
sově vymezených chtějí kromě jiného svědčit o mnohotvárném úsilí
české literatury ztvárňovat život co nejpříměřeněji jeho reálné podobě
i možnostem dramatických přeměn a perspektiv. Znamenalo to tehdy
také v šaldovském smyslu život účinnými uměleckými prostředky zmno-

žovat, stupňovat, znásobovat, obohacovat. A k poznání zákonitosti to-
hoto permanentně aktuálního procesu má v úmyslu přispět tento náš
pokus o výklad historickopoetický.

Ustalování žánru balady v jednotlivých národních literaturách neprobíhalo stejně, vždy je formováno různými potřebami té či oné kulturní oblasti. Cizí podněty zasahují přitom do zcela odlišných domácích tradic, jsou plně adaptovány, a tak napomáhají vytváření obecných žánrových představ. Ty si při své proměnlivosti uchovávají zřetelnou závaznou platnost, představují jistá kolektivně závazná očekávání (ale právě jen v rámci národní tradice, která je „zrodila“), s nimiž nově tvořená literární díla vstupují do dialogu. Pro české prostředí hrál samozřejmě značnou úlohu celoevropský podnět balady angloskotské,¹ její recepce německou kulturní oblastí v druhé polovině 18. století a konečně i fakt, že probíhala souběžně s působením španělské romance. Na průsečíku těchto dvou impulsů a za společné orientace k domácím zdrojům epické tradice se formovala i umělá baladika německá (od J. W. Gleima, G. A. Bürgera až k J. W. Goethovi, F. Schillerovi aj.), a také s ní vyrovnávající krok obdobné skladby české (Š. Hněvkovský, V. Nejedlý, K. Šnajdr, J. Rautenkranc, V. Hanka). Odlišení obou lyrickoepických typů — balady a romance² — krystalizovalo zvolna, jak byl různě kladen akcent na možnosti, jež „španělský“ a „anglosaský“ impuls skýtal. U romance sehrál značnou úlohu její historický kolorit, který v českém prostředí, jež lidovou historickou epiku neznalo, působil jako „umělý“, a dále tendence k cyklizaci, která logicky mnohem méně mohla počítat s tragickým zakončením. S baladou se proto v české literatuře výrazněji spojoval odkaz k lidovému představovému světu, a tedy také k fantastice, nadpřirozenu, k mýtu. Tragičnost dlouho nebyla považována za nutnou složku balady a označení „veselá balada“ (tak například Karel Havlíček Borovský nazýval svého Krále Lávrů³) nebylo zpočátku označením protismyslným.

Josef Jungmann, který první v českém kontextu baladu definoval a nastínil možnost jejího odlišení od romance, charakterizoval baladu jako „fantastickou romanci“ (a dodává — „jest buď opravdová, buď veselá“) či jinými slovy jako „fantastickou báseň lyricko-epickou“.⁴

I po Erbenově praktické kodifikaci balady (byť dával přednost označení „pověst“) a baladična v Kytici (existenciální, obecně lidské látky, tragický konflikt s osudovými, mytickými silami, vazba k lidovému představovému světu a zvláště pak k mýtu) zůstala fantastická složka ještě nějaký čas v popředí. Dosud je to zdrojem nedorozumění například při interpretaci Nerudových Balad a romancí, u nichž se dodnes v literární vědě tu a tam konstatuje libovольnost v užívání obou označení a nebere se dostatečně v úvahu, že se v nich naprosto zřetelně projevuje tendence vyhovět (Jungmannem kodifikované) žánrové normě (Nerudovy romance jsou jednoznačně „nefantastické“, balady naopak — s jedinou výjimkou — naznačují přítomnost nadpřirozené, mytické složky⁵), ale zároveň už i reagovat na Erbenův zásah do tradice akcentující tragickou složku („nefantastická“ Balada stará — stará! přímo odkazuje k Erbenově Dceřině kletbě).

Teprve postupně (což současně také znamená s postupným zklasičením Erbenovy kodifikace) se rozhodujícím rysem představy „balady“ stává tragika; fantastičnost je odsunuta do pozadí, změněna v prvek druhotný a potlačitelný. K baladě se přimykají tragicky podbarvené sociální epické skladby májovců, zvláště opět J. Nerudy — ustaluje se tak typ, kterému se později dostane označení balady sociální; mytickou roli nadpřirozených sil v nich převezmou reálné společenské síly (sociální balada dospívá později svého vrcholu v Slezských písních Petra Bezruče).⁶

Žánr balady se v české poezii silně aktualizuje na počátku dvacátých let především v díle Jiřího Wolkra, který v něm počínaje rokem 1921 začíná vědomě spatřovat nejen těžiště své tvorby, ale dokonce útvar schopný nejlépe dobrat se podstaty současnosti. Básníkova korespondence dovoluje přesně sledovat krystalizaci autorovy osobní teorie tohoto žánru:

„Prosekávám se k epice. Zdá se mi, 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, — dovede-li život (děj)

své básně vynést ze sebe. Lyrika je stav a epika je čin“ (A. M. Píšovi 1. 7. 1921)... „Já poslední dobou se probírám k epice. Zdá se mi, že to je cesta k novým výbojům. Ale je to těžká, těžká práce a věci, které jsem napsal, jsou ještě příliš experimenty, boji a zápasy než hotovými díly“ (J. Vrbovi, 18. 7. 1921)... „Špekuluji teď nad baladou. Napsal jsem už jednu, ale nevím. Je to zatracená práce. Skoro dřevorubecká, — člověk musí ji dělat se sekyrou v ruce“ (A. Dokoupilovi, 19. 7. r. 1921)... „Sám se teď vrtám na epice. Hlavně na baladách. Chci vydati do roka knihu balad. Je to dnes zcela panenské pole a nejenom to, — je to také cesta...“ (L. Blatnému, 19. 12. 1921)... „Na rok vydám balady, na nichž si nejvíc zakládám a které jistě budou něco znamenat *dnes*, když nikdo o epiku nemůže ani zavazit, — jsa přelyrizován a rozbit experimenty expresionismu...“ (F. Wolkrovi, 23. 2. r. 1922).⁷

Už před tímto obdobím „vědomým“ je ve Wolkrových juvenilích řada básní, které jsou buď jako balady výslovně označeny (Balada o hodinách, Balada o jedné zemi), nebo k baladě odkazují svým tvarem (Ne samým chlebem..., vysloveně erbenovská skladba Bouře), jistými stylovými názvuky (On a já), nebo které se hlásí tvarem či titulem k romanci (Romance o hradní bráně, Romance o princezně a loupežníku, Propast atd.). Už v souboru juvenilií, jakkoliv šlo o texty, jejichž funkce zůstává omezena úkoly autorského literárního sebevzdělání, je zřetelně vidět, že tu balada a romance sehrávají úlohu jisté protiváhy básní lyrických, ale i epických, vycházejících ještě z poetiky sklonku století, proti jejichž (zvláště později pocíťované) umělosti, artistnosti kladou důraz na jednoduchost a přímočarost básnického sdělení. Z toho hlediska je příznačné, že přes značný vliv poetiky generace Moderny neopírají se Wolkrovy rané básnické pokusy o typ balady, který přímo z těchto kořenů vyrůstá — například a především o baladu Antonína Sovy.

Sovova představa balady byla vlastně promítnutím ještě klasicky „modernistické“ teze o novodobém člověku, vnitřně rozeklaném, senzibilním, psychicky plně nezmapovatelném, nervním, do tradiční baladické látky. Balada se tak v této koncepci stává — Sovovými vlastními slovy — útokem „na vše podvědomé v duši“.⁸ Hrdina, jistoty zbavený, vnitřně složitý současný člověk je prostřednictvím tohoto žánru vlastně vržen do baladického světa, který svými tradičními rekvizitami niterný

zlom v „moderní duši“ jako by nově zpředměňuje v naléhavých, z dik-tátu času — tohoto fantómu moderního věku — vytržených znacích. Salda nad jednou ze Sovových balad příznačně zauvažoval (v listu A. Sovovi 2. 12. 1902): „Má to podivný tragický spád, je to samý po-tměšilý, zrádný, ironický vír, který nepustí nic, co přitáhl. Máš tam scény plné ironie, tragičtější jaksí a významnější než ironie dne, scény viděné s jasnovidností snu a bolesti ducha a srdce a ryté silnou drásá-vou jehlou do nervového síťoví.“⁹ Vedle sebe tu pak stojí žánrové obrázky ze života současných „zlomených duší“ (Smrt básníkova, Ba-lada o milence Vzpomeň), drasticky tvarované podle nemilosrdné logiky baladických dějů, i příběhy svým prostředím zřetelně nesou-časné. Ty jsou výslovně zasazeny do více či méně dávné minulosti (Múra je například příznačně lokalizována časově takto: „z dob, kdy v mnohý div / svět věřil kdysi, pověřčiv“), mnohdy navíc ve výrazné historické stylizaci (zřejmě i historický kolorit, tvarová blízkost pověsti, rytířské literatuře v nejšířším a nejvolnějším smyslu slova spoluurčo- valy v knize na jednom místě i volbu žánrového označení „romance“ — Romance o šilenci ztracené krásy). Hrdinovo uvržení do „baladic-kého“ světa je v těchto případech pak doslovné — vnitřně moderní, rozeklaný, senzitivní člověk 20. století je zde uvržen do nesoučasného, často okázale historického příběhu i prostředí. Baladický svět se pak stává vlastně symbolem „moderní duše“ a tragického „víru“ v ní.

Symbol jako nová, intelektuální skutečnost moderního člověka pře-lomu století splývá s tradiční skutečností folklórní.

Tím zšílel, a šilet když neustal,
byl smeten až v odlehlý kout,
kde z údolí zámek vyrůstal,
zřel nad jezerem se jej pnout . . .
Tu nazýván prostě „šilencem krásy“,
jejž nadzemský láká zpěv,
s nímž nebeský, neznámý krásy zjev
rozmlouvá, tančí a hrá si . . .
Ji v obrazech, v barev hře miloval
a v záření poklidných hvězd . . .

...
tu z jezera, zelené vlny jež čeří,
a pod kmeny v šeru hnijícím
cos volalo hlasem vždy nyjícím:
„Spím pohřbena tady . . .“

Romance o šilenci ztracené krásy

Ukázka zřetelně ukazuje (byť tu jde o krajní případ symbiózy obou těchto živlů, „symbolického“ a „baladického“) přítomnost příznačných koordinát symbolistické poetiky s vyhoceným napětím mezi „nahore“, jakožto místem, kam je lokalizována touha subjektu, jeho pravé bytí, a „dole“, jakožto světem hrubých, materiálních hodnot. Lidský osud je do baladického příběhu vpojen v podobě hledání krásy, s dobově typickou ironií je vertikála touhy promítnuta do horizontály hrdinova bloudění a těkání světem, v němž dochází neméně ironicky k nalezení nové vertikály, tentokrát však nasměrované k hlubinám, směrem „dolů“ („samota v horách“ je nahrazena „samotou u jezera“), kde v temnu vod vrcholí konečným zánikem hrdiny.

V historicky stylizovaném baladickém příběhu odkrýval symbol sou-časné polozasuté mystické podloží, které do něj mimovolně vstupovalo tradicí rytířského románu (příznačná alegorizace Krásy, předmětu kně-žicova-rytířova usilování, jako „panny“ přebývající „v lese“ apod.);¹⁰ v symbolických krajinách poezie z přelomu století se možností mys-tického pozadí rytířského románu a jeho motiviky obecně využívalo. Ovšem v daném kontextu je tato možnost oslabována převažujícím od-kazem k světu folklórnímu a lidovému. Na tomto pozadí symbol nutně ztrácel mnoho ze své dosavadní intelektuální výlučnosti (Sova vědomě hovoří o „naivně myšlené baladizaci symbolu“¹¹). Symbol zřetelně pře-stává být nejednoznačným hieroglyfem — a v tomto smyslu jsou i Sovovy balady projevem úsilí české poezie na počátku století překo-nat omezení symbolistické poetiky a představy světa s ní spojené. Ale současně znamenalo sepětí balady a symbolu i krajní intelektualizaci balady. Přetvoření baladických motivů v složky symbolu (byť „naivně myšleného“) jim vnucovalo skrytý, ezoterický význam. Bezprostřední — jakkoliv fantaskní — svět tradiční balady pozbýval svůj původní autentický smysl a přetvářel se v nositele jiného významu, který však

pro svou jednoduchost už byl stěží s to unést dosavadní složitost, nejednoznačnost symbolického obrazu. Místo významově složitě zvrstveného, nedopověditelného symbolu nabízel baladizovaný symbol spíše prostou dvojplánovost přímého významu a podobenství. Symbol se tak přiblížil alegorii a spolu s ním se i žánr balady v tomto pojetí ocital místy až v blízkosti žánru alegorie, ať již v zmiňované Romanci o šilenci ztracené krásy (v doslovu-dopisu nakladateli píše Sova „Krásy“ s majuskulí¹²), nebo v Baladě o jednom člověku a jeho radostech (1903), kde je alegorizační živel napovídán ostatně již titulem, upomínajícím středověkého hrdinu — Člověka, Jedermannna, Everymana.

Už z toho hlediska není nezajímavé, že se ve Wolkrových juveniliích, byť jde o součást — jak znovu připomínáme — autorské literární sebevýchovy, objevuje vazba k tradicím jiným. Jednak je zde výrazný odkaz k baladě erbenovské s nápadnými jazykově slohovými erbenovskými znaky (Bouře) nebo k sociální baladě Nerudově (Ne samým chlebem . . .) — tedy k literární klasice. Současně tu není náhodný zřetelný a stále silící příklon k poezii Šrámkově (opět sahající až k přejímání nejen charakteristických jazykových a slohových zvláštností, ale i celých nápadně šrámkovských příběhů), zvláště pak k poezii období Splavu s výraznými epickými rysy či ještě konkrétněji řečeno — s výraznými rysy šrámkovské romance.

Problematika Šrámkovy lyrickoepické básně z období Splavu — romance (přikláníme se tu k Šrámkovu vlastnímu označení v titulu jedné z básní Splavu) — je s baladou těsně spjata, nicméně přesto představuje řešení podstatně odlišné, které nabízelo pevnější východisko pro budoucnost. Z hlediska proměn básnického světa znamenala romance na první pohled jakoby návrat k výchozím scénériím ještě symbolistickým, jak je představují v podobě zvláště výrazné jeho rané básnické pokusy a jimž jsou blízké již svou okázalou nespojitostí s přízemní realitou měšťáckého světa.

Nezvoňte u nás, náš zvonek má rýmu,
já jsem sic zdrav, nejsem však doma,
jednoho večera, není to dávno,
v hlubokém lese jsem na chatrč bušil,

na nebi bouře svítila zuby,
z ohnivých nozder les dole frkal . . .

Romance

Proti všednímu světu, představovanému až ironicky s detailní přesností lokalizační („zda mohu být doma, zda mohu být doma / ve Vinohradské pod pivovarem, / nablízku Waldesky, Maršnerky, remíz) je postaven — na první pohled stejně demonstrativně — únikový svět snů s pevnými folklórními znaky. I tyto „krajiny“ jsou svým způsobem symbolickými „překlady“ lidské touhy, jsou v jistém smyslu symboly „naivně myšlenými“, avšak vztah symbolu a folklórního světa je už vzdálen dvojklanosti Sovově. Nikde tu nejde o transpozici osudu „moderního člověka“ do lidového mýtu. Hrdina je sice v zásadě obdobně romaneskně stylizován jako v Sovově baladě, ale není již transpozicí „moderního člověka“ do folklórního (baladického) světa, je jeho protipólem: voleny jsou zde především výrazně archetypální postavy, které jako by reprezentovaly základní, prvotní vztahy člověka k přírodě, pasteveci, lovci. Často není jejich lidská existence plně vyhraněná — proměňují se v duchu zákonů mýtu v přírodniny — ve splav (Splav), louku (Dívka), strom (Advent). Naivní myšlení symbolu je tu dovedeno do důsledku. Tato důslednost vede až k jisté idylčnosti — někdejší „buřiči“ a „rozervanci“ jsou nahrazováni hrdiny nelomenými, plně se podrobujícími přírodnímu řádu věcí. Takto zcela nově je interpretován mimochodem i romantický loupežník, kterému je v šrámkovském světě přirozených a nekomplikovaných velkých lidských vášní, kde se stýká láska a smrt zásadně mimo horizont společenských (a tedy nepřirozených, a tudíž nepřirozených) norem, přisouzena role milence. Obdobně u mladičkého Wolkra se tento motiv a v tomto pojetí objeví v Romanci o princezně a loupežníku.

„Naivní svět“ jako svět bezprostředních a autentických vztahů člověka a skutečnosti se tu stává čistou a nelomenou hodnotou nejvyšší, projektem východiska. Na rozdíl od pokusu Sovova zůstává nerozrušen intelektuálním postojem (referent Moderní revue ostatně charakteristicky Splav označil — z pozic tehdy již přežil poetiky českého „modernismu“ — za pouhou naivitu pózující „svatou prostotou“¹³). Ovšem právě pro tu důslednost se Šrámek mohl stát — na rozdíl od Sovy — oporou mladé básnické generaci, která vstupovala do literatury na samém počátku let dvacátých. Šrámkova škola, kterou téměř všichni

mladí z počátku dvacátých let procházeli, nebyla pro ně odbočkou, ale prostředkem přibližování k vlastní poetice. Rozhodně tu nešlo jen o fakt přímého ovlivnění, zřetelně čitelný nejen v juvenilích (u Wolkra), ale ještě i v knižně publikovaných básních příslušníků „Wolkrovy generace“.

Sel jsem dnes lesem.
Zaslechl jsem s plesem,
jak jasný smích
v slunci se mihl a ztich.

A bílou ženu zřel jsem ve větvích;
že sladký plod je, věděla
a dolů na mne hleděla,
jak na haluzi třešně
trhala spěšně,
uzralé třešně.

Když jsem šel zpět,
slyšel jsem pět
lesního ptáka,
jenž vždycky láká
u potoka.

Viděl jsem světlušku.
V nizounkém mlází
(měsíc tam hází
paprsky silného světla)
schoval jsem pušku,
chytal světlušku.

Ta mi však v houštinu vlétla.
Nechal jsem světlušky,
nenašel své pušky.
Jenom pták na větvi zpíval.

M. Jirko: Balada

Podléhání šrámkovské poetice se tu mimochodem projevovalo v převzetí situace (setkání muže a ženy v přírodě, „v lese“, v čase června), ale i určitými emblémy dalšími („bílá žena“), náznakovostí, vzájemným prostupováním přírodních a lidských jevů. Vývojově perspektivní z hlediska poetiky generace bylo však — opakujeme — především jednoznačné „znaivnění“ představového světa básně.

Jestliže Wolker sám své první pokusy o baladu považoval za mimořádný počin, který je v rozporu s dosavadní nadvládou lyriky, byl to postoj sice pochopitelný a dobře zdůvodnitelný, ale jako literárněhistorický fakt nepřesný. Wolkrův zájem o baladu nevisel v žádném případě ve vzduchoprázdnu, ale byl spjat s celkovým pohybem tehdejší poezie. A epika v tomto procesu nehrála zdaleka roli podružnou.

V mladé poezii dvacátých let jsou vlastně určité epické prvky vědomě aktualizovány v míře, která mnohdy dovoluje hovořit přímo o epizaci lyriky. Lyrika v čisté podobě jako by se stávala až synonymem pro starou a překonanou představu poezie — „individualistické poezie“. Proti akcentovanému subjektu, který je s povahou lyriky jako druhu v literárním povědomí tradičně spjatý, je kladen stále zřetelněji koncept poezie více či méně odosobněné, uvolňující prostor pro výraznou hegemonii předmětného světa (poetika věcí). Výlučný subjekt poetiky přelomu století, často nápadně hyperbolizovaný, jindy okázale rozervanecký, ale vlastně vždy konfrontovaný s bezejmennou masou nezasvěcených (luzou, davem, societou), je nahrazen lyrickým hrdinou — obyčejným člověkem (proletářem) nebo chlapcem (už ono zmenšení titána v „chlapce“ a „dítě“, vytlačení titánského vzdoru „pokorou“ napovídalo o dobovém poklesu prestiže básnického já ve významové struktuře básně). Současně i postoj lyrického hrdiny ke skutečnosti je nejednou přímo stylizován do podoby postoje vypravěčského — lyrická situace je vytlačována situací vyprávěcí, jež se vyznačuje distancí mezi časem vyprávění a časem příběhu tam, kde lyrika zná jen nediferencovanou „přítomnost“ prožitku i výpovědi o něm.

Vzal jsem si sváteční střevíce,
vyleštil si je,
aby byly jak hvězdy zářící na dlažbě ulice,
a poněvadž jsem měl hlad,
myslil jsem:

koupíš si třeba za zlatku baltického sledě.

...

Když bylo mi nejkrásněji

a z okna se na mě podívala slečna s plavými vlasy,

přejeli psíka,

takového krásného s růžovou mašlí,

kteřou měl, aby ho mezi tisíci jinými na prvý pohled našli . . .

...

Zamyšlen

došel jsem na roh Ovocného trhu a Celetné,

a kleknuv na chodník,

své oči zdvih jsem k černé Matce boží . . .

J. Seifert: Modlitba na chodníku

Přitom epický postoj v dobovém pojetí nebyl spjat s potřebou komplexního zmapování světa, naopak byl nahlížen — v souvislosti s dobovým kultem primitivismu, který byl v programové poetice kladen do protikladu k tvorbě generačních předchůdců — jako postoj povýtce naivní, předintelektuální nebo přímo protiintelektuální, demonstrující v jistém smyslu elementární (subjektivitou ani „kulturou“ nekomplikovaný) styk se světem. Balada pak zřetelně vyhovovala obecnému znejasnění hranic mezi lyrikou a epikou už tím, že si vynucuje jistou ornamentalizaci epického materiálu do kontrastních bloků, žádá si práci s náznaky (proti „ryze“ epickému ideálu epické šíře, tj. dostatečné úplnosti informace), integraci lyrických, epických i dramatických prostředků (s dialogem se v mladé poezii počátku dvacátých let velice často setkáváme). Přitom měla za sebou — jak jsme viděli — již určitou literární tradici jako žánr schopný rozrušovat intelektuální svrchovanost poetiky českého modernismu.

Jinými slovy: v dané historické situaci, ve které se mladá poezie na počátku dvacátých let nacházela, vzhledem k tradici, z níž vyvěrala, a k poetice, kterou formulovala, se balada přímo nabízela, aby byla oživena. Dobové vzednutí její vlny bylo jistě ovlivněno zásahem Wolkrovým, nedá se však pouze tímto zásahem vyložit. Některé balady Wolkrových generačních vrstevníků jsou jednak časově velice rané,

například Bieblova Matka Hermanova (1921) nebo baladické pokusy Josefa Chaloupky (Balada, 1921), jednak sám fakt ohlasu Wolkrovy iniciativy v celé generaci (Zdeněk Kalista: Mrtví námořníci; Jaroslav Seifert: Balada, Balada z Champagne; Konstantin Biebl: O matce a nemocném synu, Odsouzený, Vánoční balada, Balada; Josef Chaloupka: Městečko za frontou, Případ, Setkání; Vítězslav Nezval: Cukrová balada; Josef Frič: Stella) naznačuje, že tu dopadla na půdu v mnoha ohledech připravenou. Ostatně ani vztah k Erbenovi, i když ho později Wolker použil jako argumentu ve sporu s Devětsílem,¹⁴ nebyl jen osobní záležitostí Wolkrovou. Erben byl na počátku dvacátých let nečekaně aktualizován v celém generačním panoramatu: v okruhu devětsílovském se s přímými odkazy k Erbenovi setkáváme v prvních básnických knížkách Jaroslava Seiferta: „myslím si: plátno, hola hou, / podej mi sem tu živou“ (Plátno v kinu); „svatební šije si košile“ (Dívka). A nechybělo tu ani vědomí Erbenovy aktuálnosti pro expresionistický proud (v recenzi vydání Svatební košile čteme v Kmenu: „balada Erbenova jest jistě lákavým literárním pramenem pro moderního expresionistu“¹⁵), což konečně prokazovaly v praxi i balady a „baladizované“ básnické útvary Chaloupkovy. Specifika Wolkrova postoje k baladě a k Erbenovi nespočívá tedy v samém faktu zájmu o baladu a Erbenovu, ale je třeba ji hledat ve zvláštních rysech — a jistě také zvláštní intenzitě — tohoto zájmu, tak jak se na pozadí generační, v mnoha ohledech nejednoznačné koncepce balady vyjevuje. Ta nejednoznačnost souvisela ostatně se samou nejednoznačností primitivismu jako pocívaného generační základny, spojující určitými znaky jak expresionistický proud kolem Literární skupiny, tak poetiku básnické „čtyřky“ Kalista—Wolker—Kadlec—Píša a rovněž směrem k poetismu se vyvíjející sdružení Devětsílu. Do tohoto konceptu se — ovšem s různou mírou kladeného důrazu — promítalo uvědomění svébytné estetické hodnoty primitivismu. Někdy se v něm uplatňovala spíš stránka etická a existenciální, podtrhující v primitivitě soustředění k autentickým hodnotám lidství, oproštěného od cizorodých, intelektuálních, kulturních příměsí, jindy silněji stránka pragmatická, zakotvující tuto slohovou tendenci sociálně jako kontakt s „lidem“, s projevem kolektivního vědomí či v důsledně třídní interpretaci s „proletářem“ a jeho nazíráním světa.

Tak se v generační poezii logicky setkáváme s pojetím balady jako insitního textu, produktu „pravé krásy“, lidové, dosud kulturou nezka-

žené senzibility, a tedy jako textu navazujícího kontakty s avantgardním programem „moderní senzibility“, „nové krásy“. Příznačným útvarem tohoto typu je Seifertova Balada z triptychu Verše o lásce, vraždě a šibenici ve sbírce Samá láska (verše právě z této balady také daly celé sbírce název):

Ze samé lásky zplodil jsem děti pět,
ze samé lásky musel jsem zabíjet.
Pět sirotků pláče a tak smutno je mně,
lidé, lidé, nesuďte mě . . .

Není proto tak zcela náhodné, že se tento typ balady hlásí výraznými znaky spíše ke kramářské písni,¹⁶ která na rozdíl od umělé balady romantické jako by v mnoha výraznějších rysech uchovávala původní lidový původ žánru: proto se zde vyskytnou nápadné naturalismy a nepotlačuje se silná, „nekultivovaná“ expresivita („vypoulené oči“, „zrak vytřeštěný“, „smyčkou co nejúžeji zatáh rázem“ apod.). Současně je však drastický příběh „Jana Trnky, krejčího v Jičíně“, který z nešťastné lásky ke „krásné dceři mydlářově“ zabil svou ženu, matku pěti dětí, byl odsouzen a pověšen, zcela přehodnocen. Krvavá jarmareční historie je čtena jako poetický fakt: není ani zprávou o kriminálním případě (jako píseň kramářská), ani příběhem střetu jedince se zákony mýtu (jako klasická balada, v naší tradici zosobněná Erbenem). Mluvčí Seifertovy balady přijímá roli zpěváka kramářské písně jen jako masku v rámci obecné poetické hry, paroduje tuto roli, paroduje (s lyrickou nostalgií) samu kramářskou píseň a také bez rozpaků do básně včleňuje i parodické prvky výrazně intelektuální — polocitáty z tradice umělé poezie. V nápovědi se tu objevuje Jaroslav Vrchlický („Pro trochu lásky trpí krejčí všecko odhodlaně, / pro trochu lásky snese každý žal“), ale i Seifertův současník Wolker („Neplač — má žena — neplač“). Všechny tyto prvky se přetvářejí ve všezahrnující estetickou hru, jak to je pro poetiku poetismu příznačné. Také v Nezvalově Cukrové baladě, která datem svého vzniku zformování poetismu vlastně předchází, jsme svědky podobného procesu.

Švec Konstantin a Berta s čalouníkem
jdou na jarmark tu neděli

Sušenek kornout švihák naděli
a Konstantin se skryje za patníkem

Až půjdou zpět svým šidlem máchne švec
a do přfkopu omráčen se svalí
aby ho lidé potkávali
a řekli si To umřel milenec

A zatím jeho duše čistá
oblétat bude pána Krista
a na sandály se mu posadí

A Berta s čalouníkem Rudou
pohřbívat jeho tělo budou
v zátiší pantoflíčků na dně zahrady

Na opačném pólu tohoto poetického útvaru, formujícího se ve vývojové logice Devětsilu, v němž se v příznačné žánrové mesalianci propojuje žánr balady s tvarem sonetu ve stopách někdejšího Vrchlického žánru zvaného „balada-sonet“, stojí balada jednoho z nejvýznamnějších básníků Literární skupiny — Josefa Chaloupky. Baladická situace je u něho vlastně interpretována jako tragické střetnutí jedince s univerzáliemi lidské zkušenosti v krajně zjednodušené, zredukované scénérii. Výrazné stopy insitní stylizace až ke krajním signálům hovorovosti se spojují s krajně literárně stylizovaným výrazem (a v tom zůstává Chaloupka v generaci jediný blízký baladice Sovově):

Na jedné ze stěn zavolal na ně
maličký obraz Matky Páně,
usmál se tiše ze stěny
jak jitrní nebe červený.

Městečko za frontou

Potkali se včera lidé dva,
aby sobě dali srdce svá.

Případ

V jeho pozadí vlastně tyto stopy insitní stylizace jen znakově vypovídají — svým oproštěním jazykovým — o oproštění tematicko-ideovém, o okleštění člověka-hrdiny v elementární životní postoj. Oscilace mezi triviální, ale paradoxně naléhavou, prvotní stylizací baladickou a stylizací vysoce knižní jako by tu současně odrážela základní významový rozpor knížky, jak se zračí již v titulu sbírky Hlas mlčení, dilema mezi vysloveným a nevyslovitelným, v němž je baladickým momentům přisouzena, zdá se, úloha mimovolného, mimointelektuálního doteku s vnitřní podstatou věci.

Obě krajní polohy dobové generační interpretace primitivismu a baladičnosti vlastně svým způsobem ohraničují pole, ve kterém se konečně dovršuje i Wolkrova vlastní cesta k baladě. Také Wolkrova balada vychází z estetických hodnot primitivismu a je symptomatické, že mohla být zpočátku akceptována i z hlediska utvářející se poetické představy o funkcích literatury stejně jako třeba epika Seifertova. Ve sborníku Devětsil z roku 1922 tvoří Balada o očích topičových přirozenou součást svodů devětsilovských textů (v němž vychází také Seifertova Paříž a Nezvalův Podivuhodný kouzelník) a příznačně je ilustrována lidovou, insitní dřevorezbu. Také polemické vyrovnávání s odkazem Wolkrovým v letech třicátých, které probíhalo z hlediska už zcela nové představy o úloze poezie ve společnosti, se nápadně často ubíralo cestou obviňování Wolkra — a také Wolkra balad — z naivity a neumělosti, což znamená, že současně tak byly nepřímě odmítány i možnosti primitivismu jako obrozujícího živlu v moderní poezii.¹⁷

Dobové souvislosti Wolkrovy baladiky jsou krajně důležité pro porozumění jejímu literárnímu významu. Vytvářejí jakési neutrální pozadí, na kterém teprve vystupuje do popředí Wolkrov osobní přínos k poetice žánru. Ten nespočívá jednoduše a prostě v jeho obrození — Wolkrov zájem o baladu byl součástí generačního zájmu o tento útvar v průřezu synchronním a současně jen kapitolou v historii balady a romance 20. století. Problém je zřetelně jinde — v postupném přenášení těžiště na jinou stránku žánrové struktury balady a v jejím novém přehodnocení.¹⁸ Z autorského pohledu Wolkrova, jak ho dokládají četné výroky o baladě z korespondence, které jsme v této kapitole citovali, je patrné, že na insitní, ale i obecně existenciální složku baladičnosti je u něho kladen jen minimální zřetel. Sama insitnost je považována spíše za automatický, a tedy zcela neutrální příznak žánru obecně — o to auto-

matičtější a neutrálnější, že současně vyhovuje představám o funkcích a cílech mladé literatury jako takové. Naopak je zřetelně patrné, že epický moment, který byl v poetice generace sice přítomný, ale spíše jako jeden z momentů nového slohu — primitivismu, se ve Wolkrově pojetí dostává jednoznačně do popředí („prosekávám se k epice“, „probíjím se k epice“, „sám se teď vrtám na epice. Hlavně na baladách“, „vydám balady . . . dnes, když nikdo o epiku nemůže ani zavadit“). Balada tu není přijímána jako útvar na rozhraní mezi epikou a lyrikou, ale jako útvar především a povýtce epický. Ve Wolkrových formulacích je dokonce zcela zřetelné, že je chápána jako žánr, který nemá setřít hranici lyrické a epické výpovědi, ale naopak jejich protiklad ještě vyhrotit. Lyrika totiž není konfrontována s epikou pouze svou vazbou k určité stylizaci básníka jakožto mluvčího básnického textu a k určité představě poezie, ale již také zcela jednoznačně esenciálně s plným akcentováním rozdílu, který moderní literární teorie někdy postihuje jako protiklad textu „syžetového“ a textu „nesyžetového“, tj. textu „dynamického“ a „statického“, tedy textu směřujícího k pohybovému,¹⁹ akčnímu modelu světa a naopak textu tihnoucího představit svět v jediném, sumarizujícím pohledu, v časoprostorové jednotě „zde“ a „nyní“, jakožto pevných souřadnic východiška subjektivní perspektivy.

Taková povšechná charakteristika by mnoho neřkala, protože je vlastně obecně platnou charakteristikou druhové distinkce lyriky a epiky, kdyby z daného základu nevyrostala také zvláštní sémantizace této distinkce.

Zdá se, že tato skutečnost vyvstane zřetelněji, podíváme-li se na sám tvar Wolkrovy balady z tohoto hlediska: ze stanoviska problému, v jakém smyslu je u něho balada syžetovým textem, či jinými slovy, jaký typ syžetu ji obecně charakterizuje.

Z tohoto hlediska nebudou natolik důležité určité tematické prvky, které mají třeba tendenci k větší četnosti, ale nejsou natolik příznačné výlučně pro Wolkrova baladu, naopak, projevují se v nich spíše širší slohové příznačnosti generační. Ostatně i převažující topos Wolkrových balad — město (periferie, ulice) a jeho podprostory (továrna, nemocnice), stejně jako prostor, v němž se pohybuje hrdina Balady o námořníkovi (svět, širé moře, přístavní kréma v Marseilli), jsou běžnými a oblíbenými topusy generačními. Podobně i postavy vycházejí z běžného generačního rejstříku — topič, kovář, dále lékař (v Baladě o ne-

narozeném dítěti a v Baladě o nemocnici), námořník (Balada o námořníkově) — v němž byly téměř emblematické.

Důležitá je však sama syžetová struktura ve vlastním smyslu, tedy způsob časoprostorové organizace motivů. Přes jistou proměnlivost tematickou sjednocuje všechny Wolkrové balady totiž obdobná dějová konstrukce, v níž je postava konfrontována s nadosobními normami, které ji nutí k jednání, jež má obvykle podobu heroického činu i oběti, je tedy naplněním nutnosti jedné a porušením druhé, porušením i naplněním mravního řádu.

Kromě Balady z nemocnice nese v sobě baladický příběh u Wolkra navíc výraznou erotickou složku, je vlastně milostným příběhem, v němž jsou ostře proti sobě postaveny postavy muže a ženy. Jestliže lze říci, že skutečnost Wolkrova baladického světa je skutečností imperativní, platí to především pro postavu muže, který je jednoznačně charakterizován jako postava těsně spjatá s nadosobními normami. Nadosobně pojatá nutnost se přímo stává základním rysem představy „mužnosti“. Tento fakt je podtrhován ostatně i básnickou etymologií, vytvářející most mezi dvěma téměř klíčovými slovy Wolkrové poetiky — „mušeti“ a „muž“ („příkládá, neví snad o tom, — spíš musí, / neboť muž vždycky...“, Balada o očích topičových).²⁰ Žena na rozdíl od muže mnohem častěji bývá vůči imperativům imunní, její svět je užší než svět muže, jinými slovy zůstává vázána na dílčí prostor, jehož hranice sama nepřekračuje, navíc na prostor, jenž nese obvykle výrazné znaky intimity, uzavřenosti (láska, domov, dítě). Zřetelně je to vidět snad právě v Baladě o ženě, Bohu a muži, kde žena stojí na počátku jednoznačně v jádru epického dění; její pohyb prostorem zůstává však přesto nápadně soukromý (hledání lásky) a hranice prostoru nepřetíná (statičnost ženiny vzpoury podtrhuje metafora — žena přes svůj pokus o únik zůstává stále „na kříži“). A opět teprve mužská postava, objevující se až v samém závěru, je schopna skutečného činu, jenž znamená překročení prostorové hranice („Propadla se poplivaná stěna, / když modrooký kovář přišel sem / a praštil do ní kladivem“). Žena dále zůstává postavou v zásadě neaktivní, akce, čin jsou opět vyhrazeny muži. Projevuje se to již v distribuci sloves — slovesa vnější akce vesměs nebývají spojena s kontextem ženy, naopak kontext muže přímo nutně charakterizují („rozřízl jsem tě, milá má“, Balada o nenarozeném dítěti; „Proč muž tu na světě / vždycky dvě lásky má, /

proč jednu zabíjí / a na druhou umírá“, Balada o očích topičových atd.).

Takové rozdělení funkcí mezi „muže“ a „ženu“ je na první pohled konvenční a mohli bychom říci přímo archetypální, vychází z biologických charakteristik utvářených po staletí rozdílnými sociálními rolemi. Navíc v básnické tradici pro Wolkra aktuální má mnoho společného s rozhrančením ženské a mužské role v archetypálním světě Fráni Šrámka z období Splavu. Rozhodně se však prudce rozchází s baladickým prototypem Erbenovým (nebo širěji a přesněji s epikou Erbenovou), kde žena hraje z hlediska dějového úlohu obvykle ústřední,²¹ jakkoliv se Wolker k Erbenovi výslovně přihlásil. Aktualizoval-li totiž pro potřeby moderní poezie Erbenův odkaz, aktualizoval ho jinak než jeho generační soupeřníci: obrátil se k Erbenově baladě právě jako k žánru, v němž výrazný epický děj probíhá světem imperativů. Jestliže například v Seifertově Baladě je příběh pouze groteskně-poetickým motivem a sama tragická váha násilného činu se rozplývá v regulích estetické hry stejně jako v Cukrové baladě Nezvalově, u Wolkra je kontext, který čin obklopuje, krajně vážný, čin se vždy promítá na horizont sociální normy a z jejího hlediska je zkoumán a poměřován. Není přitom jen akcí orientovanou vně, činem se v prostoru balady u Wolkra přetváří sám hrdina.

Z tohoto hlediska není náhodné, že role hrdiny je ve Wolkrově baladě přisuzována muži (i rozložení emblémů „srdce“ a „rukou“ o tom mnohé napovídá). Souvisí to zřetelně s obecně akcentovaným iniciačním schématem ve Wolkrově poezii. Host do domu je budován na důsledné a vědomé triadické koncepci sbírky (jak ostatně Wolker sám vyložil v dopise J. Zrzavému),²² v níž se hrdina, Chlapec (tak zní i název prvního oddílu prvotiny) seznamuje s „kamením“, s nelitostným světem za prahem domova a dospívá k prvnímu sebeuvědomění, překonání výchozího chlapectví. Proto také není bez významu, že Wolker oceňoval právě ty recenze, které zpochybňovaly chlapectví jako reálné a smysluplné východisko jeho poetiky a kladly důraz na nutnost brzkého přerodu (např. kritika Josefa Hory). Těžká hodina téma přerodu rozvádí ještě dále výslovným soustředěním k otázce přerodu chlapce v muže.

Baladický syžet, odehrávající se v prostoru naléhavých a nezvratných imperativů, je tak u Wolkra pojat jako součást mužské role hrdiny, je epickou reflexí jeho mužnosti, zdaleka ne pouze v biologickém

smyslu, ale v nové a nečekané sociální interpretaci jako sebeuvědomělý postoj vůči skutečnosti.

Naléhavost, s jakou se ve Wolkrově baladice i ostatní poezii téma nutnosti naplnit život činem vrací, napovídá, že šlo o problém překračující hranice literárnosti. Už v citovaných Wolkrových výrocích o baladě je patrné, že silně pocíťovaná odlišnost lyriky a epiky jako dvou protichůdných uměleckých „jazyků“ je současně promítána autorem do reálu. Prostý fakt, že syžetový text — a tedy epika — je spjat s pohybem ústředního hrdiny, s jeho prostorovou trajektorií, překračováním prostorových kontinuí (slovy J. Lotmana) či „chronotopů“ (slovy M. Bachtina), se stává výpovědí o autorské situaci tváří v tvář dílu a skutečnosti. Volba epiky je z tohoto hlediska současně autorským rozhodnutím pro čin: „básník sám bude *vždy* nejmocnější složkou svého díla, ale pokládám za důkaz síly a statečnosti, — dovede-li život (děj) své básně vynést ze sebe. Lyrika je stav a epika je čin...“ Pohyb baladického hrdiny světem imperativů, jeho okázalé a až elementárně epické přijetí života jako činu, práce, přetváření i sebeřetváření se stalo podobenstvím o nezvratném básníkově rozhodnutí být účasten svou tvorbou, ale i svou osobností zápasu o nový svět, o prolomení hranic světa „vrozeného“ a nalezení nového řádu spravedlivě organizované sociální skutečnosti nikoliv verbálním gestem, ale činem se všemi důsledky, jež čin v lidském světě nese: „neb srdce lidské nožem je anebo ránou je / a nejvíc, nejvíc ze všeho, bývavá oboje...“

Právě pro toto hluboké promyšlení a přehodnocení možností, jež tradiční žánrový tvar skýtal, pro jeho využití jako nosného oblouku vztaženého mezi soukromým osudem básníka a požadavky doby dosáhla moderní česká balada ve Wolkrově díle svého vrcholu. V druhé polovině dvacátých let její tak prudce vzrostlý literární význam opět klesá.

V kontextu druhé vlny proletářské poezie let třicátých zůstal už nově aktualizovaný a dále rozvinutý baladický typ Bezručův v poezii Ondry Lysohorského vlastně na okraji dobové básnické produkce. Meditativní poezie let třicátých pracovala s baladickými motivy sice hojně, ale již jen v rámci jednoznačně lyrické struktury (Halas, Holan, Hora zvláště v cyklu „balad“ Tonoucí stíny), ornamentalizující příznačné motivy tajemna, smrti, přízračna, zraňování v momentkách tragických determinant lidské existence. K epické syntéze této virtuálně baladické moti-

viky docházelo ojedinele až později a vlastně již na jiné rovině (Holanova epika). Baladický syžet jako takový jako by se postupně přesunul do prózy, kde se od počátku třicátých let prosazuje útvar s určitými rysy baladického půdorysu, často se k baladě přímo hlásící svým titulem nebo žánrovým určením a na pozadí balady také reflektovaný kritikou.

POZNÁMKY

- ¹ K celkovému evropskému kontextu, v jehož rámci se formovala i lyrickoepická poezie česká srov. V. Bechyňová, Balada, in: sb. Příspěvky k morfológii a sémantice literárněvědných termínů, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha 1974 (rozmnoženo), s. 129–170.
- ² F. Schulz, Česká balada a romance, Osvěta 1877, F. Strejček, České romance předbřežnové, Praha 1927, F. Kocourek, Balada a romance v českém písemnictví, Praha 1911.
- ³ K. Havlíček Borovský, Korespondence (ed. L. Quis), Praha 1903, s. 790 (srov. také formulaci o „žertovných baladách“ na s. 653).
- ⁴ J. Jungmann, Slovesnost, Praha 1845, s. 153, 143.
- ⁵ K. Polák, O umění Jana Nerudy, Praha 1942, s. 39–62.
- ⁶ K problematice žánru balady na českém materiálu srov. dále zvláště O. Králík, K poetice balady, Kytice 1, 1946, s. 268–274, 323–328. Z četných dalších prací viz mj. I. Opackí—C. Zgorzelski, Ballada (Zarys encyklopedyczny d. 1, tom 7, cz. I. Gatunki wierszowane), Wrocław 1970; K. Kraus, Slovenská romantická balada, Bratislava 1966.
- ⁷ J. Wolker, Dopisy (ed. Z. Trochová), Praha 1984, s. 475, 601, 332, 317, 121.
- ⁸ A. Sova, Kniha baladická, Spisy IX, Praha b. d., s. 165.
- ⁹ Tamtéž, s. 166.
- ¹⁰ D. Hodrová, Román zasvěcení, 1973 (dosud nepublikováno).
- ¹¹ A. Sova, Kniha baladická, s. 165.
- ¹² A. Sova, tamtéž.
- ¹³ K. Fiala, Knihy veršů, Moderní revue 22, 1916, s. 281.
- ¹⁴ J. Wolker, Dopisy, s. 342, 516–517.
- ¹⁵ Kmen 4, 1920–1921, s. 321.
- ¹⁶ Kramářská píseň a morytát se naopak mohly stát žánrovým východiskem sociální balady v Německu, srov. např. Karl Riha, Moritat-Song-Bänkelsang, Zur Geschichte der Modernen Ballade, Göttingen 1965.
- ¹⁷ Srov. např. M. Dvořák, Wolkerova balada, Listy pro umění a kritiku 2, 1934, kde se již s krajním neporozuměním pro poetiku dvacátých let vytýká Wolkrovi

„mnoho mladistvé sentimentality, bezradnosti a nevykvašenosti“, to, že „vypadá jako nezkušený herec na ochotnické scéně“ (s. 381).

- ¹⁸ K problematice Wolkrovy balady — případně i v širších souvislostech vývojových, srov. např. O. Králík, *Wolkrovy balady*, *Česká literatura* 18, 1970, 5–6, 345–363; Týž, *K poetice balady*, *Kytice* 1, 1946, s. 268–274, 323–328; A. Hájková, *K Wolkrovým baladám*, *Česká literatura* 22, 1974, s. 419–422.
- ¹⁹ J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, s. 280–295.
- ²⁰ Z jiného hlediska tento fakt dokresluje i další rysy Wolkrova básnického jazyka, zejména vysoká frekvence vět účelových, důvodových, přacích apod.; srov. o tom A. Hájková, c. d., 421–422.
- ²¹ V. Jiráč, *Erben čili Majestát zákona*, in: *Duch a tvar*, Praha 1967, s. 127–148.
- ²² J. Wolker, *Dopisy*, s. 614–618.

Básnický cestopis

Cestopis jako jeden z nejstarších literárních žánrů se těší poměrně značné literárněvědné pozornosti, jak svým tvarem, tak souvislostmi s typem fiktivní prózy budovaným na obdobném půdorysu.¹ Jeho „protějšek“ v druhové oblasti lyriky, cyklus básní z cest, však obvykle jako zvláštní žánr vymezován nebývá, ostatně se pro něj příznačně neustálil ani samostatný literárněvědný termín, ba již samo zkusmé, ad hoc utvořené označení naráží nutně pro svou nejednoznačnost na obtíže. Etymologie, stejně jako běžná představa s označením „cestopis“ spjatá, až příliš bezvýhradně poukazuje do oblasti prózy, totiž k popisu, který zjevně neodpovídá způsobu zpodobení cesty v básnickém cyklu. Označení lyrický cestopis nebo básnický cestopis pak nutně sugerují spíše představu jen jisté žánrové obměny prozaického cestopisu (lyrizovaný cestopis).

Přesto je cyklus básní spjatých s tématem cesty literárním útvarem, který má nejen své vlastní dějiny a také se o vědomí vlastních dějin opírá (Macharův *Výlet na Krym* například přímo odkazuje k Mickiewiczovým Krymským sonetům; český básnický cestopis sedmdesátých let tohoto století využívá podněty básnického cestopisu meziválečné avantgardy apod.), ale který má také vyhraněné rysy vnitřní. Je především určován svou tematikou: je totiž cyklem básní vymezených specifickým okruhem motivů, jejichž souvislost je dána zčásti již vnějšně — vytvářejí společný kontext určitého geografického prostoru. Míra úplnosti tohoto společného kontextu je ovšem různá. Představíme-li si literaturu s tématem cesty v nejširším smyslu slova z hlediska soustavnosti informace o zeměpisném prostoru a jeho reáliích jako uspořádanou řadu, na jejíž jedné straně budou stát zcela účelové, neumělecké texty typu bedekrů (průvodců), bude básnický cestopis směřovat přirozeně

k protější straně této řady. I ve srovnání s prozaickým cestopisem beletristickým (jakkoliv je i tato žánrová kategorie vnitřně značně různorodá) je jeho záznam vnějšího světa vlastně jen kusý a neúplný. Souvisí to velice těsně s obrazem mluvčího, jak je v básnickém cestopisu projektován. V typu bedekru či průvodce bývá subjekt zcela anonymní a neosobní, není konkretizován ani tematizován — tematickou vrstvu textu zcela zaplňují informace o zeměpisném prostoru a jeho realitách. V prozaickém cestopisu beletristickém je už subjekt vždy konkretizován — je bezprostředně ztotožněn s autorem —, má tedy v textu podobu autorského vypravěče. I když se i v rámci beletrie objevují jisté přechodné typy, usilující alespoň částečně o soustavnost bedekrového rázu, takže vypravěč pak nutně zprostředkovává řadu informací nesubjektových, které neprošly jeho osobní zkušeností a zachovávají si nadosobní platnost, sám konstrukt autorského vypravěče v nich nikdy na úrovni textu jako celku potlačen není, subjekt textu je prostředníkem, který ve větší či menší míře integruje zprávu o vnějším světě se zprávou o sobě.² V básnickém cestopisu — už díky druhovým dispozicím lyriky, která je jeho výchozím podložím — stojí subjekt ovšem ještě výrazněji v popředí, skutečnost zcela jednoznačně a plně prochází filtrem jeho vnímání, cítění a myšlení.

Zatímco bedekr v čisté podobě představuje ryze statický typ textu, množinu informací o dané oblasti, beletristický či polobeletristický cestopis tematickou (informační) vrstvu dynamizuje trajektorií vypravěčova pohybu, syžetem cesty jako vyhraněným typem syžetové organizace textu, pořadajícím jednotlivé tematické úseky do souvislých celků jak na základě prostorové příslušnosti (příčemž ze souboru možných prostorových vazeb je vybírána jen jediná), tak na základě časové posloupnosti hrdinova pohybu. Představuje-li klasický bedekr — obrazně řečeno — v zásadě obecný „langue“ vůči nekonečnému počtu konkrétně realizovaných cest, vlastní cestopis je budován především na více či méně dynamické osnově jediného, konkrétního putování. V básnickém cestopise, který je vlastně obvykle souborem jednotlivých básní z cesty, se však nutně rezignuje nejen na systémovou úplnost bedekrového typu (relativní úplnost, ucelenost informací pro potřeby potenciálních dalších cest), ale i na úplnost typu vlastního cestopisu (relativní souvislost, ucelenost informací v rámci jediné cesty, tedy jejich jistá, byť i přerušovaná, ale v zásadě explicitní návaznost). Míra explicit-

nosti realizace syžetu cesty tu značně poklesá. Jen ojediněle je cesta jako dynamický činitel organizace textu realizována plně (Josef Mach: *Plavba do Ameriky*, 1912), většinou bývá nanejvýš implikována — v minimální míře samým faktem básně s tematikou cizí země, často za podpory mimotextového vědomí o autorem uskutečněné cestě, výrazněji pak tematizací mluvčího básně v očitého svědka, pozorovatele cizích reálií, tematizací jeho pohybu prostorem (motivy dopravních prostředků — loď, vlak, kůň) a proměňujícího se obrazu krajiny apod. Tyto motivy však vlastně často dynamizují jen jednotlivé básně, jež si zachovávají jistou samostatnost, nevytvářejí souvislé dějové pásmo, které by je propojovalo v celek. Cesta jako typ syžetové organizace textu se pak v pravém slova smyslu na úrovni básnického cestopisu jako celku explicitně neuplatňuje. Jednoznačné uspořádání tematického plánu pomocí syžetu cesty je tu většinou zastupováno pouhým přiřazováním textů. Následnost reflektuje nebo aspoň vnímateli sugeruje — třeba fiktivně, v rozporu s biografickou skutečností — určitý pořad autorovy cesty. S tím souvisí u básnických cestopisů rámcování básní z ciziny básněmi domova — rámeček pak sugeruje uzavřený kruh básnickovy cesty (S. K. Neumann: 1914—1918; V. Nezval: *Sbohem a šáteček* aj.).

K obecnému žánrovému půdorysu básnického cestopisu však patří i určité hodnotové napětí spjaté s prostorovým pohybem. Pohyb zeměpisným prostorem vytrhává vlastně mluvčího z ustálených vztahů k lidem a věcem, konfrontuje ho s věcmi neznámými, dosud nespátřenými. Lyrický hrdina prochází prostředím, které je mu „cizí“, přičemž v sobě dále nese vědomí „domova“; pohyb mluvčího prostorem je tak současně setkáváním dvou světů, dvou kultur. Neobyčejnost neznámého prostředí spolu s vytržením lyrického hrdiny z každodennosti aktualizují fakt vnímání, přidávají zaznamenávaným reáliím na naléhavosti. Do středu pozornosti se tudíž dostává sám dotek subjektu s novou skutečností, dotek, který je vlastně bez historie, ale i bez budoucnosti, takže je od počátku poznamenán časností a míjením, ale současně subjektu nabízí možnost vnitřní obrody. Básnický cestopis se tak často otevírá poezii básnickovy smyslové očisty, překonání dosavadních životních i literárních klíse.

Tato významová a téměř již existenciální potencialita žánru mohla být v konkrétních literárněhistorických případech jednou vysouvána do popředí, jindy téměř popírána zdůrazněním jiných stránek žánrové-

ho půdorysu, ale tak či onak sehrávala úlohu pozadí, na němž byl daný žánr tvořen i vnímán. Takovou dvojí možnost dokládá zřetelně například už dvojí podoba básnického cestopisu u Jaroslava Vrchlického. Sbírkou Rok na jihu (1878), shrnující básně z cesty do severní Itálie, je právě příkladem krajně existenciální interpretace žánru: italská cesta stejně jako její básnický záznam je představena jako proces složitého přehodnocování, překonávání výchozího subjektivismu a pesimismu stykem se slunečnou, „šťastnější zemí“, zemí „bez stínu“. Vnitřní básnický přerod od tragiky k novým, kladným hodnotám je promítnut do prostoru právě v podobě cesty od severu k jihu — básník sám sebe nahlíží (v podobě příznačné téměř pro celou historii českého básnického cestopisu) jako „Seveřana“ („básník od severu“, Epizoda; „jíní leží na mých snech“, Thetis). Hodnotové napětí mezi pesimismem a životním kladem je promítnuto na osu zeměpisnou, je interpretováno jako kulturní propast mezi přísným a tragickým severem a slunečným a šťastným jihem. Básníková cesta, byť je reflektována — ovšem v rámci postupů dobové poetiky, jež pro dnešního vnímatele zčásti nabyly podoby obecných klíše — s krajní konkrétností a smyslovostí, je tak současně kulturním programem rozchodu se spoutávající českou literární a kulturní tradicí, znamená překonání provincialismu a navázání styku s plnokrevným světem italským, jehož „slunečná“ příroda je harmonickým výrazem „slunečné“ kultury s její zdravou jednotou ducha a těla, tělesnosti a božství. Italská krajina se ve Vrchlického mladistvých básních stává jakýmsi programovým modelem krajiny duše, scénérií vyzývající lyrického hrdinu k ztotožnění svého vlastního nitra s ní.

Naproti tomu jen o něco pozdější Vrchlického cestopisné cykly — například Dojmy z cest ze sbírky Různé masky (1889) nebo Vzpomínky z cest ze sbírky Co život dal (1883) — téma vnitřní obrody básníka stykem s novou, neznámou skutečností světa už omezují na minimum. Cesta tu přesto do jisté míry dovoluje aktualizovat povrchovou pestrost lidského hemžení, a posiluje tak ve Vrchlického poezii nově a nečekaně žánrovost; ta se v budoucím vývoji české poezie ukázala velice perspektivní. Vrchlického žánrové momentky totiž vlastně vycházely v ústrety uměleckému úsilí básníků-realistů.

Je v deník ruka kreslí roztržitě:

Dva kupci z Brém a jeden virtuos,

pár Angličanek, z teplých šálů nos
jim sotva kouká, děti dav, jež hbitě

se honí kol; miss Fanny, smavé dítě,
tou cestou vyhráti chce velký los,
tož kapitána, — kol se točí hbitě
a žvástá jak papoušek ledacos.

Pak hejsek, který na každé je lodi,
půl světa zná a všechny řeči umí
a stále ptá se, kdy půjdeme k jídlu.

Pak profesor, jenž s bedkrem kol chodí
a zvědavě se dívá ke kormidlu,
a dandy, tupě který v prázdno čumí . . .

J. Vrchlický: Figurky

Logická stavba cyklu vtahuje ovšem žánrovost jednotlivých prvků do zcela jiných souvislostí, přehlušuje je gestem básníka, který se cítí stát mimo reál a nad ním, putuje neznámým světem a současně jako by jím neputoval, protože je zřetelně odosobněn: za konkrétní trajektorii reálné cesty zůstává jeho postavení zřetelně statické, lyrický hrdina zosobňuje kulturní hodnoty teď už jednoznačně pojímané jako ideální a nadčasové. Putující básník tak na sebe bere rozmanité kulturní masky („jsem jako Harald ve náručí víly“ ve sbírce Co život dal, „zář Odysseje táhla mojí duši“ v Různých maskách), jednotlivé realie okolního světa se stávají odrazovým můstkem pro vyjádření jeho předem daného a neproměnného stanoviska. Potenciálně dynamický (vnější dynamikou cesty i vnitřní dynamikou tématu obrody básníka stykem s novou skutečností) moment básnického cestopisu je tak zcela pohlcen reflexivní poezií, kterou Vrchlický pojal jako svůj základní lyrický žánr v rámci široce koncipovaných Zlomků epejeje (1886). Je to žánr v zásadě statický, v němž se navíc stírá výchozí konkrétnost tématu jeho zrcadlením do analogicky rozvedeného tématu vnitřního světa, přičemž vnější i vnitřní svět zůstávají v zásadě nehybné jako dvě předem hotové skutečnosti, jejichž podobnost nepředpokládá vzájemné působení. Subjekt básníka je v této perspektivě stylizován jako univerzální monumentální

hrdina Zlomek epopeje — jako „času a prostoru / vladař a král“, věčný a odosobněný, ale tím také neschopný jakéhokoli vývoje.

Básnický cestopis Josefa Svatopluka Machara — jakkoliv na povrchu nabízí styčné body s pozdním básnickým cestopisem Vrchlického, třeba i využitím žánrového obrázku, je spjat už se zcela odlišnou poetikou a se zcela odlišným pohledem na svět. Lyrický hrdina se tu krajně subjektivizuje, subjektivizace jde mnohem dál i za neobjektivnější polohu básnického cestopisu Vrchlického v Roce na jihu (1878). Vždyť i tam cesta básníková zůstala přes značnou konkrétnost svého zpodobení přece jen nadindividuální tím, že vlastně symbolizovala obecně kulturní projekt mostu k Jihu, nabízela klíč k přehodnocení dosavadní české kulturní orientace. Macharův Výlet na Krym (1900) je cestou jednoznačně soukromou a už sama volba titulu je z toho hlediska příznačná: konkrétní člověk putuje konkrétní cizí krajinou a jeho cesta je jen a jen cestou, výletem zbaveným všech možných alegorických či dalších implikací. I tam, kde se lyrický hrdina setkává s obecnými kulturními hodnotami, nikdy je nenechává hovořit za sebe, nesplývá s nimi, ale naopak ostře se s nimi konfrontuje. Tradiční pohled je vždy poměřován s pohledem osobním — lermontovovský obraz hrdinného Čerkesa s Čerkesem v reálu, antická Médea s její evokací v představě básníkově („na její bílé říze / vidí hnědnout rudé skvrny, / kapky krve, které stříkly / na ni z šije bratrovy“), Mickiewiczův Krym s Krymem dnešním atd. Napětí „domova“ a „ciziny“, které vlastně v pozdním cestopisu Vrchlického bylo univerzalizací básnického já až zrušeno, se tu opět nastoluje — navíc s nejednoznačnou intencí. Na jedné straně „krymská cesta“ znamená prudké posílení smyslového pólu v Macharově poezii, jež jako by až místy předjímalta třeba pozdější vývoj mladého Šrámka:

Madame Naděžda v zadumání
stanula v parku, zírá kol,
před sluncem starý dub ji chrání
a rudý její parasol.

A rudé jsou i šaty její,
tě barvy, jež se jásavě

uplatní v blesků žhavém reji
i v plavé páry záplavě.

J. S. Machar: Poledne

Vědomí obrody³ — vyhoceně řečeno téměř obecné „žánrové vědomí“ básníkovy obrody — je tu pak vyjádřeno také explicitně, nejen proměnami poetiky, ale i přímou deklarací: „Jak jiným člověkem se domů vracím! / Mám v srdci klid a mírné naladění / svých dětských dob . . .“; „Jsem smířen se vším, raduji se z žití, / vše omlouvám a všecko je mi jasno. / Svět nemůže být jiný, a tak dobře.“ Přitom však ve vlastním textu sbírky probíhá neustále i prudká polemika analytického rozumu se smyslovostí — s iluzemi a sny, „pohádka“ Krymu se svou „řečí předkulturní“ je souběžně demaskována jako neautentická („oh, pane Adame, ty skály tam / tak hrozny nejsou, jak jsi říkal nám“). A demaskován a ironizován je i sám únik z Čech („Oh, vlasti milá, ty jsi jako Osud . . . / nemožno ujít, nemožno se vyhnout, / přes moře sáhneš, syna svého najdeš / a srdce, jež si volně bítí začne, / znova zas stiskneš studenými prsty . . .“). Pro tuto dvojznačnost, s níž je proti možnosti úniku z dosavadních společenských vazeb vždy kladena ihned jeho nemožnost, proti tématu vnitřní obrody ihned téma neobrození, je charakteristické vlastně několikeré finále sbírky seskupené do třetího, závěrečného oddílu Domů. Po básni Sbohem, která je až nemacharovsky patetizována prohlášením o nalezení životního kladu, následuje žánrový obrázek Ve vlaku, který je ironickým pokračováním a přímo protipólem úvodní básně (Noc ve vlaku): obraz svatební cesty novomanželů na jih je drasticky konfrontován s jejich návratem „do života“, banální momentka přitom nabývá podoby miniaturních měšťanských tragédií z Macharova cyklu Zde by měly kvést růže. Obě básně jsou budovány zrcadlově:

Spousta škatul leze v kupé,
kufry, vaky — nemotorně
zavěšen za nimi cupe
čerstvý párek manželský.

Zavazadla místí hbitě.
„Pozor na to!“ ona stále.

Spousta škatul leze v kupé,
kufry, vaky — dáma křičí,
za ní zrudlý manžel cupe —
bozi, kde už jsem je zřel?

Zavazadla místí hbitě.
„Pozor na to!“ ona stále —

„Dobře to tak, drahé dítě?“
„Dobře. Ještě to a to.“

...
On i ona čilí, svěží,
podomácku sobě vedou;
na hrudi mu ona leží,
on ji v pasu objímá.

Noc ve vlaku

„Prosím tě, jen nekřič, dítě!
Nic se tomu nestane!“

...
Rozsedli se na sedadle
— leží cosi mezi nimi —
svěžest pryč a oči vpadlé,
tak, tak, moji holoubci ...

Ve vlaku

Navíc poslední z trojice závěrečných básní polemiku s významově existenciální intencí žánru dovádí k hořkému přehodnocení vědomí vlastní smyslové obrody — proti verši „jak jiným člověkem se domů vracím“ z básně Sbohem je tu kladen verš opačný: „ach, pravda, starým člověkem jsem zase“.

Do krajnosti popřena je tato obecná a „obrodná“ intence žánru pak přímo v básních z cest u básníků anarchistické generace, Františka Gellnera (pařížské básně z Nových veršů, 1919) a Josefa Macha (Plavba do Ameriky, 1912). Možnost proměny čehokoliv spjatá s cestou je zde odmítnuta už od samého začátku, důvod cesty je představen stejně banálně šedivý jako její cíl, východisko i cíl jsou podrobeny stejné autorské ironii. Skutečnost „nového prostoru“ se k lyrickému hrdinovi, který do něj vstupuje, nenatáčí novými, barvitými reáliemi, nepředstavuje „kořist smyslů“, ale skutečnost dávno známou („všude / zrovna jak v Paříži“, Gellner; „totéž nebe zde nade mnou“, bohatší jenom „o osmačtyřicet hvězd / na vlajce Spojených států severoamerických“, Mach). Zůstává-li tu něco hodnotou, je to nanejvýš sama cesta, vytržená z rámce východiska a cíle a přeměněná v tékání z místa na místo, „toulání“, které se stává ztělesněním neochoty přimknout se k jakýmkoli společensky etablovaným a takzvaným „věčným“ hodnotám a v tomto smyslu také stálým atributem lyrického hrdiny jako „zlého hochá“ a „tuláka“ (Gellnerova Mravoučná povídka o hodném a zlém hochu). Právě potlačení určitých očekávaných rysů básnického cestopisu je tu nečekaně zatíženo tragickým obsahem: nová výpověď o pouti světem, který nikde nenabízí uspokojení a životní klad, byla na žánru básnického cestopisu vlastně vyvzdorována. A naopak: obnovené hledání životního kladu mohlo i u básníků, kteří prošli anarchismem, obnovit básnický cestopis v prvotní funkci. To do jisté míry ukazují cykly

básní z cest ve sbírkách Karla Tomana Melancholická pouť (1906), Sluneční hodiny (1913), Stoletý kalendář (1926), znamenajících také reinterpretaci a prohloubení tulácké autostylizace lyrického hrdiny, ale především to dokládá válečná poezie St. K. Neumanna. Básnický cestopis se totiž Neumannovi stal právě v duchu své žánrové potenciality nástrojem navázání zdůvěrnělého, bezprostředního kontaktu se skutečností a současně nástrojem dalekosáhlého vnitřního přerodu. Je to fakt o to nápadnější, že k němu dochází ve vypjaté a svou tragikou jakoby hledání hodnotového řádu zvláště nepříznivé situaci — totiž v letech první světové války (cyklus veršů z vojenského „putování“ od Maďarska k Albánii ve sbírce 1914–1918, vydané až mnohem později — v roce 1927).

A tak se nám vlastně celá historie českého básnického cestopisu jeví — zjednodušeně řečeno — především v napětí mezi tendencí plně využít jeho žánrové potenciality pozitivně a tendencí využít ji negativně. Básnický cestopis, byť by se dalo aprioristicky očekávat, že bude pouhým souborem básní tvořených na okraji hlavního proudu díla, se objevuje z hlediska psychologie tvorby jako prostředek vnitřní přestavby básnických tvořivých sil. Z hlediska literární historie můžeme konstatovat, že se s básnickým cestopisem setkáváme v těch úsecích literárního vývoje — ať již jednotlivé osobnosti či celé společnosti —, kdy se zvláště ostře pocituje osifikace sociální i literární struktury, vyčerpání dosavadních literárních prostředků, krach ideových koncepcí. Svými žánrovými předpoklady (vysvobození subjektu z dosavadních vazeb, jeho konfrontace s novou realitou, jež současně relativizuje obecnou platnost reality výchozí, představení této nové reality především v smyslové podobě) se básnický cestopis velmi dobře hodí pro poezii hledání nového, obrodivého doteku se skutečností, ve chvíli, kdy se zdá být zakryta zbytnělými společenskými normami ve smyslu co nejširším — tedy včetně norem kulturních a literárních. Přísně vzato to současně znamená, že reálná básnickova cesta rozhodně nebývá vlastním podnětem vzniku literárně významného básnického cestopisu — spíše naopak, stává se jeho pouhou technickou podmínkou, vlastní podnět leží obvykle hlouběji, v dobových společenských vztazích, a jejich literární reflexi. Na straně druhé mohl být ovšem básnický cestopis využit i negativně, tak, aby jeho nenaplněný předpokládaný žánrový půdorys nebo nenaplněná existenciální významová intence mohla ještě výrazněji podtrhnout skeptický tón básnickovy výpovědi.

Tato prostá dynamika historického využití žánru však každopádně nestačí pro zhodnocení místa básnického cestopisu v období, které je především v popředí našeho zájmu, v letech dvacátých a třicátých.

Už od počátku dvacátých let je v poezii básníků nastupující generace stále patrnější napětí mezi intimním interiérem a širokým světem. Toto napětí má někdy podobu dramatu, vzájemné podvojně adaptace básníka a světa, tedy jinými slovy jakési domestikace světa, jeho zdůvěřňování hodnotami srdce na jedné straně a přitom socializace básníka, jeho vytrhávání z uzavřených prostorů domova a seznamování s okolím (J. Wolker) na straně druhé. V každém případě se prostředí, v němž se lyrický hrdina pohybuje, od počátku dvacátých let nápadně rozšiřuje. V charakteristických emblémech se do vnitřního, básnického světa probíjí svět vnější („rozbil plot kolem zahrádky naší a udělal z ní svět“, A. M. Píša; „stěhujeme se z domů do ulic“, F. Němec atd.), vstupuje dovnitř s jednoduchými motivy exotických reálií („Afriku i Austrálii jsme zcestovali, / s černochy se pobratřili, / Indiány navštívili“, J. Wolker). Ovšemže i symbolistická poezie znala pohyb lyrického hrdiny širými, ba nekonečnými prostorami — a v Götzově doslovu ke Kalistově sbírce *Vlajky* (1925) ve výroku „dálka je přece jen rodnou půdou duše“ jako by zaznělo vědomí tohoto dědictví — ale tentokrát je prostor, jímž se lyrický hrdina pohybuje, přes svou šíři pozemsky konkrétní, je prostorem světa ve zcela věcném, předmětném smyslu.

Pro sugerování tohoto pohybu lyrického hrdiny neomezeným prostranstvím světa se velice dobře hodily široké pásmové skladby, které nabízely dostatečně velkou textovou plochu pro uplatnění významového důsledku veškerého rušení časových, prostorových a logických omezení (V. Nezval: *Podivuhodný kouzelník, Akrobat*; V. Závada, *Panychida*; K. Biebl: *Nový Ikaros*). Výrazná je tato přestavba prostoru i v avantgardní dramate, kde přináší rozbití konvenčního postulátu jednoty místa (hry *Voskovce a Wericha*, *Nezvalovy scénické básně*, jež přivádějí celý svět na jediné jeviště — *Depeše na kolečkách*, nebo naopak nechávají hrdiny putovat světem — *Milenci z kiosku*). Svět dobývá i nejintimnější oblasti citové — Seifertův slogan z básně *Námořník „milanky v Austrálii, Asii, Evropě, Africe a Americe“* lze připsat kolem poloviny dvacátých let téměř kterémukoli z první i druhé poetistické vlny („*Milovat v Austrálii, Evropě, Asii, Africe, Americe*“, F. Halas; „*Spí s milou na točně na rovníku*“, F. Halas).

Zřetelné „vědomí všepřítomnosti světové“,⁴ jak charakterizoval souhrnně tyto tendence v poezii dvacátých let Bedřich Václavěk, vyžadovalo ovšem nové pojetí lyrického hrdiny, takovou autostylizaci básníka, která by umožňovala snadno překonávat zeměpisné vzdálenosti a která by dovozovala důvěrný kontakt se světem v celku.

Příznačná je tedy — a vlastně již od počátku dvacátých let — zvýšená frekvence, s jakou se v mladé poezii objevuje postava námořníka. Miroslav Rutte si velice brzy (ovšem s polemickým ostnem) povšiml důsaznosti tohoto faktu pro mladou poezii: „Všimněte si dobře tohoto symbolu: člověk, jenž nemá pevné půdy pod nohama a který ji nahrazuje věčným pohybem, stálým návratem a loučením. Člověk, jehož smutek přehluší bouře a vlny, jemuž dobrodružství nahrazuje lásku, štěstí a pokoj srdce, jehož domov je loď křižující světem, a jenž v exotických krajinách okouší plodů, jež nedozrály pod severským nebem . . . , podobá se vnitřně tulákovi, jenž se objevil u generace devadesátých let a v němž tolik srdcí, nezlomených mezi domov a svět, našlo svůj symbol, svou útěchu i vzdor“.⁵ Kontinuita této postavy mu zčásti zpětně i v první půli dvacátých let prozrazovala zrod pozdější skepse k emocionálním možnostem poezie. Námořník byl postavou, pro kterou generací objevený „širý svět“ představoval přirozené prostředí a která potřebám takto pojatého světa plně odpovídala.

Obdobně nabízel lyrickému hrdinovi v básni volnost v pohybu prostorem jiný v generaci oblíbený typ postavy — kouzelník, tím že vyvažoval hrdinu z nutnosti dodržovat pravděpodobnostní řád skutečnosti. Značné prostorové vzdálenosti pak rušila iracionalita.

Nové možnosti nabízela však této dobové potřebě také tradiční postava „putujícího básníka“. Už na počátku století se v opozici vůči hyperbolizovaným autostylizacím (titán, věštec, Satan), ale i vůči romaneskně pojímaným postavám poutníků umělými exteriéry symbolistické poezie objevuje civilní postava básníka jako poutníka reálnou krajinou (P. Bezruč). Často tu vystupuje v provokující obměně básníka jako tuláka, bratra vyvržených (F. Gellner, St. K. Neumann, J. Mach, F. Šrámek), později ve vitalistické variantě jako postava nacházející důvěrný a autentický kontakt s přírodou (F. Šrámek, K. Toman, St. K. Neumann) a mezi mladými básníky první poloviny dvacátých let se často rýsuje na pozadí křesťanského mýtu jako alegorie lidského osudu a hledání. Avantgardní poetika naopak tradičního tuláka vlastně proměňuje v turistu, cestovatele pro zábavu:

Putuje tulák s cigárem po světě
a všude veselo mu je
Včera kráčel po horách v Tibetě
dnes zpívá a na moři pluje

K. Biebl: Tulácká

Za této situace je vcelku přirozené, že se pro básníky mladé generace ve dvacátých letech žánr básnického cestopisu znovu aktualizuje. Přinášel totiž rychlé střídání zeměpisných reálií, a tak nabízel možnost smyslového okouzlení z proměnlivé tváře skutečnosti stejně jako (zcela ve smyslu poetického smutku na rubu okázalé radosti) melancholický prožitek neustálého uplývání a mjení, z prudkého vynořování nových skutečností a jejich opětného mizení za obzorem, rychlého sledu poznávání a loučení. Především však jako žánr vypovídající o odchodu z domova a osvobození z jeho konvenčních pout únikem do cizího světa vyhovoval generačnímu „panglobismu“ a „exotismu“, úsilí považovat celý svět za „vlastní“ prostor, bezprostřední básníkovy okolí.

Přesto nebyl tento vztah k tradici žánru tak zcela jednoznačný. Zřetelně je to patrné na přijetí Horovy Itálie (1924) kritikou mladé generace.⁶ Horův básnický cestopis se plně vřazuje do tradice žánru, jak byla výše nastíněna.⁷ Itálie beze zbytku využívá všech významových možností, které svými obecnými vlastnostmi žánr nabízí. Kompozice celé sbírky, ale i vnitřní napětí jednotlivých básní je vybudováno na opozici severu a jihu: „V Itálii zápasí v Horovi sever a jih, dva principy: volní, etický, aktivistický — a citový, lyrický. Sever, toť přísnost, jež žila v minulých knihách, jih, toť volnost života, oddání lyrismu“ (B. Václavek).⁸ Proti „severským žalům“, české či středoevropské těžkomyslnosti („Čech, ten že nevoní ani nezapáchá . . . , jenom myslí“) je kladena prostá nekomplikovanost italské krajiny, která se autenticky ozývá — již jednou připomenutými slovy Macharovými — svou „předkulturní řečí“ jak pod troskami cizorodé římské civilizace, tak za fasádou ještě cizorodější politické přítomnosti. Itálii přijímala mladá generace především jako knížku svou poetikou vycházející v ústrety její představě moderní poezie („blíží se až na hranice mocného ryzího lyrismu moderního“, dospívá „v objektivní lyriku autonomní“). Z pozice avantgardní poetiky však současně Václavek upozorňoval na zřetelné tíhnutí k řádu za polyfonií básnických prostředků, na vyhocení napětí

mezi etickou a smyslovou složkou a v té souvislosti také na nápadně dramatický obraz lyrického hrdiny, jenž v sobě nese svár dvou světů a životních stylů („Spojte polární kontrasty. Pošlete severské srdce k jižnímu moři. Vznikne Itálie“, F. Götz).⁹

Estetice poetismu je taková dramatizace lyrického hrdiny cizí. Samozřejmě — v polemice poetického programu poezie, vyvážané ze všech mimoestetických úkolů s dosavadní představou o významné sociální funkci básnictví, se tradiční sémantická opozice českého básnického cestopisu (mezi přísným českým severem a šťastným jihem jiného, spekulacemi nezatiženého životního stylu) mohla hodit. U celé řady mladých básníků a teoretiků se setkáváme s obdobným postojem. Nezval v Podivuhodném kouzelníkovi výslovně charakterizuje český národ jako národ „asketický“, s „neprobuzenou přirozeností“, jinde formuluje přímo slogan „pryč z asketického zeměpásu do oázy“ a spojuje českou asketičnost a „úzkoprstost“ se „sousedstvím přísných Němců“.¹⁰ Cesta však neznamená vyhocení rozporu, ale jeho zrušení: svět je od počátku považován za „vlastní“, mezi ním a lyrickým hrdinou není napětí, je to přirozený prostor hrdinovy svobody. Také sama cesta se tak oddramatizovává, oslabuje se její obecná závažnost jako nástroje hodnotové konfrontace, svět nabývá jiných charakteristik. Jinými slovy — na tradiční „filozofii“ básnického cestopisu se ve dvacátých letech vlastně vrší filozofie nová, bezprostředně spjatá s avantgardní estetikou.

Oba nejvýznamnější cestopisy, cyklus Jaroslava Seiferta Svatební cesta ze sbírky Na vlnách TSF (1925) a sbírka Konstantina Biebla (přesněji řečeno její dva oddíly) S lodí jež dováží čaj a kávu (1927) to dokládají velice zřetelně. Seifertův cyklus shrnuje básně z cesty do Itálie a Francie, Bieblův básně z cesty do Srí Lanky a Indonésie; v obou případech je svět pojímán přímo jako nástroj smyslových vzrušení. Je nápadné, jak těsně je cesta tentokrát spjata s erotickým kontextem: u Seiferta se prosadil už v názvu (Svatební cesta), u Biebla se neustále evokuje průběžně („Pojedem spolu já a ty / vezmeš s sebou jen kufřík a svoje rty“; „Teď vy má krásná společnice / též musíte se vysvléci“; „má prudká Anděla můj anděl do mdlob padlý / a její tělo pyšné a zářící jako Severka / svítilo nad vodou přes zábradlí“). Cesta světem je proměněna dotekem erotického kontextu v cosi svátečního a vlastně snového, hravá podoba lásky jen podtrhuje hravý ráz samé cesty, koketování s vjemy, které svět básníkovi představuje. Svět se tu

víc než konkrétními reáliemi ozývá spíše jednoduchými emblémy, uvádějícími do pohybu řetězce asociací („Naposled loučí se s námi Kréta, / podobna tolik jednomu dívčímu jménu“, Biebl; „Vzpomínáš na Marseille? Bubínky s rolničkami. / Bílá holubice přináší psaní s dvěma pečeti“, Seifert). Spíš je ceněna vzrušivá nejasnost vjemu, jeho schopnost asociovat další a další představy a nechat se jimi pohltit než jasné kontury „cizí země“. Tato tajuplnost v obou knížkách často promlouvá z tajemných cizokrajných jmen („miss Gada-Nigi“, „Omaki Vani“, „slečna Muguét“ u Seiferta, „mademoiselle Oki“, „Amín“, „Momo“ u Biebla), hovoří cizími slovy, jinorodými v českém lexikálním systému, vnášejícími do něho cizorodé zvuky („Ó Wagons restaurants a Wagons lits“, „ty růže Lady Waterloo a Hvězda Francie“, „U znamenitých pramenů Eau de Cologne“, Seifert). Pro běžného čtenáře jsou mnohá tato slova významově nedešifrovatelná — jako je tomu u malajských slov v Bieblůvi (toké, kapok, rambutan, tiťak, gamelang, manga pisang, mangistan, pigi mána, lombok). Součástí exotického lexikálního ovzduší jsou ostatně už i vlastní jména cizích měst a zemí, zeměpisných a kulturních reálií (Seifert: Eiffelka, Étoile, Paříž, Trocadéro, Louvre, Yellowstone, Afrika, Kartagina, Rusko, Bastila, Alpy, Marseille, If, Belsunce, Singapur, Jokohama; Biebl: Jáva, Janov, Yorck, Evropa, Etna, Kréta, Tibet, Afrika, Merbabu, Evropa, Paříž), která spíš než k určitým zeměpisným lokalitám odkazují k neurčitému ovzduší obecných i velice osobních představ s nimi spjatých, k vzrušivému obrazu dálky. V básnickém cestopisu dvacátých let se svět vlastně rozostřuje, není poznáván, ale naopak znovu ztajmeněn, propadá se do vnitřního světa lyrického hrdiny jako součást jeho imaginace.

Představa světa jako nástroje uspokojování lidské senzibility znamenala současně vedle jeho prostorového rozšíření zřetelné hodnotové smrštění. Právě tato skutečnost se stávala předmětem výtek ze strany kritiky: „kniha... neobsahuje celý svět, neboť terasa kavárny, byť i pařížské, není celým světem a život se neskládá pouze z paprsků a květin...“ říká F. C. Weiskopf nad Seifertovou knížkou.¹¹ Byla nicméně důsledkem krajní poetistické estetizace světa i krajní estetizace poezie (Eduard Urx: „svět je chápán zmysly a báseň, to je rukopis tohoto světa“¹²), jejich vzájemného sblížení. Poetistické podvojně rozšíření i smrštění světa — protažení prostoru obklopujícího lyrického hrdinu na celou zeměpisnou skutečnost planety a jeho redukce v prostor

emblémů moderního věku a programové moderní citovosti — je vlastně paralelní obdobnému rozšíření a zúžení samé představy poezie. Na jedné straně totiž poezie podle formulací teoretiků poetistické avantgardy vykračuje za své konvenční hranice a navazuje těsný vztah nejen s jinými uměleckými obory, zvláště pak s těmi, které byly dosud považovány za neprestížní (film, fotografie), pomocné (typografie) či vyloženě nízké, spjaté s lidovou, pokleslou zábavou (cirkusy, varieté). Poezie se hlásí v oblasti umění ke všemu perifernímu (jarmareční popěvek, orientální malířství, africká plastika, lidové divadlo), ale dokonce je vztažena i k oblastem už vyloženě a jednoznačně za hranicí umění a ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním světa. Navíc se současně na straně druhé vnitřně specializuje, zřídka se všech mimoestetických funkcí, otevřeně proklamuje vlastní sociální bezvýznamnost, nemožnost tvůrčího gesta být činem.¹³

V poetismu se ruší předěl mezi básníkem a nebásníkem, lyrický subjekt básně je vlastně pojat úzce jako esteticky prožívající vědomí, což současně znamená vědomí vysvobozené z normativnosti utříděného vnímání skutečnosti, ruší se předěl mezi poezií a životem („prožít svou lidskou báseň“¹⁴), poezií a skutečností. Předmětem poezie se stává skutečnost již předem a vlastně výslovně a priori esteticky prožívaná, dovedeno do důsledků se předmětem poezie stává poezie sama, promítnutá do světa a životního stylu, předmětem básně je učiněna báseň-svět. To je jistě metafora, ale v programových prohlášeních poetismu bylo příznačně a doslova samo cestování, turistika definováno jako poezie sui generis, totiž jako „poezie tělesných a prostorových smyslů“.¹⁵

Takové sblížení cestování a poezie znamenalo rovněž promítnutí tvárných principů moderní básně do samé cesty, cestování nabylo v této představě podoby asociálního spojování zeměpisných reálií (mezi sebou, ale i s psychickou zkušeností vnímajícího subjektu). Cestování se prostě stalo tematizací metaforického principu básně v zeměpisném prostoru, v takové podobě do básně vstupovalo, a proto také mohlo být docela snadno asociálním pohybem představ kdykoliv nahrazeno. Tak například u Biebla asociální řetězec nastavuje reálnou pouť do Malajsie až k nenavštívenému Tibetu (v básni Tulácká), do afrických pralesů (V Africe), obdobně v Seifertově básnickém cestopisu do Itálie a Francie se přimykají k reálným francouzsko-italským motivům i motivy neshlédnutých dalekých zemí mnohem exotičtějších.

V krajním případě se objevují zcela fiktivní básně z cest či celé jejich cykly, které už vůbec nejsou spjaty s uskutečněnou cestou. Pak ovšem asociační tok představ reálný pohyb zeměpisným prostorem zastupuje zcela. Tak je tomu ve fiktivním básnickém cestopise Nezvalové v Pantomimě (1924) nazvaném Exotická láska, ale podobný posun můžeme pozorovat i mimo seskupení Devětsilu, kde se poetismus zrodil. Zdeněk Kalista po svém básnickém cestopisu Pohledy z daleka, jenž se objevil jako zvláštní oddíl ve sbírce Jediný svět (1923), se přiklání právě k této krajní podobě poetického básnického cestopisu ve sbírce Vlajky (1925). Jednotlivé básně označené jmény cizích zemí jsou budovány na osnově asociačního řetězce spjatého s barevným vjemem praporu. Realitu cizí země nahrazuje realita jejího konvenčního znaku, vytržená básnickým viděním (estetickým vědomím) z ustálené vazby k petrifikovanému sociálnímu významu (symbolika vlajky) a svobodně spojovaná s novými skutečnostmi („Realita vlajky znásobená snem, touhou, dětstvím“, F. Götz¹⁶).

Modré a bílé pruhy
Toť obal bonboniéry
Antika moderní
Smích moře celý

Z. Kalista, Recko

A tak jsme ve druhé polovině dvacátých let svědky určitého paradoxu. Básnický cestopis na jedné straně vychází v ústrety poetice, stává se žánrem, který v jistém smyslu generační snažení typizuje, na straně druhé ty charakteristiky žánru, jež se týkaly jeho „existenciálního přesahu“ a dosud tvořily, jak jsme ukázali, páteř jeho vývoje, byly spíše potlačovány. Vzniká tak napětí mezi tradiční žánrovou potencialitou a přehodnocením útvaru avantgardní poetikou, která se však na jiné úrovni opět zhodnocuje: činí totiž z básnického cestopisu i v rámci poetiky poetické útvar jak krajně programový, tak krajně protiprogramový, rozbíjející teoretickou představu svým vrozeným vnitřním neklidem. Už v Seifertově sbírce Na vlnách TSF vedlo krajní sblížení cestování a poezie k tomu, že specifika cesty jako pohybu vytrhujícího básníka z dosavadního prostředí vrhala zpětně reflexe na podstatu poezie. Cesta a cestování se staly melancholickou metaforou dobových re-

dukci její funkce. Na hlavu postavené moto z Máchy v úvodu této sbírky („Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“) bylo sice okázalou proklamací poezie antiromantické, vzdálené tragického prožívání skutečnosti, ale negované malkontentství se znovu ozývá v uvědomění tragikomičnosti básnickovy úlohy („Býti rybářem na Sahaře / a kapitánem lodi která nemá dna / hle to je vše co nám zbývá“), poznamenané vytržením poezie z reálných souvislostí. Ještě mnohem výraznější je ono vzdorné působení žánru v básnickém cestopisu Bieblově, jenž vlastně přes krajní oddramatizování lyrického hrdiny a hravou stylizaci cesty vůbec nezastřel základní a v básnickém cestopise typickou opozici domova a ciziny. Putování k „protinožcům“ se v této perspektivě stává vlastně paradoxně poutí do míst, ze kterých se právě domov objeví jako „cizí“, exotická, a tedy poetická krajina, v jejímž obraze i tradiční atributy země přísné, studené a asketické nabývají nového, pozitivního významu.

Na druhé straně světa jsou Čechy
krásná a exotická země
plná hlubokých a záhadných řek
jež suchou nohou přejdeš na Jména Ježíš

U nás je jaro léto podzim zima

U nás nosíme zimníky kravaty
a hole

Možná že padá sníh
anebo kvetou třešně

U nás rostou jahody

U nás je studená pitná voda

K. Biebl: Protinožci

Obdobná perspektiva se objevuje i v Seifertově sbírce Slavík zpívá špatně (1926), v níž báseň Tři hořká jaderka, věnovaná Bieblovi a inspirovaná jeho indonéskou cestou, opět v závěru konfrontuje obraz do-

mova a horké jižní krajiny. Domov se tu opět objevuje jako zaslíbená země v labyrintu cest („Jen usnout, usnout, jako usne had, / a najednou se doma probudit, / když je jaro!“). To zdůraznění domova jako výsostné a svrchované hodnoty mohla pak snadno prohlubovat o deset let později lyrika let třicátých a čtyřicátých v situaci krajního ohrožení země. Vývojovou progresivnost tohoto tématu ostatně potvrdil i Nezvalův básnický cestopis *Sbohem a šáteček* (1934), který vlastně dovršil poetistickou tradici básní z cest v nové, ve své podstatě již zřetelně surrealistické interpretaci.

Trasa cesty do Paříže, jižní Francie, Monte Carla, severní Itálie a zpět do Čech vytvořila vlastně kompoziční osu Nezvalovy sbírky, která dovozovala spojit více než stovku rozmanitých básní v celek. Ta důslednost, s jakou se jednotlivé básně přimykají k jednotlivým zeměpisným lokalitám, byla o deset let dříve poetistické poezii cizí. Surrealistická básnická technika se tu zmocňovala zeměpisné reality až příliš systematicky a s akcentem na řád, nicméně v okouzlení množstvím turistických dojmů, básnickým prožíváním dálky, ale konečně i opakovaným utvrzováním paralelismu básně a skutečnosti se tu udržuje mnoho z tehdejšího poetistického programu. Svět, teď už víc surrealisticky přeludný než poetisticky hravý, je vlastně opět nahlížen současně a obráceně jako klíč k podstatě poezie. Žánrová rozmanitost básní (drobných lyrických postřehů, reflexí na téma poezie a tvorby, ironických politických komentářů, milostné lyriky), ale i jejich rozmanitost tvarová (pravidelná strofika i volný verš) jako by vypovídaly o nekonečně pestrém životě v jeho zeměpisných podobách. Tuto skrytou a v jádru k dvacátým létům odkazující básnickou filozofii tu však otevřeně provází obava, že básnivost světa je ve skutečnosti vyhrazena umělým prostorům (bleší trh, monacké akvárium) a umělému nazíracímu postoji, a nijak se nedotýká podstaty. Okouzlující pestrost skutečnosti je najednou nahlížena s úžasem jako „zpitvořenost“, svět se v této perspektivě mění v „pyšný Babylón“, je „strašnou panikou“, jehož jazyk se nutně a zásadně rozchází s básnickým jazykem „z barev a tónů“, jehož chaos je jenom formálně, neobsahově blízký snovému chaosu básně. Někdejší poetistická — v podstatě ještě opojná — nostalgie z neustálých proměn a střídání obrazů, která se u Nezvala vlastně již v Podivuhodném kouzelníkovi a pak ještě výrazněji v *Básních noci* dotkla tématu smrti, se v knížce *Sbohem a šáteček* stává mnohem

jednoznačněji výrazem zneklidnění ze světa, jenž se neřídí zákony básně a nedovoluje člověku uskutečnit přirozenou (a poetismem proklamovanou) touhu po kráse. Cestování se najednou — zcela proti logice toho, jak bylo interpretováno poetismem — přibližuje dávným alegoriím lidské pouti jako metafory života od narození ke smrti či hledání a nalezení svrchovaných hodnot. Poezie domova, která Nezvalův básnický cestopis uzavírá, nabývá v daném kontextu jednoznačné podoby: proti vířivému těkání labyrintem světa, jehož poetická hodnota je možná jen přeludem a na povrchu ulpívající bizarností, objevuje domov jako spolehlivou a vysvobozující jistotu, „ráj srdce“.

Tento posun od poetistického básnického cestopisu dvacátých let k Nezvalově sbírce *Sbohem a šáteček* je součástí procesů, které značně proměňují obraz české literární situace v nevelkém časovém úseku mezi léty dvacátými a třicátými. Prudké sblížení básnického cestopisu s poetismem vedlo často v rámci celkové reakce na poetismus k odmítání obou. V Neumannově *Sonátě horizontálního života* (1937) se příznačně objevuje oddíl *Kontinenty*, který je okázalým odmítnutím poetistického pojetí světa jako nástroje estetického působení na senzibilitu básníka-cestovatele. Svět tu tentokrát není subjektu básníka zprostředkováván turistickým zábavným výletem „za hranice všedních dnů“, ale moderními komunikačními prostředky. Je to spíš svět publicistické zprávy, rozhodně ne poetistický svět-báseň: i tradiční exotické emblémy poetistického zeměpisu se tu najednou objevují v novém světle — jako politikum, prostě jako skutečnosti veskrze sociální (*Píseň rikšakuliů*, *Zulské dívky*). Obdobně se vyvíjí — přestože vlastně stále ještě pod podmanivým tvárným vlivem avantgardního (futuristicko-poetistického) vidění skutečnosti — i poezie Jiřího Taura. Jednotlivé prvky avantgardního modelu světa se i zde krajně politizují, a také tam, kde spolu s výchozí poetistickou technikou (navíc v symbióze s přehodnoceným žánrem pásma) přežívají trosky poetistického básnického cestopisu, jsou součástí zcela nového kontextu.

Zas odplouváš Jsi na lodi Sibirja
zas opřen kouříš v hamburském přístavu
kde rákosí stožárů šelestí do výšky

zas usmíváš se malé Holanďance

snad dceři starých Burů
jež v klíně louská burské oříšky

za každým soustem francouzské slovo polkla
ta prudká a statečná komsomolka

J. Taufer: Na shledanou

Polemika s poetismem mohla být však vedena — a bylo to patrné i na složité a až nepoetisticky komplikované struktuře nejvýznamnějších poetistických básnických cestopisů, zvláště Bieblova — nikoliv jen mimo cyklus básní z cest, ale přímo z pozice tohoto žánru. Není náhodou, že to bylo spjato v počátcích i s okázalou změnou směru cesty: v Horových Strunách ve větru (1927)¹⁷ i v Seifertově knížce Slavík zpívá špatně (1926) se stává nositelem vývojové dynamiky soubor básní z cest „na východ“, do Sovětského svazu. U některých textů z obou těchto sbírek jsou dosud patrné stopy asociativní kompozice s ještě poetistickými scénériemi („hra vlajek“, „kapesní šátky“, „duše Indie stoupá jak polibky rádia“, Hora: V přístavu; „empírová lastura, z které se zrodila Venuše / s námořnickou čapkou“, „Lodi nadívané máslem, čokoládou a čajem“, Seifert: Město Leninovo apod.), ale těžiště již zřetelně nespočívá v montáži nesourodých motivů do básnivě vzrušující mozaiky. Do centra pozornosti se dostává sám — z hlediska avantgardní estetiky překvapivý fakt zvrstvené, složité a nejednoznačné reality: z vnitřně rozporného tematického materiálu je budována neestetická koláž, ale složitá výpověď o smyslu skutečnosti. Příznačné je v obou sbírkách společně akcentován faktor času. Seifert pracuje s prolnutím obrazu Ruska muzeálního, Ruska odumírajících exponátů starého věku („plesnivý diadém“, „rozpadlé róby mrtvých careven“), Ruska revoluce a jejího romantického patosu i Ruska všedního dne, v němž symbol zlata nahrazuje prostá předmětnost chleba (Píseň o Moskvě) a v němž rekvizitář minulosti vytlačuje pestrý výjev čino-rodého lidského hemžení (U matky boží iverské). Ještě nápadněji je toto téma nastoleno v Horových sovětských básních: vynořuje se z kuse zaznamenávaného přírodního výjevu v motivech „tisícileté jeseně“, v dramatických rozporných obrazech „oráče“ a „pluhu“, „stepi“ pracující k porodu apod., aby se stalo středem Horovy básnické filozofie.

Jdu jak duch Rudým náměstím
kol Leninova hrobu.
Tvé srdce bije. Je časoměr
a měří dobu.

V Moskvě

Nejde tu přitom prostě o návrat k látkovým zdrojům proletářské poezie, jak bystře postřehl Julius Fučík ve svém doslovu k Seifertově knížce: „Moskva, odkud podnikl včera svou velkou výpravu za poznáním, hle, Moskva, kterou opustil včera pro západ a nalézá dnes z druhého konce, nově a novou, docela jinakou, ne prostou hru barikád a rudých praporů, ale námahu, šedivé dílo, se zrezivělou krví na Kremlu jako těžkou stopu nutnosti a vykoupení.“¹⁸ Cesta, svět i postava putujícího básníka se opět zahalují vážností. Skutečnost cizí země se stává postupně skutečností dramaticky prožívanou a složitěji konfrontovanou s básníkem, ba ještě výrazněji než dříve — skutečnost se stává přímo výzvou k sebepoznání a sebehodnocení („Kdy ... uvidím v dálce sám sebe, / v té dálce, jež ve mně je“, J. Hora: Dálky).

V tomto směru, v zárodečné podobě vyznačovaném již na sklonku let dvacátých, bude lyrický cestopis pak využíván i později (O. Fischer, F. Branislav aj.). Proti extenzivní podobě poetistického cyklu básní z cest se prosadí jeho až krajně intenzivní podoba, v níž lyrický hrdina a prostor cizí země vstupují do složitého vztahu, ve kterém proti dřívější smyslové recepci, přijímání smyslových vjemů nabude důležitosti spíše dobývání významu. Cizí skutečnost básníkem objevovaná mu stane tvář v tvář jako skutečnost sdělující, jež dovoluje — díky cestováním stimulované recepční aktivitě — vyslovit skryté poselství. A zdá se, že ani fakt, že v případě básnického cestopisu Branislavova — oddíl Na severu ve sbírce Věčná země (1939) či oddíl Polární záře ve sbírce Dým k hvězdám (1940) — je cesta směřována přesně opačně, než kam dosud obvykle ukazovala střelka českého básnického cestopisu, není literárně bezvýznamný a nahodilý.

Tak či onak vypovídá o přesunu hodnot, k němuž v tomto desetiletí došlo, o celkovém pohybu od smyslovosti ke smyslu, od vnímání a estetické hry k přemítání, tedy ve směru, který u nás již tradičně v básnickém cestopisu znamenal směr severní. Obráží se to, zdá se, i na celkové „severské“ stylizaci cesty do Sovětského svazu (reálně

uskutečněné v říjnu 1925) zvláště v cyklu Horově, jak naznačují nejen hojné motivy „sněhu“, „ledu“, „mrazu“, báseň věnovaná polárnímu badateli Amundsenovi, ale i přímá konfrontace Ruska, jež stanulo na nejjednodušší cestě přeměny světa, s bezstarostným — a *falešným* — Jihem.

Severským městem
řetěz světél zívá.

Sbohem mé palmy, příboje
ohně, vody, vzduchu.

Hladovými těly jde do boje
sever duchů.

Křik práce, pocel rádia,
benzin a mlno.

V sních a mráz, v lůno z ocele
vložené zrno.

POZNÁMKY

- ¹ V našem kontextu srov. základní práce Zlatka Klátika *Über die Poetik der Reisebeschreibung, Zagadnienia rodzajów literackich* 11, 1969, seš. 2 (21), s. 126–153, zvláště pak syntetickou studii *Vývin slovenského cestopisu*, Bratislava 1969, která byla svou rozpracovanou teoretickou složkou užitečným východiskem také naší stati.
- ² Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej, Podróż — powieść — reportaż*, Toruň 1966, citováno podle: Z. Klátik, *Vývin slovenského cestopisu*, s. 41.
- ³ Srov. Z. Pešat, in: *Dějiny české literatury III*, Praha 1961, s. 515, kde je Výlet na Krym charakterizován jako knížka „básnickova oddechu“; též, *Dialogy s poezií*, Praha 1985, s. 162–179.
- ⁴ B. Václavek, *Nové techniky v básnickém řemesle*, Disk 1, 1925, č. 2, s. 1.
- ⁵ M. Rutte, *Skrytá tvář*, Praha 1925, s. 225–226.

- ⁶ B. Václavek, *Od umění k tvorbě*, Praha 1928, s. 108–110; F. Götz, *Jasnici se horizont*, Praha 1927, s. 185–187.
- ⁷ Nepřímou, odkazem v textu k J. Machovi, se kterým se Hora setkal v Římě a pobýval s ním i u moře v nedalekém Anziu, je do této tradice vtahován vlastně i „skeptický“ cestopis generace buřičů. J. Mach píše o Horově cestě ve své Římské vzpomínce na Josefa Horu, *Marginalie* 18, 1944/1945, č. 5–7, s. 65–72.
- ⁸ B. Václavek, *Od umění k tvorbě*, s. 108.
- ⁹ F. Götz, *Jasnici se horizont*, s. 185.
- ¹⁰ M. Blahynka, *Zlaté časy avantgardy*, in: sb. *Avantgarda známá a neznámá II*, Praha 1972, s. 18–23.
- ¹¹ F. C. Weiskopf, *1000/0*, *Avantgarda* 1, 1925, č. 4, s. 9.
- ¹² E. Urx, *Na vlnách TSF*, *DAV* 1, 1925, č. 2, s. 57.
- ¹³ B. Václavek: „Poezie je dnes soukromou citovou zábavou, již maříme čas.“ In: *Slovesné umění nové a proletářské*, *Pásmo* 2, 1925, 1, s. 2–5.
- ¹⁴ K. Teige, *Manifest poetismu*, *Red* 1, 1928, č. 9, s. 317–336, citát s. 336.
- ¹⁵ *Tamtéž*, s. 335.
- ¹⁶ F. Götz, in: Z. Kalista, *Vlajky — Barevná romance*, Praha 1925, s. 6.
- ¹⁷ Ke konfrontaci Itálie a Strun ve větru viz. J. Mourková, *Josef Hora*, Praha 1981, s. 112–116.
- ¹⁸ J. Fučík, *Cesta kolem světa*, in: J. Seifert, *Slavík zpívá špatně*, Praha 1926, s. 59–63, cit. s. 62.

Bezprostřední podnět ke vzniku českých pásmových skladeb a ke genezi žánru pásma lze na rozdíl od jiných žánrů určit jednoznačně: je jím Apollinairova skladba Pásmo (Zone), úvodní báseň sbírky Alkoholů z roku 1913. Rok jejího uveřejnění se stal ve francouzské literatuře vývojovým mezníkem, podobně jako za něj může být považován v české poezii rok 1919, kdy vyšel Čapkův překlad této básně. Tento překlad i název pro báseň zvolený se staly určujícími pro zrod několika českých skladeb do té míry podmiňujících pozdější vývoj české poezie, že se pásmo stalo označením pro samostatnou básnickou formu. Francouzské slovo zone znamená, podobně jako český výraz pásmo, územně vymezený pruh země, prostor nebo oblast (ve francouzštině také konkrétně prstenec lidových čtvrtí kolem Paříže). V češtině se však k těmto významům přidružuje ještě význam řetězce článků, pospojovaných jeden za druhým, a v přeneseném smyslu, na rozdíl od slova francouzského, i časový sled výjevů, které mohou být značně rozmanité, ale tvoří dohromady jeden celek. Pásmo však nepředstavuje jen specifickou básnickou formu, založenou na určitém rytmu a uvolnění významových vazeb mezi tématy, ale obecněji, jak je to ostatně příznačné pro každý žánr, určitý noetický přístup ke skutečnosti, který se vymezoval na konci prvního desetiletí tohoto století v důsledku tehdejších pokusů postihnout překotné společenské a civilizační změny. Důraz v něm byl proto kladen na dynamickou stránku skutečnosti.

Pásmo je třeba rovněž vidět v souvislosti s širšími snahami evropské avantgardy před první světovou válkou, s hledáním ve výtvarném umění (kubismus a futurismus), s rozvojem kinematografie, s novými cestami v próze (M. Proust, J. Joyce) i v poezii (T. S. Eliot), jakož i s některými dobovými technickými objevy (fonograf, první pokusy

s létáním, bezdrátová komunikace a další).

K hlavním rysům avantgardy patřilo odvržení přijatých uměleckých forem, inspirace primitivním uměním, odpor k dekorativismu, příklon k bezprostřednímu vnímání každodenní skutečnosti, opojení technickou civilizací a „inženýrskou krásou“ (Neumann), popírání tradiční, jednoohniskové perspektivy vidění, relativizace hodnot, atomizace percepce a její simultánnost, polyfonie hlasů a vůbec mnohost pohledů na skutečnost v pohybu.

Projevovalo se úsilí o formální obnažení básnického tvaru na jeho „materiál“, na barvu ve výtvarném umění (orfismus), na tektonickou funkci v architektuře (konstruktivismus) či na elementární konkrétní počítky v poezii. Kolem první světové války byl všeobecně rozšířen pocit převratnosti doby, nesoucí s sebou zásadní změnu životního slohu i potřebu hledat novou funkci umění. Byly objevovány základní formy energie, do postihování reality se promítal nový, „čtvrtý rozměr“ — čas. S těmito snahami o jednoduchost souvisel zájem o naivní umění. Oprošťování umělecké formy, které se v poezii projevilo dezorganizací básnické struktury (u futuristů vedlo dokonce k experimentům s „osvobozenými slovy“), bylo spolu s pokusy o zrušení cenzury témat, tradičně považovaných za nevhodná pro poezii, jedním z podnětů, které přispěly k rozkládání obrazu vnímané reality.

Zrychlený tep moderního života působil na avantgardní básníky tak sugestivně, že se ani nepokoušeli o analýzu. Nechávali se ohromovat civilizačními zázraky a unášet proudem velkoměstského života, který vnímali jako celek, jako výsledný akord, v nějž se jim sléval „kategorický imperativ moderního lomu“.¹ Prožívali tento akord simultánně jako stav „všeobecného opojení“,² aniž usilovali o odlišení jednotlivých jeho tónů. Českým básníkům se ve dvacátých letech (podobně jako Apollinairovi v roce 1913) zdálo, že nastupuje nová epocha.

Evropský kontext žánru pásma je velmi důležitý, neboť avantgarda představovala poměrně jednotnou frontu „od Madridu až po Ural“ (Nezval v Akrobatovi). To platilo zejména před první světovou válkou, v době, kdy hranice byly ve větší části Evropy jen pomyslnými čarami. „Není důvodu, aby to, co se děje v 1913 v Paříži, v Londýně, v Římě, v Berlíně, nemohlo se dít i v 1913 v Praze.“ prohlašuje St. K. Neumann v Otevřených oknech.³ Čeští umělci byli přesvědčeni, že je Evropa „dohoněna“ právě v době, kdy těmito otevřenými okny k nám

vlétl futuristický manifest s Apollinairovým podpisem, nazvaný Futuristická antitradice. Spjatost Prahy s Paříží byla těsná a programová, informovanost o francouzské poezii byla značná. Půda pro přijetí nových podnětů byla zásluhou Čapkovou, Neumannovou, Šaldovou i zásluhou výtvarných umělců připravena.

Rozhodující vliv Pásma na českou poezii se projevil po válce. Česká avantgarda byla sice o této skladbě informována už dříve, avšak „nový duch“ Pásma se podstatně dotkl až básníků narozených kolem roku 1900 (Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Vilém Závada) a také ovšem bratří Čapků, kteří byli o deset patnáct let starší.

Česká poezie dvacátých let se s Pásmem vyrovnávala postupně.⁴ V roce 1921 pod vlivem prvního dojmu, vyvolaného Čapkovým překladem, vzniklo hned několik pásmových skladeb, zejména Wolkrův Svatý Kopeček, ale také Kadlecova Svatba a Bieblův Jeden den doma.

První ze skladeb, které lze přiřadit k žánru pásma, je Wolkrův Svatý Kopeček (1921), napsaný ještě před zrodem poetismu. Společně s Apollinairovým Pásmem je vědomí osobního i básnického přerodu (Pešat konstatuje střetnutí unanimistického a avantgardního vlivu a směřování k proletářské poezii⁵). V této skladbě je rovněž patrná snaha o seskupení různých prožitků do jednoho výsledného stavu, zahrnujícího několik časových i prostorových rovin. Básnický tvar je však ve srovnání s Apollinaiem určován výrazněji nadosobním zřetelem. Vychází z přesvědčení o vyšších hodnotách společenské sounáležitosti. Slouží-li u Apollinaira střídání různých časových rovin a proměny perspektivy vidění k stále hlubšímu pronikání do skutečnosti, Wolkrův polytematický postup je aplikován dodatečně na poznání, které je ukončeno. Básnický subjekt se nerozplývá ve skutečnosti, nýbrž splývá se zástupem v představě kolektivní síly, jíž odpovídá forma plurálu:

jsme modrooký dělník a denně se chodíme modlit do fabriky
v Marientálu,
jsme ocelový drvař a líc máme tvrdou jak skálu,
jsme ubledlý Bertin, knihař, který se oženil před dvěma měsíci,
jsme osmahlý čeledín se sluncem na polích klečící,
jsme pokorný krejčí, který šije ještě pokornější šaty,

jsme raněný voják na dovolené, s rukou pohřbenou do rakve z bílé
vaty,
jsme prašpatný právník, který však přece ve III. semestru udělal
státnici.

Tato unanimistická a proletářská kolektivita je danou hodnotou, k jejíž demonstraci uvedená pásmová kompozice slouží. Forma pásma je tedy u Wolkra aktualizována ve smyslu jeho světového názoru. Ve své poetice přitom zůstává v mnohém směru tradiční: na rozdíl od Pásma, Akrobata, Panychidy i Nového Ikara zachovává Wolker ve Svatém Kopečku interpunkci i bohatý rým (nadějí — zahřejí). Námět je rozvíjen logicky (zelená hora — Svatý Kopeček — mí přátelé — vzpomínky — my všichni), způsobem, který se toliko blíží asociativnímu principu. Dialog vnitřních hlasů, sebereflexe a zápas o vyjádření autentického prožitku, tedy individuální zřetel, který patří ke znakům Apollinairova Pásma, je u Wolkra potlačen ve prospěch jiného sdělení. Za prvé, že hodnota jednotlivce spočívá v překonání soukromého zájmu, a za druhé, že toto soudružství, socialisticky a nábožensky zabarvené, umožní změnit svět. Závěry o zmnožení pohledu na skutečnost, o neschopnosti najít opěrný bod, pevnou jistotu, o noetické relativizaci, konstatované při interpretaci apollinairovského pásma, u Wolkra neplatí. Jeho pohled naopak vychází z pevně stanoveného bodu.

Wolkrův hlas je také na rozdíl od Apollinairova „výkřiku“ (původně zamýšlený název Pásma) i na rozdíl od ostatních českých pásem ztišený, navozuje atmosféru bezpečí (zvonek, chodba, květináč u ba-bičky), prostoty až evangelické (příběhy „jako kus společného chleba“) s nasládlou příchutí zdobnělin (řemeslničkové, domečky). Wolker je záměrně nedramatický a neproblematický. Neproblematická, jakoby „dětská“, je i důvěra v civilizaci: „pokorným řemeslníkům dobrou zeměkouli do rukou vložili, / osázíme ji stromy, domečky, láskou a automobily.“ Svatý Kopeček je výpovědí lidské blízkosti („jsem ve vašem kruhu a je mi dobře, jako bych soustem ve vašich ústech byl“), potěšením z jejího sdílení, nikoli bolestným vytrháváním vlastních útroh, patrným u ostatních pásmových skladeb. Je radostí z důvěrnosti komunikace a prostých, věcných informací. Usiluje o pocit pospolitosti. „Musil býti sám založen co nejméně problematicky, co nejméně subjektivisticky. A to skutečně byl. Vzpomeňte si, čím se nejvíce mučil v životě

takový Mácha? Otázkami záhrobními. Pro Wolkra jich prostě není,“ píše k tomu Šalda.⁶ Mihne se sice válka, je připomenuta sociální krivda, ale základní (a jediná) poloha je důvěrná. Není zde sžíravá ironie. Ani stopy po zoufalství z lásky či odporu k její prodejnosti, který lze pozorovat u Apollinaire, Nezvala, Závady i Biebla, ani disharmonie Halasova. Wolker říká prostě: „Bolest je života půl a láska je život celý.“

Tato jedna nálada, jedna poloha a především jeden námět mají epické prvky: Svatý Kopeček je vyprávěním. Je-li však v něm jistá objektivní (epická, narativní) tendence, je zároveň zřejmé, že tato lyrizovaná epika má daleko k nezaujatému, objektivnímu líčení vševědoucího vypravěče. Uvolnění tematického plánu, charakteristické pro pásmo, je tedy u Wolkra provedeno jen v náznaku. Wolkrovo pásmo má „monotematický charakter“ a „objektivační tendenci“, shrnuje Pešat.⁷

Jestliže u ostatních pásmových skladeb je samota konstatována jako průvodní znak moderní společnosti, Wolker ji naopak považuje za ohrožení lidského bytí, za protiklad života („člověk by umřel už tím, že zůstal by na světě jediný“). Směřuje k obecným hodnotám, k monumentalizaci až děsivé,⁸ a staví se na druhý břeh Nezvalova bezstarostného dobrodružství a Zavadova tragického životního pocitu. Pásmo je hledáním vlastního výrazu a zároveň zoufalým hledáním řádu. Wolkrova báseň z řádu vychází, vyznačuje se křesťanskou pokorou a socialistickým přesvědčením: „přicházím z daleké Prahy a rodného Prostějova, / dospělý chlapec, student a socialista, / věřící v sebe, železné vynálezy a dobrého Ježíše Krista.“

Nejde přitom o řád, který by byl výsledkem únavy, opojení, rezignace nebo překonání vnitřního zápasu, tedy řád po dobrodružství, nýbrž spíše je to řád jako imperativ, jako zásada, řád před dobrodružstvím nebo mimo něj. Wolkrův odpor k vnitřnímu utrpení a k jeho konfesi souvisí se zmíněnou objektivizační tendencí, kterou vycítil už Šalda: „Poezie opravdu silná je vždycky výrazem vnitřního řádu: ne pouhou křečí, náhodou, rozmarem.“⁹ Křeč a rozmar přesahuje Wolker etickým patosem. „Všecky krásy světa“ ho nevedou k hédonismu, nýbrž k obavě, zda krása není příliš těžká pro člověka jediného:

já jsem ve zvonu srdcem a bijí do jeho stěn,
aby každý věřící to slyšel a byl z toho potěšen,

tato krása je příliš těžká pro člověka jediného,
moji přátelé jdou za hlasem zvonu okusit se mnou štěstí všeho,
ale i pro nás je příliš veliké a těžké toto štěstí,
dej, Bože, ať všichni lidé jsou naši přátelé, ať přijdou a pomohou
nám je nésti.

I když je Svatý Kopeček Pásmu časově nejbližší, svou podstatou je mu poměrně vzdálený. Obě básně mají společné vědomí osobního i básnického přerodu, u Wolkra však jde o proces ukončený. Apollinaire v Pásmu usíná, loučí se s včerejším světem, Wolker se modlí ke světu budoucímu. Tato perspektiva a pevné vědomí řádu odlišují Svatý Kopeček od ostatních pásem.

Svatba Svaty Kadlece byla napsána roku 1921 těsně před Svatým Kopečkem, ale publikována byla až ve sbírce Svatá rodina roku 1927. Vychází z podobného životního pocitu jako Wolkrova báseň, avšak Kadlec, pozdější překladatel Baudelaira a Rimbauda, mohl mít i úzký vztah k francouzskému originálu. Například druhý verš Svatby („Na konci starého světa“) připomíná úvodní verš Pásmo („Tím starým světem přec jsi znaven nakonec“). Tento podnět však Kadlec přetváří ve smyslu unanimistické představy o čistém srdci: „Na konci starého světa / Vyhrál jsem srdce na pouti u sv. Vavřince / Věc stejně čistou jako sklenice u postele nemocného.“ Poté oznamuje, co bude druhým plánem básně: „Byl jsem v krvavé vojně.“ Obě tato východiska, srdce a válka, která vymezují základní téma básně, jsou překlenuta bilancující situací („zastavil jsem se na této křižovatce“), při které jsou ověřovány základní hodnoty, jež se stanou zároveň určujícími motivy (a také názvy některých básní sbírky): maminka, žena, chléb, ruce, stůl, Člověk, pokora, Kristus, dělník... Tyto hodnoty nejsou hledány a objevovány, nýbrž podobně jako u Wolkra konstatovány. Osobní účtování je napjato v jejich rámci, který je spíše vyplňován než pokračován.

Hodnoty srdce do sebe pojímají všechno: ty, kdo přežili, i ty, kdo se „stali číslem“. V důsledku tohoto sblížování protikladů není Kadlecovo vidění dynamické, nýbrž naopak směřuje k splývání jedince s celkem. Proti sváru je stavěn poklid, proti dramatickému konfliktu smír a dobrá vůle všech: „My dělníci nového světa a všichni ostatní socialisti / Sypeme smířlivé kadidlo do třídní nenávisti.“ Nakonec se ruší i rozpor mezi životem a smrtí: „A mrtví i živí štědře povečeříme / U jednoho stolu se rozdělíme.“

Proti nekoherenci, charakteristické pro pásmový žánr, proti antagonismu analytického a syntetického postupu ve sdružování představ, proti nepřítomnosti jednoho určujícího motivu nebo hlediska stojí u Kadlece bezbřehý pocit bratrství, představa souladu makrokosmu a mikrokosmu („Jsem ve všem a sám v živém i neživém těle“). Je pro něho příznačná představa jakéhosi společného přijímání života-svatosti, všeobecné eucharistie, jedné štědré večeře u jednoho stolu, u kterého všichni lámou společný chléb, až k závěrečnému amen. Všeobjímající, všezahrnující harmonie („Vtělil jsem se jako Kristus do desítek věcí / Konečky prstů začal jsem na všechny strany téci“), tento jednotný programový postoj, vlastně jedna nastolená, ale nevyhrocená otázka, odporuje vymezení žánru pásma jako dramatické, polytematické formy. Naproti tomu sled obrazů syntakticky uvolněných, zrušení interpunkce (na rozdíl od básně Wolkrovy i Bieblovy), střídání volného verše, asonancí i rýmů, nestejná délka veršů — to jsou rysy, které Svatbu s žánrem pásma spojují.

Bieblův *Jeden den doma* (1921) je další z českých skladeb ze začátku dvacátých let, které bývají řazeny k žánru pásma. Námět této básně je rozdělen do dvanácti strof nestejně délky. Báseň pokrývá události čtyřadvaceti hodin (cesta vlakem,¹⁰ shledání s rodinou, nedělní ráno, poledne, odpolední ospalost, procházka lesem, vzpomínka na lounskou reálku a konečně opět večer, „kdy celý den nad tebou klekne“). Není to tedy let prostorem, nýbrž vlastně výlet, dokonce „pořouchlý“, jak se praví v prvním verši. Údery pražců jako by básni vtiskly specifický rytmus. Postupně se šíří pocit malátnosti, zdůrazněný pokojnou (a místy lehce ironickou) atmosférou básně. V osmé strofě se objevují motivy, které známe z Wolkra a Kadlece tohoto období: srdce, maminka, ruce, koláče. Bieblův básni není vlastní obvyklý spád řeči, nýbrž volně plynoucí proud obrazů, jež se ovšem sdružují do menších celků. Vůle a pozornost ochabují, rozhostí se atmosféra odevzdání, básnickovy pocity se nabízejí a vnukají čtenáři, který je tímto proudem unášen. Nejde o vyslovování zásadního lidského postoje či básnického programu (i válka je připomenuta jen okrajově, pokud reakcí na ni není celková útěšnost básně), ale o sdělení pocitu, který odpovídá dobovému zdůvěřujícímu vidění světa. Pohyb se zpomaluje, ze „zeleného rychlíku“ na začátku se stává „malátná lokálka“ na konci, vnímání je ukolébáno, „mohl bys umřít krásně“, říká se v závěru.

Tato sladká rezignace je ještě zvyrazněna sdílností, vtahováním „tebe“ do dialogu (báseň je psána ve 2. osobě, kromě pomyslného rozhovoru s maminkou, kde se objevuje „já“ a „vy“), oslovením adresáta, jímž je vnímatel básně, ale i básníkův subjekt sám („ty chceš a musíš být jenom fotografická deska“).

Jakkoli však obrazy v básni nastupují po sobě v rytmovaném sledu, nejsou zcela autonomní. Naopak, mají poměrně pevnou logickou soudržnost a vyznačují se časovou návazností. Jevy okolního světa jsou zaznamenávány (viz zmíněné verše o fotografické desce), netřeba nic měnit („každá věc sama o sobě bez tvojí pomoci je na světě nejvíc hezká“). Jistoty okolního světa nejsou uváděny v pochybnost, nýbrž radostně prožívány. „Pásmová“ je neobvyklá délka veršů; naproti tomu zachování interpunkce podtrhuje logické strukturování textu. Pásmový charakter Bieblovy básně je nesporný, avšak tendence k polytematickému vidění skutečnosti je tu omezená.

Vztah poetistů k Pásmu je složitý. Ztotožňovat polytematické básnické vidění s poetistickou koncepcí se ukazuje jako zjednodušující. Jestliže se poetismus k Apollinairovi hlásil ve svých manifestech („prvý kubistický poeta Apollinaire je znamením nového typu básníka, osudotvornou planetou v horoskopu moderní poezie“¹¹), šlo spíše o Apollinaira Kaligramů. První básně inspirované Pásmem však byly napsány v roce 1921, tedy ještě před zrodem poetistického hnutí nebo paralelně s ním. Další pásmové skladby — Nezvalův *Akrobat*, Závadova *Panychida* a Halasův *Spáček* (který ovšem má jen některé znaky pásma) — pocházejí potom až z roku 1927, Bieblův *Nový Ikaros* dokonce až z roku 1929.

Zdá se, jako by česká poezie navazovala na Pásmo ve dvou fázích a jako by poetismus znamenal přerušování tohoto vlivu. Ve skutečnosti šlo o plynulý proces. Působení Pásma je ostatně patrné i v Podivuhodném kouzelníkovi (1922) a ve skladbě *Premier plan* (1926). Není pravda, že poetističtí básníci na Apollinaira zanevřeli, byli jím naopak stále silně přitahováni. Zajímali se však jen o určité stránky jeho poetiky, zapůsobil na ně spíše Apollinaire nevážný, autor některých prohlášení ve Futuristické antitradici a také opěvateľ velkoměsta a modernosti. Do těchto souvislostí jej uváděl zejména St. K. Neumann a potom soustavně Karel Teige. Méně vnímaví byli vůči „temné“ straně jeho tvorby, spjaté s nostalgií a smutkem, jak Apollinaira chápal Karel

Čapek ve své recenzi v Přehledu.¹² Optimismus konstruktivního ducha, jenž tolik učaroval Teigově a Nezvalově představě o „světě, který se směje“, byl jen jednou stránkou Pásma. Poetistům zpočátku epická a bilancující složka této básně nevyhovovala. Inspirovali se především její hravostí, Apollinairovými hříčkami, jeho smíchem a karikaturou. Lehký vtip, hra, ironie, to jsou základní rysy této nevážné polohy. Vstupujeme tu do hájemství kouzelníků a magie, která přitahovala Apollinaira stejně jako Nezvala, zabýval se jí Josef Čapek, okouzlovala Biebla. Z tohoto okouzlení plyne přesvědčení, že poezie musí překvapovat. Básník se chce bavit a udivovat, a zároveň chce bavit a udivovat druhé. Slovo div (merveille) vyjadřuje ve francouzštině stejně jako v češtině nejen něco divného, podivného, zvláštního, ale také něco divoucího, překvapivého, zázračného, nádherného (merveilleux). Apollinaire prohlašuje „j'émerville“, udivuji.

Jazykové žonglérství se na Apollinairovi a ovšem také na dadaismu velice líbilo Nezvalovi a Teigovi. Šalda mluví v souvislosti s Nezvalem o „poezii jako jakési karambolové hře na vesmírném kulečnicku“, kdy „vzorem básníka stává se klaun nebo akrobat“.¹³ Je vyvoláván smích, ztřeštěný a bláznivý smích. Příznačné jsou rovněž cirkusové motivy. Později se ukáže, že tyto hříčky mohou být příznakem rezignace poezie, která si jen hraje. „O poznání Nezvalovi naprosto nejde . . . , jemu jde naopak o neustálé *unikání poznání*, o útek před vši definitivností,“ dovozuje Šalda.¹⁴

Postupně však poetisté začali sami tušit, že hravost se těžko může dotknout životních podmínek, natož působit na jejich změnu. Poetismus začínal směřovat k introspekci a k pocitu únavy, i když jeho manifesty vznikaly ještě po Akrobatovi a byť se Nezval proti výtkám z frivolity ohrazoval: „Není biedermeierovský, není voňavkářský, není cukrový, není delikatesní či barový.“¹⁵ Typickou pro toto období se stávala postava smutného šaška: Nezvalův akrobat je smutný jako Picassovi harlekýni; smutného šaška najdeme i u Závady. „Poetismus harmonizuje životní kontrasty a protiklady,“ prohlašuje Teige v roce 1924.¹⁶ O čtyři roky později Šalda uzavírá: „poetism není již dávno tím, čím byl v době, kdy jej formuloval Karel Teige: rozkošnou hrou požitku, sladkým eklektismem životním.“¹⁷

Hra otvírá nečekané pohledy, osvobozuje od starostí podobně jako alkohol, uhlazuje, nemluví ani za národ, ani nerevoltuje sociálně. Vy-

vstává tu otázka, nakolik je hra spontánní a nakolik je ten, který si hraje, s to zaujmout odstup, jenž dává vzniknout sebeironii jako způsobu sebereflexe. Právě dar vidět sebe sama zvnějšku a zároveň zevnitř je vlastní pásmovým skladbám, které se znovu objevují. Básník odkládá masku, přestává si hrát. Může se nachýlit na jednu nebo na druhou stranu jako Nezvalův akrobat, balancující (a bilancující) na laně poezie. Jak ustupuje ironie, odhaluje se její skeptický základ, její lehký, úsměvný příděch zhořkne a poezie přestává být odstupem od něčeho, k čemu se ironie vztahuje, a stává se zpovědí. Poetismus se zprvu přiklání spíše k prvním polohám (hra, lehká ironie), k závažnosti sdělení dospívá až v druhé půli dvacátých let právě v pásmových skladbách. V tom lze spatřovat projev jeho sváru mezi dobrodružstvím a řádem. Poetistické dobrodružství se ukazuje a zniterňuje. Avšak i tak je hledání řádu, zejména u Nezvala, vyřešeno kompromisně ústupem do poezie, pojímané jako záznam neurčitěho stavu mezi snem a bděním.

Na nedostatek řádu a kázně v české literatuře upozorňoval St. K. Neumann: „Jest u nás podceňována kázeň, která vyplývá z přísného cítění stylového, ze sebezpoznaní a ze vzdálené touhy o tvárnou čistotu.“¹⁸ Toto hledání rovnováhy mezi kázní a dobrodružstvím bylo zpočátku poetistům cizí. Václavek napsal, že „ne rád, nýbrž poetické dobrodružství je metoda jeho (tj. Nezvalovy) tvorby“.¹⁹ Později, v souvislosti s proměnami poetistické koncepce hodnot se jim stal bližší svět Pásma, které umožňovalo zřetelnější vyslovení životního a společenského postoje.

Nezvalův Akrobat, Zavadova Panychida i Halasův Spáček vznikly v roce 1927 uprostřed poetistické vlny, ale jsou v nich patrné pochyby o platnosti některých zásad tohoto směru.

Akrobat z Nezvalovy básně se podobně jako Apollinaire v Pásmu loučí. Jde skutečně o bilanci určitého životního období i vlastní tvorby a obecněji určité básnické a životní koncepce. Václavek vystihuje přesně, že „je výrazem přerodu básníkovy i problematiky vši poezie v přítomné chvíli, kdy poezie nemůže býti tím, čím by chtěla, radostnou a obšťastňující hrou“.²⁰ I když expoziční (Slavnost) a závěrečné poslání (Akrobat) jsou součástí díla a mají rovněž vztah k formě pásma, těsně se k ní váže jen střední část, nazvaná Vyznání. V ní je odložena auto-stylizace, do které se Nezval halí na začátku a na konci skladby, a text se stává zpovědí. Příslušnost k žánru pásma však nevyplývá jen z to-

hoto konfesijního charakteru Akrobata. Je patrná i v principu asociativního spojování témat, jež má blízko k simultánní polytematičnosti Pásma a naznačuje pozdější Nezvalův vývoj k surrealismu.²¹ Skepse, plynoucí z pochyb o oprávněnosti herního aspektu poetické koncepce, se v Akrobatovi obrací i proti okolnímu světu. Je-li Akrobat na jedné straně výrazem úzkosti z necitelnosti světa a zároveň i výrazem naděje, že by poezie mohla být prostředkem, jak praktickou (nepoetickou) realitu polidštit, přiblížit, prožít, je na druhé straně současně i poznáním, že „poezie hrou“ této realitě neodpovídá, a že tudíž „metoda, jak nazírat svět, aby byl básní“,²² je nedostatečná a vlastně falešná (viz metafora „lhoucích úst roditelky básní“). Toto dilema (básnické vidění může subjektivně „poetizovat“ svět, snažit se, aby „byl básní“, ale přesto nebo proto jej nevstihuje a vlastně falšuje), ačkoliv se vztahuje k poetismu, je možné považovat obecněji za dilema poezie. Z „falešnosti“ poezie může pak být vyvozována nutnost „odpoetizování“ poezie, tedy v konkrétním případě odklon od jejího herního prvku a „rozkošného předstírání“²³ ve prospěch zcivilnění a autentičnosti, jíž se rozumí maximální omezení stylizace. V Akrobatovi je obsažen jak moment poetizace reality navzdory vědomí falešnosti tohoto postoje, tak potlačení hravosti a úsilí o autentičnost. Zdá se však, že se Nezval nicméně přiklání spíše k druhé z těchto alternativ. Jejich svár — romantický rozpor mezi lehkým smíchem na tváři a hlubokým žalem v srdci, který vede k potřebě vyznání — je pak jedním z východisek celé básně. Bezstarostný smích šaška se mění v úšklebek, básník-akrobat se vznáší nad šilenstvím a smrtí „na černých křídlech sebevrahů“. Krkolomné hledání rovnováhy je v Akrobatovi výrazem pro poezii. Akrobat se setká se sedmiletým beznohým námořníkem, symbolem pokory a také dětské neposkvrněnosti poezie či apollinairovského „oproštěného citu“,²⁴ a toto beznohé dítě — v jednom z významů sám básník jako dítě — způsobí jeho pád, tedy pád všeho předstíraného v poezii, zánik snad krásného, ale falešného zdání a marné hry („na trávníku tančí děti mezi bublinami poletujes mezi nimi“).

Pro pochopení Akrobata je podstatné, že k tomuto vyznání dochází při pádu, který už naznačuje budoucí rozchod s poetistickou koncepcí poezie-hry („na prsou akrobata se zatřepotal veliký smrtihlav jako frivolní vázanka“). Tento pád je stejně závrtný jako zhroucení starého světa v Pásmu či jako pád Bieblova Ikara, a také stejně tragický, neboť

s sebou nese pochyby o čarovné moci určitého typu poezie léčit „chromé od narození“. O tom, že jde o pochybnosti spjaté s poetismem, svědčí například výrok Šaldův z roku 1926, pro kterého poetismus dosáhl „mrtvého bodu“. Rodí se nový básník, a ten má povinnost znovu pojmenovat svět („nepojmenovaný svět je nakupen ze všech stran kolébky“). Hledaje elementární hodnoty poezie, Nezval „couvá ve svém životě pomalu“ jako Apollinaire zpět až do dětství. Stejně jako pro Apollinaire, Závadu i Biebla představuje i pro Nezvala sonda do vlastního nitra trýznivé a samotářské sestupování na dno: „jsi tak sám / nevíš komu by sis postěžoval / a nikdo se nedozví že největším tajemstvím je bolest.“ „Tam dole“ leží zasutý vlastní obsah sdělení, vyslovovaný s utrpením, nicméně tato poezie-výpověď je zároveň bolestnou terapií.²⁶

Nezvalova báseň je odrazem skepse vůči určité (de facto i vlastní) poezii, vůči poezii řekněme akrobatické, poletující bez tíže kdesi mezi nebem a zemí. I když se v ní dospívá k závěru, že poezie je ve své poetizaci reality snad falešná, básník-akrobat se tohoto zdání nedokáže vzdát, neboť senilní rozumování mu zní jako „kolovrátky . . . starců bez duše“. Znovu se vynořuje dilema mezi kouzelnou hrou a autentickou konfesí, tentokrát vyjádřené jako protiklad města zázraků a města nudy. Básníkovo místo je samozřejmě v městě zázraků („odved mě tam kde je život“, říká akrobat-básník sedmiletému námořníkově), které lze ztotožnit se světem poezie a s dětstvím. Toto město je jakýmsi „sanatoriem choromyslných“ (viděno očima „zdravých“), útočištěm, kam se utíkají „prokletí němí básníci nad bílými ústy melancholie“, zkrátka všichni, kdo „opustili vesmír marné nudy života / pro jediný okamžik . . . poblouznění“. Ale ani tady se skepse nezastaví: město zázraků (poezie) je vzápětí nazváno „městem bezúčelných rozkoší“ a „městem bludiček“. Akrobat se ocitá „na opuštěné silnici“, neboť fantazie je falešná; město nudy je však ještě falešnější a navíc mrtvé — je to hřbitov:

Na druhé straně zářilo město nudy
zkrášlené nocí jako hřbitov
jehož světla omamují dálku
jak světla hřbitovů
pod nimiž umírají rodiny za cinkotu zlata

Akrobat je dialogem básníka s vlastním dětstvím jako symbolem nenarušené vnímavosti a také zároveň s poezií jako konfesí citu. V této tendenci k introspekci a k dobrodružství prožitku je naznačen Nezvalův vývoj v první polovině třicátých let.

V uvolnění asociací je Akrobat Pásmu bližší než Svatý Kopeček. Základní východisko je však jinde: spočívá ve sváru mezi hlubokou, ale sebevražednou skepsí a radostným, avšak omamným opojením. Relativně silnější je v české básni sociální prvek, naopak se téměř ztrácí okouzlení civilizací, od něhož básníky odradila válečná zkušenost.

Závadova Panychida zaujímá ve stejnojmenné sbírce stěžejní postavení. Jestliže Apollinairovy Alkoholy začínají Pásmem, jímž se čtenář propadá do snové atmosféry celé sbírky, Závadova báseň, jež naopak sbírku uzavírá, je hořkým probouzením. Také ona znamená účtování s válečným zážitkem a také s jistou básnickou koncepcí, zejména s poetismem, i když se s ním Závada, patrně pro své skeptické založení, nikdy tolik nesblížil jako jeho druhové.²⁷

Příbuznost Panychidy s Pásmem je zřejmá už na první pohled. Je totiž proklamována motem vzatým z Apollinairovy skladby: „A ty piješ ten líh palčivý jako života bol / Tvého života jež piješ jako alkohol.“ Vyplývá i ze samotného tvaru básně, z jejího rozsahu, ve sbírce výjimečného, i z nepřítomnosti interpunkce, jež je v ostatních básních sbírky zachována. Naproti tomu uvolnění asociací, typické pro pásmové skladby, je v Panychidě relativně méně patrné. Tyto verše jsou uspořádány do strof, které vytvářejí větší soudržné syntaktické a sémantické celky. Panychidu s Pásmem dále spojuje střídání 1. a 2. osoby jednotného a množného čísla (já — ty — my — vy), motiv pouti časem (prostorem v menší míře) a řada shodných nebo příbuzných motivů, například obraz 20. století, sirotka mezi stoletími (ačkoliv Čapkův překlad dvojnásobnost slova panenka oka — sirotek nepodržel): „dvacáté století pohanství v úpadku je... ty krásné šelmy... neznají mateřské šňůry pupečné.“ Je pozoruhodné, že se objevuje i v Halasově Spáči, kde je rovněž řeč o oku a „pupile“. Jiným společným motivem je osamocení v davu: „úzkostí jsem byl ušlapán / jako bych byl omdlel pod nohama davů.“ A jinde: „a pouze já se míším bezútešně

v tento dav jenž vše / a padám jako rzivé zrno ke dnu.“ Tento motiv evokuje Apollinairovo „nyní ty kráčíš sám davem po Paříži“.

Jestliže pro pásmové skladby je příznačné, že se v nich prolíná několik citových poloh a poznávacích rozměrů, které jsou svědectvím dynamického vidění světa, znamená Závadova báseň spíše soustředění na jediný úhel vidění, pod nímž je absurdní a krutý svět nahlížen jako stav; proti typickému dynamismu pásem staví Závada relativní nehybnost. Pro pásmo charakteristická oscilace mezi obrazy místně a časově konkrétními, mezi nostalgií a letem vzhůru, se odráží od Zavadovy zobecněné polohy: „hle jsme v nějakém poutním místě.“ Místo opojení moderností je u Zavadovy patrná deprese, která motivuje hledání trvalých hodnot jako záchytných bodů: mateřství („děťátka překrásně zpívají v kolébkách mateřského lůna“), a vztahu k rodné zemi, kosmopolitně cítící avantgardou většinou opomíjeného.

Ironie a sebeironie je nahrazena rezignací na „nádherné“ metafory. Panychida jde mezi pásmovými skladbami nejdál v intenzitě zpovědi, na jejíž horoucnosti se podílejí četné obrazy ohně a žáru (žhavé odpoledne, rozevřená tlama slunce a rozpálená hlaveň děla, žárovky žhnoucí jako oči sov a konečně sám název básně), jako by Závadu fascinoval pohled do vysokých pecí rodného kraje. Imaginace je ztěžklá a křečovitá, nevyskytuje se v ní motiv létání, nýbrž spíše je přitahována k zemi. Vedle motivu země je výrazný motiv ohně, který nepřetavuje staré v nové, ale pouze spaluje. Obrazy „okuté cvočky“ jsou neúprosné vůči zdobnosti a hravosti, která se mění v sarkasmus; rozlévají se do větších celků, aniž by do sebe narážely a tříštily se. Objevuje se i tolikrát uvedený motiv dna a úzkosti ze sebe sama, přítomný v Pásmu, Akrobatu i Novém Ikarovi: „proč je vše smutnější když na dno všemu vidí se.“ Hloubka je asociována se dnem a poezie s pramenem, který ze dna tryská: „v šumícím proudu gejzíru / jež vrhal ze dna tvůj věčný stesk.“ Závada je důsledný v oprošťování od stylizace, avšak neusiluje o širí záběr. Jeho soustředění na jednu tóninu mu takové rozptýlení neumožňuje. Obraznost je dostředivá, zaměřuje se k pevným a tradičním hodnotám.

Introspekci, zarýváním do vlastního nitra, má Panychida blízko k Akrobatovi. Závada se o realitu zatvrzele zraňuje („jak můra do světla / vrhám se do práce / nevěda že si pálím křídla“). Proti apollinairovskému opojení stojí však u Zavadovy spíše tragické vystřízlivění a zne-

chucení, nabývající místy fyziologické formy („byl jsi ten kdo se opá-
jel a zvracel“, „dáviš se a zvracíš jedovaté peklo“). Spolu s temným
dekorem celé básně (bláto, šero, mlha, soumrak, podvečer) se v těchto
polohách Panychida ocitá v blízkosti rozjitřené citovosti barokních žal-
mů („škeblemi veršů svých přeléváš svárlivý oceán“).

Halasův Spáček ze sbírky Sépie (1927) je básně rozsahem nevelká, tvoří
ji třicet veršů. Za pásmovou skladbu ji lze označit jen s výhradami. Jde
spíše o popis stavu snu, nebo přesněji upadání do snu, pokus o záznam
snového vidění („v ohnivých mušlích sopek plynové bubliny plují“) a
Halas se tu stýká s onirickým (snovým) aspektem pásem, v nichž bývá
sen prostředkem k uvolnění tematické struktury. S žánrem pásma spo-
jují také některé motivy: motiv Lazara (Apollinaire hovoří o „Lazaru,
kterého světlo drtí“), mumie, které „s pozlacenými víčky spí v muzeích“
(Apollinaire evokuje „obraz visící ve stínu muzea“), motiv andělů, kteří
u Halase nemají křídla, neletí, doprovázejíce Krista při jeho „výškovém
rekordu světa“ (Pásmo), ale naopak padají bezvládně do snu, do hloub-
ky, kamsi dávno, do doby, kdy vznikalo „těsto příštích kovů a déman-
tů“; je tu řeč o uhlí, geologii a kapradí. Spáček zahlédne měsíc přes
„hedvábné roubení řas“. Spánek se asociuje se smrtí: padnou slova jako
urna, kropenka, hřbitov, rakev, prázdný hrob, až nakonec přijde ráno
(„sen prázdný hrob k ránu“). Sen je zasažen realitou („každý zvuk
zvenčí houká a pochmurně krákorá“) za jitrního procitání: „zíváš“,
„blábolíš babylónskými jazyky“. Básník zaznamenává, co se ve snu
událo, doluje v paměti, co v ní utkvělo a nyní vyprchává („pavučiny
v koutech vzpomínky“).

Spáček není v pravém smyslu pásmem z několika důvodů. Ačkoliv text
působí hermeticky jako shluk obrazů, mají tyto obrazy jistou vnitřní
logiku. Místo opojení realitou jsme svědky pátrání v podvědomí. I když
je ve Spáčku použito dialogické formy, máme před sebou spíš monote-
matický dialog, téměř automatický text, záznam usínání a probouzení
bez dalšího rozměru společenského nebo poznávacího. Dalo by se říci,
že souvislost této básně s pásmem se kromě několika motivických shod
omezuje na formální stránku (nepřítomnost interpunkce, asociativnost,
střídání já-ty). Svou odtazitostí, nezakotveností v realitě je však spíš
zachycením stavu než shrnující výpovědí obecněji platnou, typickou
pro pásmo.

Zato význam Bieblova Nového Ikaru (1929) je mnohem širší. I Ikaros

padá, nikoli však pouze do spánku. Z českých básníků uplatnil Biebl
nejdůležitější princip polytematického rozkladu skutečnosti.²⁸ Přitom
nejde pouze o asociativní organizaci obrazů, ale rovněž o syntetický
prožitek dění, viděného jako neustálý vznik a zánik, jako věčná změna,
jako drama poznání, které končí pádem.

Výrazné je tu pro pásmo charakteristické střídání různých citových
poloh: něžné obrazy mrtvých žen („v hrst růžového prachu proměně-
na“), lyrika přírodní, naivistická a hned zase reminiscence války, obraz
pralesa, zuby černochoů, nůž, krev, úvaha o smrti, poezii a válce, pojaté
apollinairovsky jako děsivá hra („válka ta umí čarovat / hleďte jak
rychle zmizí váš snubní prstýnek“). Válečný prožitek, který do jiných
českých pásem neproniká, je v Novém Ikarovi zvláště silný (Biebl byl
jediný z českých básníků pásem, který prošel frontou). Aeroplán pa-
dající na hřbitov, to je obraz její absurdity: válka burcuje i mrtvé...
Obraz války je stále neskutečnější (nanebevzatý domovník, jehož duše
se vznáší po náletu „do nebes... mezi uhlím kvěťákem červenou řípou
a zpívajícími brambory“), mrtví vojáci stojí a živí leží. Velké náměty
— válka a smrt — jsou přitahovány k malým věcem, zdůvěřňovány
(válka a monogramy na prádle), působí jako halucinace (učitel, raněný
do hlavy, zkouší verše Jaroslava Vrchlického), smrt je banalizována
(obraz „prázdných ve vzduchu se houpajících nohavic“, které prohlíží
mladá paní, „aby se do toho nedali moli“). Protiklady se sblížují (smrt
s láskou, zánik se zmařeným zrodem) a posléze se hroutí hierarchie
věcí podstatných a vedlejších. Třetí část přináší náznak ukolébání ve
vlnách, které však přeruší výrazný obraz „potopy světa“:

zčernalá voda naplňuje mne znova svou bezednou úzkostí
a nikde ani fialový proužek země
ani kus skály z moře nevyčnívá
kde bych se aspoň očima zachytil
toť potopa světa.

Čtvrtá část přichází pak s obrazy lásky, kanibalské a falešné („všichni
milenci jsou lidojedi“, „vy nádherná šelmo vy falešná kočko“).

Jednotlivé motivy a obrazy se v básni vynořují a opět se ztrácejí
pod náporom dalších. Jestliže postavu Ikarovu, která tolik vzrušovala
už Apollinaira, je třeba chápat jako alegorii věčně vzletajícího a věčně

padajícího básníka, pak celá Bieblova báseň je tvůrčím zápasem o po-
stižení smyslu poezie i rouhačské touhy dostat se výš. Apollinairův
Kristus stoupá — Bieblův Ikaros stejně jako Nezvalův Akrobat však
padá; motiv pádu se zdá v českých powolkrovských pásmech velmi vý-
znamný.

Lehkost básníkovy letu realitou („básník nový Ikaros lehce se vznáší
v prostoru i v čase“) je vykoupena urputným hledáním vlastní podoby:

Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem
chytáš se zábradlí

ale marně

tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin

...
až dole tam v křečích svíjí se chobotnice

humr ji táhne na krvavé káře pozpátku do blázince.

Vracejí se tu motivy přítomné u Nezvala a už dříve v Apollinairově
Pásmu: zděšení a výsměch vlastní podobě („v achátech svatovítských
zříš zděšen vlastní rysy“; „sobě se vysmíváš“), obraz chobotnice v hlu-
binách, který v Novém Ikarovi koresponduje s motivem sépie v Pásmu
(„sépii hlubinných děsí se oči naše“), motiv couvání pozpátku, motiv
šílenství aj. Sestup je v Novém Ikarovi pojat jako cesta zpět, do dětství,
ale také do šílenství („Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako
hrozným smíchem“). Oslava věčnosti lásky je zmarněna vědomím její
pomíjivosti a prodejnosti. Opojení exotickou barevností je korigováno
melancholií z nenávratnosti času; závrať z neustále se zvyšující rych-
losti životního rytmu, které si všiml Šalda u Nezvala („to šílené tempo
stále šíleněji zrychlované, to řítění se v bezcíli“²⁹), je vyvážena hledá-
ním pevného bodu. Oslnění barvami a vůněmi má svůj protějšek v mo-
tivu války jako krvelačné milenky. A poznamenejme ještě, že verš
o slzách „pro někoho kdo se teď každou noc vrací s krvavou ranou ve
spánku“ je možná narážkou na Apollinaira.

Melancholie, smutek, tíha života jsou opačným pólem smyslového
opojení „úžasně zvláštní“ realitou. V Novém Ikarovi „složky lyrické
i epické ... se vyrovnávají v jedinou rovinu, v souřadný výtrysk básní-
kova podvědomí“³⁰ avšak nemyslíme, že by tento „výtrysk“ byl orga-
nizován pouze podvědomě. Bieblův proud asociací je sice skutečně

radikální destrukcí jednotného tématu, ale zároveň se vyznačuje důsled-
ností ve vidění sváru a jednoty protikladů.

Vědomí vznikání a zanikání („sbohem sbohem / Miluji změnu / pluji
všemi moři“) z konce Nového Ikara odpovídá posledním veršům Pásma
o západu slunce jako krvavém aktu každodenního stínání hlavy slun-
ečnickému bohu („Sbohem sbohem jsi ospalý / Slunce utatá hlava / Se
kuku kutálí“); Biebl píše o „velkém Bohu Ohně v kterého věří všichni
barbaři“. Nový Ikaros není jen básní o zoufalství přesahujícím jedince
a pramenícím z prožitku války, ale není ani pouze svědectvím o osobní
krizi. Není jen výrazem marnosti z pocitu uplývajícího času či z vě-
domí pomíjivosti hodnot zachycených smysly, ale ani pouze oslavou
bohatosti těchto smyslů. Báseň postihuje všechny tyto polohy. Spojov-
vacím článkem ovšem zůstává prožitek změny, střetání starého s no-
vým, vzdáleného s blízkým, trvalého s okamžitým, nadosobního s osob-
ním, letu s pádem, individuálního s obecným.

Těžko lze o některé z analyzovaných básní říci, že beze zbytku od-
povídá vymezení pásma jako polytematické skladby. Většinou v nich
byl tento postup jen naznačen. Ostatně ani Apollinairovo Pásmo není
důsledně asociativním proudem vědomí. I v něm se jednotlivé verše
spojují v celky, které mají jistou, byť omezenou a narušenou návaznost.
Jestliže není možné absolutní osamostatnění témat, pak je logické, že
se některé náměty v básních vracejí nebo rozvíjejí. Přesnější by proto
bylo hovořit pouze o tendenci k polytematičnosti nebo o uvolnění te-
matického plánu. Toto uvolnění může být různého stupně. Některé
motivy se opakují — potom jde o cykličnost, jiné se seskupují kolem
témat, která mají větší důležitost než témata jiná, relativně podřazená
— v tom případě jde o prolínání několika významových nebo vyprá-
věčích rovin.

V genezi žánru pásma můžeme spatřovat projev obecnější tendence
ke zdůrazňování subjektivního času v literatuře 20. století. Předbíhání
a návraty v čase, postup rozpomínání, změny časových a prostorových
plánů se staly v moderní literatuře běžnou věcí. Sdělení se problema-
tizuje, někdy se uvádí několik variant reality. Přitom je ponechána větší
interpretační volnost vnímateli poezie. To je trvalý zisk, který plyne
z objevu pásmové formy, nebo spíše ze změn a tendencí, jichž byla
tato forma důsledkem.

Z poznatku, že se jednotlivé motivy v pásmech přece jen sdružují

ve vyšší celky a že se některé z nich opakují častěji než jiné, lze nejen vyvodit, jaká jim byla přikládána důležitost, ale i vymezit základní obsahové rysy tohoto žánru. K těm patří také výrazná tendence k introspekci, projevující se ve druhé polovině dvacátých let a v první polovině let třicátých. Častý je motiv sestupu či klesání na dno, kde je obvykle nalézána „pravá tvář“. Toto odhalování „spodní“, vnitřní reality, které má společné rysy se spánkem (usínáním, probouzením), bývá uváděno do souvislosti se šílenstvím. Patrně se jedná o vliv psychoanalýzy, u českých pásem pak také o styčné body se surrealismem. Ve většině pásmových skladeb je přítomný strach ze samoty uprostřed davu. Motiv samoty nebo naopak formulace kolektivních ideálů různého syčetonázorového zabarvení vystupuje často do popředí v literatuře 20. století. Z tohoto hlediska je zajímavé, že tendence ke kolektivismu, vyzdvižení objektivních hodnot a řádu, kázně apod. znamenají odklon od polytematičnosti pásma a příklon k monotematické tvorbě (Wolker). Naproti tomu tendence k prosazování jedinečnosti individua, tíhnoucí k polytematickému vyjádření, se dovolávají dobrodružství a relativizace hodnot. Pásmo se pak jeví svou povahou jako forma problematizující.

Dojem kontinuity, zvýrazněný zrušením interpunkce, je v pásmové poezii paradoxně podmíněn diskontinuitou konkrétního detailu. Do textu se zapojují výseky reality, zjevně vytržené z kontextu a vzaté z každodenního života (postup příbuzný s technikou koláže), slepují se postřehy nebo útržky rozhovoru, které v tomto spojení nabývají nové funkce. Tyto „momentky“, jakési dokumenty, inspirované fotografií, filmem, ale i žurnalistikou a brakovou literaturou, vytvářejí ve svém neočekávaném seskupení podmínku pro vznik básnického obrazu, jehož účinnost je hlavním nositelem a bezmála posledním znakem poetičnosti textu.

Snahy o formální zjednodušení básnického textu, kterých jsme svědky v básních typu pásma, byly důsledkem hlubší změny v přístupu básníka k realitě; subjekt se do této reality noří, sestupuje, vcítuje. Nepostihuje ji však v jejích příčinných souvislostech. Třífází ji, vnímá její jednotlivé výseky tak, jak se nabízejí jeho smyslům. S tendencí k atomizaci skutečnosti na úlomky jejího obrazu souvisí problém jejich kompozice v textu, jehož struktura se v pásmových skladbách rozpadá do té míry, že vzniká shluk obrazů působící dojmem nepřehlednosti. Jednotlivé verše nebo jen slova na sebe mnohdy sémanticky ani syn-

takticky nenavazují, a vytvářejí tak autonomní obrazy zdánlivě bez zjevného, logicky sjednocujícího činitele.

Simultánnost vidění uvádí jednotlivé obrazy do nečekaných vztahů. Nový kontext věcí, které se mohou zdát všední a nepoetické, jsou-li odděleny, a které ve své nakupenosti vyvolávají překvapení, se stává zdrojem básnického obrazu. „Podivno, že právě nejkonkrétnější a nej názorněji vyjádřená umělecká realita zdá se v moderních dílech přeludnou a fantaskní,“³¹ domníval se Teige.

Ztráta záchytného bodu, která stojí u zrodu pásma, svědčí o relativizaci hodnot. Zároveň však podmiňuje odhodlání začít znovu, od ničeho, vytvořit nové umění. Čeští autoři pásmových skladeb staví proti této skepsi náboženské nebo socialistické ideály (Wolker, Kalista, Kadlec). Tento program stojí proti anarchistické, dadaistické a futuristické koncepci, která ovlivnila některé názory Teigovy a Nezvalovy.

Jednotlivý prvek polytematického básnického textu v české literatuře tedy spočívá na jedné straně v kolektivní perspektivě, na druhé ve zničení a v subjektivním toku asociací. Vzniká nový typ asociace, jež v jednom záblesku, v jednom „krátkém spojení“, shrnuje do jednoho celku prvky zdánlivě neslučitelné.

Zdůraznění autonomie subjektivního vnímání a proudu vědomí vedlo zároveň k zájmu o jeho snovou dimenzi. Subjektivní prožitek, odkládající při styku se skutečností na okamžik rozumovou kontrolu, se stává preludem a podobá se snu. Podobně jako je Pásmo poutí Paříží až do závěrečné únavy a upadnutí do spánku, je i v Novém Ikarovi výrazný snový prvek. Rovněž v Akrobatovi je patrné klesání na dno vědomí a Halasův Spáček je celý záznamem usínání, probouzení a rozpomínání na sen, který se vytrácí.

Toto sestupování na dno, typické pro pásmo, je trýznivé. Trpitelská a sebetrapičská stránka je akcentována nejen u Závady, ale i u ostatních básníků pásma, které je bilancí a zpovědí, programem uměleckým, hodinou pravdy. Sen v něm však není únikem, nýbrž má povahu pronikání pod povrch skutečnosti. Autorův subjekt se omezuje na simultánní zážnam prožitku reality, jeho pohled téká z předmětu na předmět, tak jak míjejí před zrakem při cestě Paříží nebo při jízdě vlakem (Bieblův Jeden den doma). Tento rys je podstatný: subjekt sám se přemísťuje, je v pohybu, mění se úhel a východisko jeho pohledu. Jeho let, riskantní balancování s rizikem pádu, vyvolává pocit, že se cestovatel řítí prosto-

rem, který se proměňuje, takže už nelze určit, kde je střed, kde je osa, kde pevný bod.

Všechno je v básni uvedeno do vzájemného vztahu, nic není objektivně dáno, nikde není „tady“ a nikde není „tam“. Dokonce se ztrácí povědomí o vlastní totožnosti básníka. „Já“ a „ty“ se zaměňují. Konvenční perspektiva se odhaluje jako falešná. Poznání objektivní reality umožňuje jen pohled z několika hledisek najednou.

Vnucuje se nám otázka, zda obecná tendence k odstředivé a disparátní mnohosti a k proudu vědomí není protichůdná ke konstruktivnímu a systematizujícímu duchu doby. Nejsou tyto pochyby o jedné autorské perspektivě, tyto tendence k pluralitní koncepci, rezignaci na poznání a ovládnutí vnějšího světa? Není chápání skutečnosti jako chaosu, kdy všechno vším prostupuje, koneckonců jen únikem před tímto světem? Básně nejdůsledněji polytematické takový závěr připouštějí. Pozorujeme, že v dobách zesíleného kolektivního vědomí je zdůrazňováno úsilí o řád, který přeje patosu a proklamuje jedno hlavní téma, jeden úkol, jednu perspektivu, jednu objektivní zákonitost. Naopak v dobách, které pevnou perspektivu postrádají, vystupuje do popředí ztráta opěrného bodu, relativizace hodnot a kladení různých témat vedle sebe. Proměnu objektivní skutečnosti není optika pásma s to postihnout ve vzájemných vztazích, nýbrž toliko jako rozložený celek. Pochybnosti o platnosti poznání mohou představovat proces destruktivní, nicméně cílem této destrukce může být zboření přežívajícího, odhazování krvavého pozůstatku starého světa jako „uťaté hlavy“ (závěr Pásma).

Destrukce, atomizace, subjektivizace nalézá v pásmu svůj protiklad v komplexním pohledu na skutečnost, který se projevuje jako dispozice nechat se zahrnout všemi dojmy okolního světa bez rozdílu, intenzívně vnímanými všemi smysly. Výrazem snahy o překlenutí rozporu těchto dvou tendencí (syntetizace a atomizace) je pak simultánní organizace jednotlivých prvků skutečnosti v textu. Nejen realita se rozpadá a opět skládá v subjektu, ale i subjekt sám se rozděluje do několika gramatických osob. Dialog mezi „já“ a „ty“, který se tolik zalíbil českým básníkům dvacátých let, je rozhovorem sama se sebou, viděným hned „zevnitř“ a hned zase s odstupem, zvnějšku, jako obraz, na němž malíř střídavě polemizuje a splývá se svým autopořetrem. Přitom jde o dialog dramatický, vedený v několika rovinách. Důsledkem těchto procesů je značně rozkolísaná kompozice, v níž jsou patrné časové

a prostorové skoky; jednotná linie času je narušena, nebo dokonce zrušena a ani cesta prostorem nevystihuje zcela přesně tento nový dynamismus, neboť vlastně jde o pohyb všemi směry zároveň; já/ty jsem/jsi tady/tam a vidím/vidíš tento/tamten předmět zleva/zprava včera/dnes apod.

Z pocitu nepřijatelnosti mechanického kopírování jednou provždy dané reality směřuje moderní umění jednak k zevšeobecnující a shrnující zkratce, k objektivizaci, jednak k zniternění pohledu na skutečnost a cestě do sebe, k subjektivizaci. Tyto dvě tendence, které postihl ve své už několikrát citované studii Pešat, se navzájem nevyklučují. Mechanický záznam zvuku a obrazu v pohybu přivedly malíře a básníky ke zdůrazňování umělecké specifičnosti a k expresi. Subjektivizace a objektivizace jsou vlastně dvěma jejich podobami. Velice konkrétní věcnost, jména lidí a míst se v textu pásem prolínají s verši o vesmíru, slunci, mořích; nekonečný svět je polidšťován, někdy důvěrně, jindy ironicky či sarkasticky.

Časoprostorová distorze, koncentrace delšího časového úseku do jediného okamžiku básnického obrazu, tedy zhušťování, stejně jako rozřezávání času, který není napjat na dějové osnově, mělo podstatný vliv na vytváření poetiky pásmových skladeb. Autorův subjekt se stává skrytou kamerou, jež se pohybuje všemi směry, střídá detail s celkem a zpochybňuje názor o stabilitě prostorových vztahů v umění. Oko této „kamery“ umožňuje vidět nejen strany předmětu v danou chvíli neviděné, ale dokonce i okem neviditelné. Poznání nedostatečnosti tradiční optické perspektivy vedlo k nutnosti znázornit skutečnost jinak než pouze staticky a popisně. Jednou z uměleckých forem, v níž se toto nové vidění realizovalo, bylo právě básnické pásmo — útvar, který česká poezie přejala z poezie francouzské a specificky jej přehodnotila.

POZNÁMKY

¹ Neumannova formulace ze stati *Ať žije život!* Knižně in: *Ať žije život!*, Praha 1920.

² „Universelle ivrognerie“ (Apollinairova formulace z básně *Vendémiaire*).

³ St. K. Neumann, *Otevřená okna*, in: *Ať žije život!*

- ⁴ Srov. Z. Pešat, Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: sb. *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, s. 109–125. Žánrem pásma se zabývá rovněž I. Seehasová ve stati *Der tschechische Genretyp „pásmo“ und sein internationales Entstehungsgefüge*, *Zeitschrift für Slavistik* 29, 1984, č. 3, s. 407–416.
- ⁵ Z. Pešat, Apollinairovo Pásmo.
- ⁶ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, Praha 1928, s. 24.
- ⁷ Srov. Z. Pešat, cit. dílo, s. 117.
- ⁸ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 23.
- ⁹ Tamtéž, s. 20.
- ¹⁰ Nabízí se srovnání se Cendrarsovou Prózou o transsibiřské magistrále a malé Johance z Arku z roku 1913.
- ¹¹ Teigův Manifest poetismu, *ReD* 1, 1927–28, č. 9, s. 317–336.
- ¹² K. Čapek, Guillaume Apollinaire, *Přehled* 12, 1913–14, č. 15, 30. 1. 1914, s. 271–3.
- ¹³ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 72.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 61.
- ¹⁵ V. Nezval, Kapka inkoustu, *ReD* 1, 1927–28, č. 9.
- ¹⁶ K. Teige, *Poetismus*, *Host* 3, 1923–24, č. 9–10, s. 197–204.
- ¹⁷ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 79.
- ¹⁸ St. K. Neumann, Různé výpovědi, in: *Ať žije život!*, s. 94.
- ¹⁹ B. Václavek, Česká literatura XX. století. Citováno podle vydání z roku 1974, Praha, s. 120–21.
- ²⁰ B. Václavek, Akrobat se stává mistrem, *ReD* 1, 1927–28, č. 1.
- ²¹ To dokládá už Václavek v citované stati *Akrobat se stává mistrem*: „Jsou-li úvod a doslov básnickou vizí — meditací, je vlastní teplý střed básně surrealistickou intimní epopejí o jeho vlastním životě.“
- ²² V. Nezval, *Kapka inkoustu*, s. 29.
- ²³ „Adorable feinte“ — výraz apollinairovského znalce Michela Décaudina v knize *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse 1960, s. 434.
- ²⁴ Apollinairův výraz z programové stati *L'Esprit nouveau et les poètes*, přednáška z 26. 11. 1917, otištěná v *Mercure de France* 1. 12. 1918 (česky ve *Světové literatuře* 25, 1980, č. 2, s. 15–21).
- ²⁵ Václavek psal o „vyrovnaní složek Nezvalovy poezie a zelementárnění jeho básnické práce, které nám zaručuje nástup k novým odvážným výbojům“ (*Akrobat se stává mistrem*).
- ²⁶ Tato očistná funkce zpovědi byla zřejmá i J. Horovi: „jeho (tj. Nezvalův) Premier plan, jeho Akrobat, kde štěstí a životní hodnota není něco daného, nýbrž předmět bolestivého, vášnivého zápasu.“ J. Hora, *Co s poetismem?*, *Tvorba* 2, 1927, č. 6, viz i J. Hora, *Poezie a život*, Praha 1959, s. 62.
- ²⁷ J. Hora soudí, že „v knize nejnadanějšího z generace ponezvalovské, *Panychidě*

V. Závady, nahrazen je již zliterárnělý, rokokový obrazový aparát jakousi tělovou nebo chemickou, syrově zemitou imaginací, jež sama vede básníka k úplně jiným cílům, za hranice poetismu“ (tamtéž).

- ²⁸ Podle Pešata Biebl Pásmo v tomto ohledu dokonce přerůstá. Viz citovaná studie, s. 122.
- ²⁹ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 71.
- ³⁰ Z. Pešat, cit. dílo, s. 122.
- ³¹ K. Teige, Guillaume Apollinaire, *Kmen* 3, 1919, č. 7.

Přes určité výhrady označoval Karel Čapek některá svá díla jako utopie. V utopii podle něho autor líčí poměry, jež skutečně nejsou a nikdy nebyly, umísťuje je do nekontrolovatelné dálky prostoru nebo času, uvolňuje se od blízké a pevné skutečnosti, a to vše činí proto, „aby mohl provést určitý myšlenkový pokus, řešit něco, konstruovat nějakou ideovou stavbu, dovést jakýsi program“.¹ Je příznačné, že takto Čapek utopii chápal na samém počátku své „utopické“ tvorby, u příležitosti hry RUR. Později totiž její pojetí ve svých dílech podstatným způsobem modifikoval.

Utopie, kterou můžeme charakterizovat na základě její významové složky jako určitý způsob pojetí a zobrazení skutečnosti — jako přesah dané reality v podobě jejího utopického projektu či hypotézy —, se může realizovat v různých žánrových formách, a dokonce druzích (traktátu, eseji, románu, dramatu). Prvotní, zřetelně noetický aspekt podmiňuje už od starověku charakteristickou oscilaci utopie mezi filozofií a literaturou. Původně byla utopie vymezena zobrazením děje na smyšleném místě a ve smyšleném čase; od 19. století se pojem utopie začíná rozšiřovat a znejasňovat a ve 20. století přestává být relevantní i rozlišování mezi utopickým a fantastickým žánrem, a dokonce i science-fiction. Ne náhodou vzniká takový stav právě ve 20. století, v němž je rozplývání pojmů (podobný proces postihl také pojem mýtu) odrazem znejasnění hranic jevů v samé realitě, literární nevyjímaje, zatímco zhruba až do romantismu byly hranice celkem zřetelné. Hlavní podíl na tomto znejasnění má vznik žánru označovaného jako science-fiction (vědecká fantastika), který s utopií geneticky souvisí. V této kapitole, jejímž smyslem není problematizovat pojem utopie, ale sledovat prizmatem tohoto žánru proměny poetiky české

prózy a zčásti i dramatu dvacátých a třicátých let, se budeme většinou pohybovat na pomezí utopie, fantastiky a někdy i science fiction, a to i z toho důvodu, že se v té době prostupovaly i v konkrétních dílech.

Až do 19. století spočívala podstata utopie, kterou můžeme označit za utopii klasickou, v rozvíjení představy utopického místa, líčeného jako ideálně fungující společenství (město, říše, stát, jiná planeta), které objevoval zbloudilý cestovatel. Toto místo mělo „ostrovní“ charakter, vymykalo se teritoriálně, ale i svou povahou z reality světa, z něhož přicházel cestovatel. „Syžet“ (značně zredukovaný) tvořil popis fungování tohoto společenství, kterému někdy předcházelo vylíčení cesty za romaneskních okolností. Utopie byla v této své podobě zpravidla málo dějová — od epiky mířila k traktátu a eseji (Platón, More, Campanella, F. Bacon); v dramatu se nerealizovala, protože byla už pro svou staticnost v příkrém rozporu s jeho zákony. Paralelně a do značné míry v polemickém vztahu k tomuto „klasickému“ typu, který označíme za „vážnou“ utopii, vznikala však už od starověku utopie (někdy se mluví o „antiutopii“), v níž se podobná utopická představa a také způsob jejího literárního ztvárnění parodovaly a později se pod rouškou utopie kritizovaly také současné neblahé poměry (v Lukianových Pravdivých výmyslech, v Cestě na Měsíc a Cestě do Sluneční říše Cyrana de Bergerac, ve Swiftových Gulliverových cestách aj.); tomuto typu se blížila také Shakespearova Bouře. Tyto „komické“ utopie, jak bychom je mohli označit, se už velmi vzdálily od „klasického“ typu, především pokud šlo o charakter smyšleného prostoru a času — hyperbolizovaného nebo převráceného světa skutečného. V komické utopii se více než v utopii vážné uplatňovaly rysy, které M. Bachtin shrnul pod pojem karnevalovosti: utopie inscenovala různé alternativy skutečnosti, byla svého druhu hrou na jiný svět, v němž byly zrušeny stávající hranice — sociální, ale i estetické. Líčení utopie bylo přitom předmětem buď celé knihy (ve starších obdobích), nebo jen její části — dílu, kapitoly (v románu výchovném, společenském — v Goethově Vilému Meisterovi aj.).

I když je česká literatura na utopie chudá, můžeme i v ní oba typy nalézt. Klasickou vážnou utopii představuje sedmá část Komenského Školy na jevišti (1656), v níž se líčí utopický ostrovní stát.² Pokud jde o Labyrint světa a ráj srdce (1623), je jeho vztah k utopii zvláštní. Formu utopie tu má totiž paradoxně první část, v níž se líčí bezútesný

svět v podobě města, typického místa utopie, zatímco druhá, utopická část se od tohoto modelu vzdaluje — ideální „říše“ křesťana je situována do srdce věřícího. První české komické utopie vznikají až na sklonku 19. století a jsou jimi romány Svatopluka Čecha Pravý výlet pana Broučka do Měsíce a Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do 15. století (1888). Výchozím bodem obou „výletů“ pražského měšťana Matěje Broučka, karnevalové postavy (malý, „slušně vypouklého břicha“) s mluvčím jménem, je typicky karnevalové místo — hospoda; odtud opilý pan Brouček „putuje“ nejprve na Měsíc, líčený jako říše umění v centru s Chrámem všeuměny (kromě parodie určitého typu dobové literatury — odtažitě, nepřirozeně — je román parodií přízemního měšťáctví, postaveného do komické antiteze k éteričnosti a duchovnosti obyvatel Měsíce), poté do 15. století (druhý člen antiteze tu tvoří husité). V obou románech se uplatňuje postup, který se stane charakteristickým pro českou komickou utopii — familiarizace, zdůvěřňování světodějných a planetárních událostí jejich konfrontací se životem „malého člověka“, jeho privátním a často netečným pohledem na svět (pana Broučka se „dějiny“ netýkají, tak jako se nebudou týkat ani pana Povondry z Čapkovy Války s Mloky).

O devět let dříve než Výlety pana Broučka vyšlo však Arbesovo romaneto Newtonův mozek (1879). Předwellsovský vynález „stroje času“ v něm vypravěči umožní projít ve zkratce dějinami lidstva (podobné výpravy bývaly součástí starých utopií), pojatými jako sled krvavých bitev. Deziluze z rozumu a vědy znamenala v opozici k vernovské utopii, v níž převládalo okouzlení technickými vynálezy, závažný posun utopického žánru, velmi časný dokonce i v kontextu světové literatury. Newtonův mozek je vážnou, ale přitom negativní utopií (až dosud byla vážná utopie zásadně pozitivní; komická utopie byla z tohoto hlediska ambivalentní), jež téměř dospěla k tzv. románu-výstraže, jednomu z typů vědeckofantastického žánru (jeho počátky jsou spojeny s tvorbou H. G. Wellse, kterému byl v době, kdy Arbes začal koncipovat své romaneto, pouhý rok).

Newtonův mozek je z Arbesových romanet „nejutopičtější“. Po Arbesovi a Čechovi nastává v tomto žánru v české literatuře pauza. K jeho jistému oživení dochází před první světovou válkou, kdy se objevují první vědeckofantastické romány (M. Suchdolský, K. Hloucha, F. X. Y. Pavlovský). V roce 1908 vychází v Národním obzoru povídka bratří

Čapků Systém. Pan John Andrew Ripraton tu vykládá o svém „systému“, založeném na ideálu dělníka-stroje a s nelidskou důsledností realizovaném v jeho továrně; dělníci-stroje, v nichž procitne lidskost, se vzbouří a zavraždí jeho rodinu. In nuce je v této povídce obsažena negativní utopie s komickými, či lépe groteskními rysy (vyprávějící a jeho posluchači nedobrovolně plavou v moři).

Skutečná „vlna utopičnosti“ se v české literatuře zvedá až v první polovině dvacátých let. Tehdy ji také reflektuje dobová kritika, která příčinu tohoto jevu shledává jednak ve válce (A. M. Píša spojuje utopii s obdobími společenských otřesů a vývojových přelomů³), jednak v rozvoji technické civilizace a velké mechanizaci, uniformitě moderního života, jež podle F. Götze v člověku posiluje potřebu zázračnosti,⁴ podle Píši „romantický avanturismus“. Kromě civilizačního pesimismu a děsu z rozpoutané techniky souvisela však vlna utopičnosti nepochybně i s utopickými projekty a posílením kreativního momentu v programech a umění avantgardy. Za utopie či díla s utopickými prvky můžeme ve dvacátých letech označit hry Karla Čapka RUR (1920), Ze života hmyzu (1921 — společně s Josefem), Věc Makropulos (1922), romány Továrna na absolutno (1922) a Krakatit (1924), dále hru Josefa Čapka Země mnoha jmen (1923), román Jiřího Haussmanna Velkovýroba ctnosti (1922) a román Emila Vachka Pán světa (1925), po roce 1925 hru bratří Čapků Adam Stvořitel (1927), Weissův román Dům o tisíci patrech (1929), cykly povídek Vladimíra Raffela (Elektrické povídky, Patetické povídky, Taneční povídky, Prapovídky, 1927—1930) a jeho román Obchodník sympatiemi (1929). Jako zvláštní typ rozlišuje Píša tzv. socialistickou utopičnost, ovlivněnou moderním socialismem, nicméně konstatuje, že se v poválečné české literatuře vyskytuje sporadicky, vlastně je zastoupena pouze románem Marie Majerové Přehrada (ukázka se objevuje v roce 1925, časopisecky román vychází v roce 1929).

V této době se však rozvíjí také žánr, který od utopie míří k science fiction (bližší utopii zůstává jeho linie wellsovská s akcentem na problémy lidské a společenské, na rozdíl od linie vernovské, v níž je kladen důraz na technické vynálezy). Většinou se jedná o díla umělecky druhořadá a třetířadá, málo úspěšná už v době svého vzniku a dnes téměř zapomenutá (uvedme alespoň Hlouchův Sluneční vůz, Dům v oblacích, Modré mravence, Ostrov spokojenosti a Soumrak lidstva

T. Hrubého), která však tvořila součást dobového literárního kontextu. Můžeme také konstatovat, že zatímco proud této bulvární, pokleslé literatury od přelomu dvacátých a třicátých let neustále sílí a nezastavuje jej ani okupace (tvoří jej autoři jako J. Akana, J. Bernadský, J. M. Troska), v rámci tzv. umělecké literatury, kterou učiníme středem našeho zájmu, už tehdy vzniká velmi málo děl tohoto druhu, a i ty přitom většinou lze zařadit k utopickému žánru jen se značnými výhradami. Právě v této době se totiž utopie — přesněji řečeno už prakticky pouze utopie čapkovská, zastoupená románem *Válka s Mloky* (1936) a dramatem *Bílá nemoc* (1937) — nejvýrazněji vzdálila od svého klasického východiska. Pokusíme se ukázat, že důvodem této proměny byl kromě historicko-sociálního vývoje i sám vývoj poetiky, zejména prózy, která se snažila obrodit svůj tvar, směřovala k velkému společenskému románu s naléhavým aktuálním smyslem.

Kdybychom se měli držet úzkého pojetí utopie — utopie klasické, zůžil by se náš výběr jen na dvě díla — *RUR* a *Velkovýrobu* ctnosti; i tato díla nicméně její pojetí vlastně přesahují. Máme-li však sledovat vývoj žánru, pak nás musí především zajímat jeho posuny a aktualizace a v souvislosti s tím i díla, která s utopií hraničí nebo mají její jednotlivé rysy nebo prvky. Proto se nám zdá nezbytné zahrnout do naší analýzy vedle děl s klasickým utopickým syžetem (líčení utopické představy jiného uspořádání světa) i díla, která líčí cestu k její realizaci, dále díla, v nichž v rámci reálného světa vystupuje „utopická“ (fantastická) postava či utopista se svým snem o jiné společnosti, a konečně pak díla, v nichž se líčí celý svět jako jiný, utopický, modeluje se jiná alternativa reality. Máme-li všechny tyto možnosti shrnout, můžeme říci, že se v podstatě jedná o syžet dvojího druhu: a) líčí se utopická představa jiného uspořádání světa nebo cesta k její realizaci (a zpravidla její krach); b) líčí se, jak do skutečnosti zasahuje „utopická“ postava, případně utopista, nebo do světa vtrhuje či v něm ožívá neznámá, většinou zkázonosná síla (tento typ syžetu se stýká s fantastickým žánrem a se science fiction) — svět se „utopizuje“. První typ, který je zastoupen *RUR*, *Velkovýrobou* ctnosti, *Zemí mnoha jmen*, *Přehradou*, *Pánem světa*, víceméně navazuje na klasickou utopii, vážnou i komickou, ale charakteristicky ji přehodnocuje. Především popírá

její statickosti a neměnnosti, jež by zejména v dramatu byla nemyslitelná. Na rozdíl od klasické vážné utopie se děj nezřídka předkládá jako nezastřeně smyšlený, odhaluje se akt jeho konstrukce (modelovost syžetu v *RUR* a *Zemí mnoha jmen*, výstupy básníka a postav v *Přehradě* aj.). Utopii se syžetem prvního typu představuje také hra *Ze života hmyzu*, v níž území utopie tvoří hmyzí říše a lidé vystupují v hmyzím „převleku“. Právě proměna dimenzí (swiftovská tradice) a hmyzí převlek, karnevalové rysy utopie, vytvářejí distanci od skutečnosti, příznačnou pro tento typ utopického syžetu. Podstatný je i fakt, že je utopie ve hře motivována snem (další způsob distance). Kompozice hry, v níž se předvádějí jakési vzorky literárních utopií (začíná parodií ostrova jakési erotické blaženosti a vrcholí parodií kolektivního života v *Tulákově návštěvě „ideálního“ státu Mraveníky*), je založena na montáži volně souvisejících obrazů vždy s novými dekoracemi a postavami a propojených pouze postavou *Tuláka*. Komická reflexe různých typů utopií tu vlastně určuje proměnu poetiky dramatu, jeho směřování k revui a brechtovskému epickému divadlu (*Tulák* je de facto svého druhu vypravěčem).

K prvnímu syžetovému typu (líčení utopické představy jiného uspořádání světa) můžeme přiřadit také hru *Adam Stvořitel*, v níž se paroduje akt stvoření lidstva, dějiny a utopický svět. V nejobnaženější podobě se v ní realizuje pojetí utopie jako „pokusu“, „ideové stavby“, „programu“, čehož důsledkem je také nejvýraznější posun od dramatu k traktátu, přitom k traktátu karnevalovému. V *Domu o tisíci patrech* funguje gigantický podzemní dům, novodobá analogie *Dantova pekla*, jako stát v negativní utopii. Utopie tu nejzřetelněji ze všech sledovaných děl míří k fantastickému žánru; reálnost děje je na samém konci oslabena motivací děje snem, halucinacemi nemocného tyfem, pronikajícími útržkovitě i do nitra románu. Zvláštní případ v rámci toho typu představuje *Země mnoha jmen*, v níž se obraz utopického kontinentu, který se vynoří z oceánu a posléze se do něj opět propadne, „skládá“ a proměňuje na základě různých představ obyvatel a vládců města-světa (věstce *Elana Chola*, básníka *Pierise*, obchodníků *Dollarsona* a *Vandergolda*, chudáků, milenců, vojáků-invalidů atd.); tomu odpovídá i množství jmen utopické země (*Nová Utopie*, *Země Rovnosti*, *Nový Ráj*, *Země Chudých*, *Země Spásy*, *Zem Thule*, *Nový Sion*, *Země Marxova*, *Leninia*, *Nová Atlantis* a na samém konci *Země Stínů*).

Druhý typ utopického syžetu (agrese neznámé síly do reálného světa), hraničící se syžetem fantastickým, nalézáme ve dvacátých letech v *Továrně na absolutno*, *Věci Makropulos*, *Krakatitu*, *Obchodníku sympatiemi*; týž syžet se realizuje i v utopiích let třicátých — ve *Válce s Mloky* a *Bílé nemoci*, jejichž příklon k němu si lze mimo jiné vysvětlit tím, že je tento typ syžetu bližší realitě, tj. mnohem víc se v něm znejasňuje hranice mezi skutečností a utopií (fantazií). Realita se „utopizuje“ prostřednictvím „utopického“ objektu (látky) nebo subjektu (robota, odlidštěného člověka, absolutna, mloka), který se ovšem často podílí na utopii i v dílech se syžetem prvního typu. Utopický objekt-subjekt, původně nezřídka pozitivní, se postupně stává prostředkem násilí, světové katastrofy: absolutno — oduševněná, „zbožšťující“ energie — vyvolá světovou válku, objev *krakatitu* hrozí světu katastrofou, ve *Velkovýrobě* ctnosti se „umravňující“ *agathergin* nakonec stane příčinou války, *kaloin* v *Obchodníku sympatiemi* umocňuje život, ale zároveň vraždí, elixír nesmrtnosti ve *Věci Makropulos* je spjat s odlidštěním, ztrátou duše a málem je ho rovněž zneužito ve světovém měřítku; v *RUR* roboti vyvraždí lidstvo a stejně postupují i *Mloci*. Také sen doktora *Galéna* o využití léku proti bílé nemoci (lék jako utopický objekt, bílá nemoc jako další forma zkázonosné síly) k obrodě lidstva, se zhroutí, lék je spolu se svým objevitelem rozdupán zfanatizovaným davem.

Ve všech dílech se utopický (fantastický) objekt-subjekt stává principem rozkrývajícím skutečnost, odhalujícím její rozpory, diferencujícím lidské charaktery, demaskujícím všechny sféry lidské činnosti. Nevtrhuje přitom do reality jako nějaká osudová síla (často ve *wellsovských* utopiích), nelíhne se v hlavě vynálezce „ex nihilo“, ale de facto se rodí v realitě samé, vyrůstá z všednodennosti, z „malých poměrů“, na které si stěžuje podnikatel *Bondy* v *Továrně na absolutno*. Ani utopická (fantastická) bytost nepřichází odněkud zvenčí, ale probouzí se k životu nebo žije mezi námi (roboti, mloci) a v určitém okamžiku se obrací proti člověku, který ji stvořil, proměnil, zneužil. Hlavní moment v syžetu tohoto typu netvoří přitom vznik (objevení) objektu či subjektu (ten je nezřídka vytčen před syžet na rozdíl od romantické a novoromantické prózy), ale proces jeho zhoubného vývoje — „humanizace“ objektu-subjektu a líčení jejích katastrofálních důsledků pro lidstvo. Tento proces, který často spočívá v proměně objektu

v subjekt, vrcholí vesměs vzpourou, válkou, revolucí, střetnutím lidí s „jinými“ bytostmi. Tímto motivem se moderní utopie výrazně dynamizuje.

V klasické vážné utopii vystupoval jako hlavní hrdina cestovatel, objevitel utopie, jejíž poznání souviselo s jeho výchovou — světskou nebo mimosvětskou. Jeho aktivita bývala nicméně zpravidla omezena rolí diváka a svědka. Také v komických utopiích zůstával tento model zachován, ale hrdina tu byl „snižován“, deheroizován, stával se hříčkou utopické *Prozřetelnosti* (pan *Brouček*). V českých utopiích dvacátých a třicátých let tohoto století aspiruje na úlohu hrdiny postava vynálezce, stvořitele, objevitele, který však bývá v ději často záhy odsunut do pozadí (na rozdíl od bulvární science fiction) a někdy se takřka mění v manipulovaný objekt. „Zuřivý“ inženýr *Prokop* usiluje de facto pouze zlikvidovat svůj smrtonosný vynález, *Tulák* se utkává jen s *Mravencem*. Úloha hrdiny je značně zpochybněna. Hrdinský charakter si podržuje v souvislosti s poetikou pohádky pouze *Petr Brok* v *Domu o tisíci patrech* (zachraňuje princeznu a zabíjí „netvora“ *Mullera*) a hrdinou zůstává doktor *Galén* v jednoznačně vážné utopii třicátých let, kdy *Čapek* reagoval na situaci už konkrétního ohrožení lidstva mimo jiné příklonem k sdělnějšímu pojetí a „lidovějšímu“ žánru, pro který byl hrdina nezbytný.

V komických utopiích bývá vynálezce nezřídka postavou ambivalentní, často se mění ze spasitele v postavu, která sehraje úlohu přímo opačnou — rozpoutá síly zla, načež zmizí ze scény (pouze inženýr *Prokop* ve „vážném“ *Krakatitu* se s nimi pouští do *donkichotského* zápasu). Stává se z něj takřka epizodická postava, plní v syžetu funkci pouze jakéhosi rozehrávače (inženýr *Marek* se z dohledu kronikáře ve třetině *Továrny na absolutno* ztrácí, profesor *Sophophil Fabricius* ve *Velkovýrobě* ctnosti končí sebevraždou na samém začátku, doktor *Horal*, vynálezce *kaloinu*, umírá v první kapitole *Obchodníku sympatiemi*). Vesměs bývá líčen víceméně parodicky, jako bloud, nepraktický člověk: inženýr *Marek* „měl něco geniálního“, ale jinak byl „děsně nepraktický člověk. Vlastně úplný blázen“; inženýr *Prokop* se po světě pohybuje jako „zuřivý“ *Roland*, doktoru *Galénovi*, u něhož ovšem moment parodie i ambivalence mizí, neboť jde o vážnou utopii, přezdírají *Dětina*. Zvláštní postavení má z hlediska této typologie věstec *Elan Chol* ze *Země mnoha jmen*; není sice objevitelem utopické pevniny, ale

i on je spasitelem-pokušitelem, když na konci hry svádí dav, aby jej takřka jako krysaře následoval do Země Stínů.

Právě nepraktičnost vynálezců — mužů myšlenky, které označíme za typ A, otvírá v utopiích cestu postavám typu B — obchodníkům, podnikatelům, vládčům (Ripraton v Systému, Domin v RUR, Bondy v Továrně na absolutno a Válce s Mloky, Matador Chrysopras a Vampyr Agyropras ve Velkovýrobě etnosti, Dollarson a Vandergold v Zemi mnoha jmen, Tomeš, Carson, d'Hémon v Krakatitu, Beer v Pánu světa, „obchodník sympatiemi“ Veselý, Alter Ego v Adamu Stvořiteli, Muller v Domu o tisíci patrech, baron Krüg a Maršál v Bílé nemoci aj.). Funkce těchto praktiků, mužů činu, spočívá ve využití (zneužití) vynálezce (ideje) k ovládnutí světa. Někdy je tento typ podán jen ve zkratce (v RUR Busman a Fabry, ve Věci Makropulos Prus). Pro první období je příznačné částečné splývání typů A a B (Ripraton je vynálezcem „systému“ a zároveň jeho realizátorem, Dominovi nescházejí rysy utopisty); postupně se role tohoto typu stává stále jednoznačnější.

Typ obchodníka — „pána světa“ se v klasických utopiích vůbec nevyskytoval. Jeho objevení souviselo bezprostředně s vrcholnou epochou kapitalistického podnikání (klasické utopie zůstaly v podstatě rurální) a s proměnou typu A z objevitele utopické země ve vynálezce objektu, který může zničit svět. Zatímco postavy vynálezců spojují ve 20. století utopii se science fiction, kde je typ ovšem zpravidla heroizován, postavy obchodníků a podnikatelů strhují díla evidentně k realitě současné společnosti. S touto postavou vstupuje do utopického syžetu konflikt vynálezců (snílků, utopistů) s podnikateli, bloudů s praktiky, který se vyskytoval už v realistickém románu předchozího století, v románu ztracených iluzí. V utopiích však na rozdíl od něj netvoří konflikt základní (ani v Krakatitu, kde Prokop sice svádí boj s podnikateli-pokušiteli, ale větší boj svádí sám se sebou), vynálezci a podnikatelé se totiž obvykle dohodnou, uzavřou „smlouvu“ (hlavní zůstává konflikt s postavami třetího typu — viz dále). Objevení typu B bylo do značné míry podmíněno také ztrátou hrdinských rysů u typu A, poklesem jeho aktivity, kterou zákonitě přebírají postavy už pramálo hrdinské, hnané ryze materiálními zájmy. A právě tyto postavy vnášejí do románů dobrodružný prvek (jen v Krakatitu se dosud pojil s postavou vynálezce); obchodníci a podnikatelé jsou dobrodruhy moderního světa, po kterém se s neobyčejnou volností pohybují. Předobrazem tohoto typu

je Jens Boot z Erenburgova románu Trust D. E. (Historie zkázy Evropy), přeloženého do češtiny rok po svém vydání (1923); Erenburg mluví přímo o zvláštní chorobě dvacátých let — „avanturismu“, který činy Jense Boota podmínil. „Avanturismus“ však podmínil i styl a stavbu románu (styl pseudohistorické kroniky, pseudodokumentárnost, parodičnost, rychlé střídání prostředí a postav, často vystupujících jen v jediné kapitole, „planetárnost“). Trust D. E. se podivuhodně stýká s těsně jej předcházejícími čapkovskými utopiemi a funguje jako model pro pozdější Přehradu.

Kromě obchodníků a podnikatelů přiřazujeme k typu B i postavy vládců a vůdců, jejichž úloha v syžetu často splývá s úlohou podnikatelů. Klasická podoba žánru znala vládce v utopickém společenství, mytického demiurga a zákonodárce. Také tento typ vládce, o němž se zpravidla jen vyprávělo, se v nových utopiích vyskytuje — vůdci dělníků-strojů, robotů, Mloků jsou potenciálními zakladateli utopických říší. Důležitější než tento typ vládce zůstávají však vládci a vůdci v rámci typu B. Zatímco typ A — vynálezce kolísá v souvislosti s tíhnutím k vážné či komické utopii mezi heroizujícím (pozitivním) a deheroizujícím (ambivalentním) pojetím (inženýr Marek je pouhým rozehrávačem, hrdinské rysy inženýra Prokopa jsou snižovány, parodický je Adam Stvořitel i objevitel mloků kapitán Van Toch-Vantoch z Jevíčka; ryze heroický je pouze doktor Galén), typ B se takřka nezávisle na charakteru utopie pohybuje mezi pojetím negativním (Muller,⁵ Chief Salamander ve Válce s Mloky, Krüg a Maršál v Bílé nemoci) a pojetím mnohem jednoznačněji parodickým než u typu A (Bondy, Beer). Přitom můžeme konstatovat, že se postupně oslabuje a ve třicátých letech zcela mizí moment jejich ambivalentního hodnocení, které se zejména u postav vůdců a vládce stává výhradně negativním. Současně vzrůstá míra jejich konkrétnosti; vazbu na skutečnost posiluje „klíčový“ charakter některých z nich (Chief Salamander = Hitler, Krüg = Krupp).

Třetí typ postav představují v utopiích (obecněji v utopicko-fantastickém žánru) „jiné“ bytosti (jiné ve smyslu jejich nelidskosti, ozvláštěněné, redukované lidskosti); v syžetu fungují jako neznámé v rovnici, proto je označíme písmenem X. Na rozdíl od science fiction, kde v roli X vystupují většinou mimozemšťané, jsou tyto bytosti vždy v určitém smyslu produktem činnosti typu A a B. V rovině postav jsou „personifikací“ utopického (fantastického) objektu a v syžetu mají obdobnou

funkci: v důsledku jejich zneužití, zásahu do jejich existence dochází ke katastrofě. Postavy typu X představují dělníci-stroje, roboti, absolutno, hmyz, lidé AE, nesmrtelná Emilie Marty, elektrický kouzelník z Raffelových povídek, mloci. U kolektivních „jiných“ bytostí se v určitém stadiu jejich „zlidštění“ vytváří v jejich středu analogie typu B — postava vůdce (Bob Gibbon neboli č. C 10 707 v Systému, robot Damon, Miles-Müller v Adamu Stvořiteli, člověk-mlok, přezdívaný Moloch nebo Chief Salamander); struktura společnosti se tu v deformované podobě opakuje.

Někdy je určitý typ v díle zastoupen ve více variantách (v RUR filozof Rossum a synovec Rossum, o kterých se však jen mluví, dr. Gall, Alquist, dokonce i Domin jsou variacemi typu A). Přehrada obsahuje schéma A — B — X v pouhém náznaku: stavitel přehrady inženýr John Fer představuje typ A, pan Kečkemet, majitel cementárny Kavalír, členové vlády a další zastupují typ B; funkci typu X v románu de facto přejímají revolucionáři — postavy „s tajemstvím“ (viz také stylizace první kapitoly v duchu románu s tajemstvím), v jejichž rámci se v průběhu děje rýsují jak vůdci, tak vynálezci. Ve Válce s Mloky vystoupí jako typ A na začátku kapitán Van Toch, jako typ B podnikatel Bondy, ale v průběhu románu autor schéma postav s ústředním hrdinou záměrně rozbije a parodicky je reflektuje. V Bílé nemoci se z příčin, které jsme už uvedli, schéma v nové podobě a funkci znovu zvýrazňuje.

V klasické utopii vážné i komické a v science fiction se pod vlivem „událostí“ někdy mění (vyvíjí) objevitel utopie, zatímco obyvatelé utopického místa zůstávají vždy neměnní. Naopak ve sledovaných dílech se typ A ani B většinou nemění; funkcí obou je totiž zhusta pouze rozehrát příběh (ve Velkovýrobě etnosti, Továrně na absolutno, Obchodníku sympatiemi, Válce s Mloky aj.). Pokud se mění, spočívá jejich proměna nezřídka v náznaku přechodu k typu X. Helena Gloryová v RUR „objevuje“ utopii — továrnu na roboty, avšak z jejího plánu (je vyslána Ligou Humanity) ujmout se práv utiskovaných robotů nic nezůstane: sama se stane součástí „systému“ (manželkou ředitele továrny Domina), svou neplodností se připodobní robotům (na konci hry se objeví její dvojnice robotka Helena). Zatímco roboti se polidšťují (přechod X k A a B), lidé ve hře pozbývají lidskosti (přechod A a B k X). Přechod typu A k typu X, typický pro negativní vážnou utopii, zna-

mená pro postavu ztrátu identity a lidskosti. Pozitivně — v rámci téhož typu — se vyvíjejí pouze dvě postavy ze zkoumaných děl: Tulák, který se mění v druhé, „optimističtější“ verzi z diváka v aktéra a Poutníka, a inženýr Prokop nalézající svou identitu vraceje se domů k „věcem malým“.

Příznačné je, že nejméně se v ději sledovaných děl proměňují postavy typu X. Nevyvíjejí se však pouze v bytosti nepřátelské člověku (jako oživené věci a dvojníci v romantické literatuře), ale „polidšťují se“ a posléze zaujmají místo lidí (roboti, Mloci aj.), tj. blíží se typům A a B, výjimečně jsou dokonce pojeti jako „obrození“ lidé (roboti). Proces jejich polidšťování je podstatnou novotou vzhledem ke klasickým utopiím, v nichž se postavy typu X (lidské nebo s lidskými rysy) vlivem postav typu A až na výjimky (Wellsův ostrov doktora Moreaua) nikdy nevyvíjely, ale i ve srovnání s fantastickou literaturou a později science fiction, v níž jsou případné „lidské“ rysy těchto postav čímsi daným. Jen v čapkovských utopiích je tvůrce a výrobce robotů stejně jako objevitel, vychovatel a „výrobce“ mloků odpovědný za jejich vývoj; Čapek „jinou“ bytost důsledně chápe jako výsledek lidské činnosti, jako něco, co se odpoutalo od člověka nebo co se právě jeho zásahem vyvinulo k samostatné, člověku nebezpečné existenci. Člověk a věc, člověk a stroj si ve střetnutí „vyměňují“ vlastnosti a místa — věc, stroj, polidštěné zvíře se ujímá moci, člověk, jejich oživitel, tvůrce a vychovatel, hyne. Příčinou v romantismu kořenícího vývoje k odlidštěné postavě, důvodem zvýznamnění postavy-stroje a „jiné“ (ne-lidské) bytosti byl nesporně sám odlidšťující se svět a nové postavení člověka v něm, degradovaného na úroveň stroje a zvířete. Postava stroje-člověka (robot) a člověka-stroje (dělníci v Systému), „lidského“ zvířete-stroje (mlok), typická především pro čapkovské utopie, byla epickou metaforou zcizeného, nepřátelsky zjinačeného lidského bytí, jeho rozpuštění v bytost bez tváře — obraz anonymizujících a zvěčňujících sil, které ohrožují lidství.

Podstatným rysem všech lidí-strojů a lidí bez duše je absence tvořivé schopnosti, aktivita mířící nanejvýš k destrukci.⁶ Také nedostatek tvořivosti je příčinou degradace jedince i lidské masy, jejich svržení na úroveň stroje nebo zvířete. Tímto nedostatkem se oživená věc nebo umrtvený, redukovaný člověk nejpronikavěji liší od svého stvořitele. Liší se od něj, ale zároveň jsou v něm obsaženy jako jedna z možností

jeho vývoje. Postava člověka-stroje, umělého člověka, člověka bez duše nepřichází v čapkovských utopiích zvnějšku, odjinud, ale nalézají se a rodí uvnitř, bují jako „jiné“ v nás (distance mezi cestovatelem v klasické utopii a obyvateli utopických ostrovů je tedy zrušena).

Pojetí „jiných“ bytostí, postav typu X, které se v dílech vlastně stávají hlavními postavami, prošlo u Čapka mnohem zřetelnějším vývojem než pojetí postav A a B, do značné míry většinou epizodických. Jejich první podobou byli roboti, anticipovaní v postavách-loutkách z čapkovských juvenilií (povídky *L'éventail*, *Povídka poučná*, *Ex centro*, komedie *Láska hra osudná*). Marionetizace, zasahující v těchto dílech zejména ženské postavy a související s poetikou hry (neměnností typů v komedii dell'arte), v nich byla součástí antiiluzivně budovaného epického či dramatického světa, který demonstroval svou umělost, konstruovanost; opozice lidí a loutek měla víceméně noetický ráz v rámci hry na skutečnost a rušení její iluze. Přibližně z téže doby pochází už několikrát zmíněná povídka *Systém*, v níž se však už motiv záměny, ambivalence lidského a nelidského (zbaveného lidskosti) zjevně etizoval, ideologizoval (motiv vzpoury dělníků-strojů).

Základním rysem robotů, kteří jsou vlastně gradací metafory dělníka proměněného ve stroj, je jejich neindividualizovanost. Mají bezvýrazné tváře, upřený pohled, jsou stejně oblečeni v plátěné blůzy, na prsou mají mosazné číslo. Jsou vlastně jakousi jedinou postavou v mnoha exemplářích. Jejich lidské vlastnosti jsou na počátku hry zredukovány: nemají duši, nevědí, co je stesk, smrt, nasmějí se, nemají chuť, jsou bez vůle, vášní, mají absolutní paměť, ale nedovedou nic nového vymyslet. V *RUR* je stejně jako v čapkovských juveniliích užito motivu nejasné hranice mezi postavami lidí a „jiných“ — robotů: Helena Gloryová pokládá zpočátku roboty za lidi, později naopak lidi za roboty. Tradiční dramatický postup záměny a dvojrole je ve hře nově motivován: příčinou nepatrné rozrůzněnosti robotů a lidí, blízkosti postav A, B a X, které mohou být zaměněny, je redukováno lidství.

Analogií robotů jsou lidé AE, stvoření Adamovým dvojníkem Alter Egem. Na rozdíl od lidí Adamových, lidí s dušemi, rozdílných svým založením i oděvem (Poeta, Vědátor, Romantik, Hedonik, Filozof, Rétor), jsou stejně oděni v khaki overalech, mají stejné, poněkud bezvýrazné tváře. Zatímco lidé Adamovi si postaví romantické město s věžemi, lidé AE si postaví město podobné Manhattanu.⁷ V dramatu dojde

ke střetnutí těchto dvou typů stvořených bytostí — de facto postav starého stříhu, charakteristických pro drama s individuálním hrdinou, postav-individualit, se standardizovanou, neindividualizovanou lidskou masou.

Nejen u Čapka, také v jiných českých utopiích můžeme nalézt varianty tohoto typu postav, byť méně výrazné a pojaté veskrze vážně. V *Domu o tisíci patrech* vystupují otroci, kteří mají čísla stejně jako dělníci v *Systému*, roboti, lidé AE; také oni jsou neplodní, nemilují, nemají chuť, přání, sen (pouze na rozdíl od robotů touží po smrti). Jejich vzpoura tu má charakter už vysloveně třídního konfliktu. Týž ráz má i revoluční střetnutí v *Přehradě*, jehož složku organizovanou tvoří revolucionáři a složku živelnou dav nezaměstnaných drancující *Kečketovy vily*. Hodnocení tohoto kolektivního hrdiny, jehož jinakost tu není jinakostí umělého člověka, ale jinakostí sociální, je v obou těchto vážných utopiích jednoznačně pozitivní: otroci, dělníci-revolutionáři i vzbouřený dav jsou nositeli obrozeného lidství a nového společenského řádu.

Ve *Válce s Mloky* dosazuje Čapek jako typ X polidštěné mloky. Mlok jako civilizovaný „divoch“ z osvěcenských utopií přejímá z civilizace jen floskule a mimikry (čte noviny, pronáší dobové slogany, novinové fráze). Nesamostatnost myšlení ho sblížuje nejen s průměrným Angličanem, jenž „reaguje na věci podobným způsobem, to jest ve směru ustálených, obecných názorů“, ale i s obyvateli utopických říší (např. *Moreovy Utopie*). Mlokům tak jako robotům schází individualita, jsou nepatrně citliví vůči bolesti, obejdou se bez filozofie, umění, neznají fantazii, humor, hru nebo sen, jsou naprostí životní realisté, utilitaristé. Zatímco množící se polidštěné zvíře postupně zachvacuje lidství a redukuje je na mločí průměr — ideál moderní civilizace, mloci prodělávají intelektuální vzestup, z mírumilovných, bezbranných tvorů se mění ve vojáky a rozpoutávají válku.

Jestliže v takzvaném gotickém, romantickém a novoromantickém románu a novele vystupovala pouze jediná „jiná“ bytost (umělý člověk, oživlá socha, Golem), v utopiích obvykle vystupoval celý „národ“ těchto bytostí. V Čapkových utopiích jejich množství, které má na svědomí člověk, enormně vzrůstá. Postavy typu X fungují jako neindividualizovaná masa, jako dav, kolektivní hrdina. Také v podobě masy, davu, se „jiné“ bytosti sblížují s lidskou masou. Obě tyto síly jsou nositelkami

smrti nebo zásadní přeměny (na rozdíl od lidské masy jsou „jiné“ bytosti až oblundně organizovány). Dav ochotných nebo ohrožených bílou nemocí, který na konci Bílé nemoci ušlape doktora Galéna, je vlastně jen další, přitom konkrétně lidskou Čapkovou variantou vraždících děl-níků-strojů, robotů, mloků, poslední, realitě nejbližší metaforou redukovaného lidství.

Variantou typu X — odlidštěné bytosti, kterou můžeme chápat i jako zvláštní analogii bytosti bez duše, jež se rozšířila v próze dvacátých let (romány Kafkovy, Musilovy aj.) a podstatně zasáhla do poetiky literární postavy, nejsou však v utopiích jen lidé-stroje, roboti, lidé AE, nemocní bílou nemocí, ale i postava zdánlivě jim velmi vzdálená — Zmetek, společné dílo Adama a Alter Ega. I když pojetí této postavy vyplynulo z poetiky komické utopie a v souvislosti s ní a s čapkovskou dvojnázností je nepochybně ambivalentní, přece jen v něm převažují negativní rysy. V *Továrně na absolutno* byl malý člověk dosud mnohem jednoznačněji pozitivní silou, ztělesněním lidskosti, korektivem světa zachváceného absolutnem (v tomto duchu lze rozumět i závěrečné scéně románu, v níž malí lidé hodnotí u jitrnic vývoj světových dějin); v *Krakatitu* vyznívá konec rovněž ve prospěch malého lidství, když dědeček-pánbůh nabádá Prokopa, aby se pustil do „věcí malých“.⁸ Zmetek, tento „antispasitel“, slučuje v sobě jako dílo Adama a Alter Ega vlastnosti obou typů — je jedinečný, ale zároveň je svou životní „filozofií“ („Zmetek nemá žádný velký myšlenky. Zmetek chce být jenom živ“) tuctovým, malým člověkem. Zmetek, který poklesl na úroveň zvířete, je vlastně stejně jako roboti, hmyz, lidé AE, mloci ozvláštněnou, groteskně deformovanou podobou odlidštěného člověka. Právě takovéto zobrazení „jiného“ — jako něčeho, co se zabydluje a množí v tomto světě, co tu žije jako jeden z nás a sobecky si hájí svůj světeček (díru po hlíně stvoření) — znamenalo nejpronikavější posun v pojetí postav typu X. Ale zároveň, byť bereme v úvahu míru deformace v rámci komické utopie, znamenalo i posun v pojetí malého člověka.

Podobně ambivalentní jako Zmetek je i jiný představitel malého člověka — pan Povondra, vrátný od Bondyů, v poslední Čapkově komické utopii *Válce s Mloky*. Kromě mloků je jedinou postavou, která prochází celým románem. De facto není příliš vzdálen od „civilizovaného“ mloka a jeho názory se podobají názorům Zmetka. Dějiny se

ho netýkají, dokud se mločí hlava nevynoří v jeho blízkosti z Vltavy; je netečný k světovým katastrofám, na něž reaguje žvaněním, připomínajícím historiky Švejkovy. Zdánlivě je pouhým divákem, ale právě za to jej Čapek odsuzuje a činí odpovědným za vývoj světových událostí. Ne náhodou je objevitelem mloků v románu jiný český malý člověk — kapitán Van Toch — Vantoch z Jevička. Malí lidé, ambivalentně hodnocení v duchu komické utopie, jsou tu spolu s podnikateli „tvůrci“ dějin.

Dokladem redukce lidských vlastností jako obrazu dobového lidství i jako výstrahy je ve většině čapkovských utopií také pojetí ženských postav. I ony podléhají procesu jakési marionetizace, odlidštění. Helena Gloryová sice ještě na počátku představuje subjekt, ale během hry se prakticky ztotožňuje s robotkou. V *Továrně na absolutno* je postava Elen jen epizodická (naznačený vztah Bondyho a Elen je analogický vztahu Domina a Heleny). Pouze v syžetu *Krakatitu*, který navázal na tradici dobrodružného románu, hrají ženské postavy důležitou úlohu; s výjimkou Anči, která je spjata s Prokopovou „pozemskou“ existencí, jsou to postavy „s tajemstvím“, se zastřenou identitou, takřka pohádkové bytosti, vábíci a svádějící hrdinu z cesty k jeho „zasvěcení“.⁹ Charakter subjektu-objektu s tajemstvím je nejplněji realizován v postavě Emilie Marty ve *Věci Makropulos*.¹⁰ Pouze v tomto utopicko-fantastickém dramatu („utopická“ je zde nesmrtelnost hrdinky) je žena hlavní postavou, ale je tu vlastně postavou-objektem, protože představuje bytost bez duše, ženu s maskou místo tváře a tělem loutky, ve kterou se mění v Prusově objetí. Jejím charakteristickým stavem je spánek a nehybnost (většinu hry prosedí v křesle). Také tato postava, jejíž totožnost se rozplývá v řetězci existencí a jmen, de facto představuje „jinou“ bytost, subjekt, který pozbyl lidskosti, a proto se ocitl v téže rovině jako loutka nebo robot.¹¹

Roboti, hmyz, mloci jsou svého druhu analogií obyvatel utopických ostrovů v komických utopiích a obyvatel jiných planet v science fiction. Pro ty jsou typické různé anomálie (hyperbolizace určitých vlastností, částí těla, redukce jiných); v utopiích byla smyslem jejich nestvůrnosti karikatura člověka, parodie určitých jeho jednostranných filozofických koncepcí. U Čapka se však tato nestvůrnost příznačně nepromítá do vnějších anomálií a monstrozit (roboti vypadají jako lidé, mloci naopak ve svém zjevu nemají nic lidského), zračí se pouze v jejich chování a

jednání — hrůzně lidském, ale přitom redukováném na stereotyp, standard, nízké pudy. Z těchto kořenů vybuje fašismus, jehož je Válka s Mloky zvířecí alegorií. Ostří románové satiry ve třicátých letech už však nemíří jen na obecné lidské vlastnosti, utopie už není pouhou ilustrací určitých abstraktních idejí, jako tomu bylo v klasických utopiích a také v čapkovských utopiích dvacátých let (RUR, Ze života hmyzu), ale na zcela konkrétní dobové projevy redukováného lidství.

Máme-li shrnout poznatky, ke kterým jsme dospěli analýzou schématu postav a vývoje v jejich pojetí, můžeme konstatovat, že se tu jako základní rýsovala antiteze postav lidských a ne-lidských, málo lidských, „jiných“ bytostí, základní pro utopický žánr jako takový. Členy A, B zůstávaly v podstatě stejné a příliš se neměnilo ani jejich hodnocení (ve vážných utopiích jednoznačné, v komických ambivalentní). Nejvýrazněji se měnilo pojetí typu X, který se ve třicátých letech konkretizoval, dále „polidšťoval“ a byl čím dál nepochybněji hodnocen negativně. V podstatě ambivalentní zůstává hodnocení malého člověka. Jako sekundární antiteze fungovala v řadě děl antiteze A proti B, v tomto žánru nová — vynálezce kontra podnikatel; její původní vyhrcozenost v utopiích počátku dvacátých let se stírá, A se blíží B. Podobně se však stírá i antiteze základní: v RUR si lidé vyměňují takřka herně místa s roboty, ve Válce s Mloky je ve zcela vážné poloze lidské a mločí jednání odhaleno jako totožné. Na druhé straně postavy typu X směřují k lidským postavám, zlidšťují se (dělníci-stroje, roboti); v utopiích dvacátých let se téměř mění v kladné hrdiny, v následujícím desetiletí jsou polidštění mloci živel vysloveně negativní. Právě stírání protikladů mezi různými typy postav, jejich převedení na společného jmenovatele redukováného lidství, je zejména pro čapkovské utopie nanejvýš příznačné. Charakterizuje především komické utopie, stylizované jako díla bez individuálního hrdiny, s hrdinou kolektivním — romány Továrna na absolutno a Válka s Mloky. Ve vážných utopiích, které se zpravidla opírají o strukturu tradičního románu s individuálním hrdinou typu A ve středu, zůstávají protiklady vyostřeny (Krakatit, Dům o tisíci patrech, Přehrada). Dramatické utopie se bez individuálního hrdiny většinou neobejdou, což bezpochyby souvisí s poetikou dramatu, které jej může opustit jen epizodicky. Stírání protikladů postav a náznaky příklonu ke kolektivnímu dramatu jeví s výjimkou RUR (v podtitulu „kolektivní drama“) rovněž pouze komické utopie (Ze života hmyzu, Adam Stvořitel).

Záměrnému stírání protikladů postav a tím znejistění jejich identity odpovídá u Karla Čapka také pojetí „utopického“ jazyka. V klasických pozitivních utopiích míval jazyk obyvatel utopických říší synkretický charakter, byl sumou jazyků, jakýmsi esperantem (směs řečtiny a latiny v Moreově utopijštině), v komických utopiích byl třeba ozvláštňeným, poetizovaným jazykem rodné země cestovatelovy (parnasistní měsíčníka a staročestina husitů ve Výletech pana Broučka). V českých utopiích 20. století se buď motiv jiného jazyka nerealizuje (ve Velkovýrobě ctnosti promluví sluha Kalibán pod účinkem elixíru staročesky znějícím jazykem, ale dále se tento motiv nerozvíjí), nebo — jako je tomu právě u Čapka — jazyk „jiných“ bytostí se ničím neliší od běžné lidské řeči. Jazyk Mloků (velké M píšeme tam, kde se už jedná o národ Mloků), jenž se ostatně vyvine pod lidským vlivem, napodobuje řeč průměrných lidí, nerozlišuje se v něm „já“ a „my“ ani rody, slova se redukuje na jednu slabiku. Tento jazyk, který není „jiným“ jazykem, ale redukováným jazykem existujícím a současným (Basic English) a který posléze zachvátí lidský jazyk, je dalším dokladem rušení utopické distance, protikladu mezi lidskými a ne-lidskými postavami, Čapkova situování utopie ve třicátých letech do samého středu současného dění.

Byť v české utopii dvacátých a třicátých let dochází k degradaci postav A — lidí s tvořivou schopností (degeneruje nebo se zcela vytrácí), vytlačovaných postavami B a zejména X, A se tu nikdy nemění v B, bloud se nestává praktikem; realita jej pouze odsouvá do pozadí nebo hubí jako typ člověka, který „vyšel z módy“ (odtud i moment parodie). Odsunutí do pozadí individuálního hrdiny, oslabení jeho hrdinskosti v komických utopiích, zmnožení postav B a hlavně X, typ kolektivní postavy byly odrazem proměny postavení člověka ve světě a nových, zkázonosných sil, které se hlásily o moc. Zároveň se v nich však zračila zásadní proměna epiky, jež v této době směřovala od románu s individuálním hrdinou k románu s hrdinou kolektivním.

Posun v pojetí utopického žánru se projevil i v pojetí prostoru a času. Čapek situoval děj své první utopie, dramatu RUR, na neznámý vzdálený ostrov, Haussmann na ostrov Utopii z klasického díla Thomase Morea, tj. do prostoru de facto umělého, literárního, typického pro klasickou utopii. Scénou Země mnoha jmen je moderní velkoměsto-svět a o utopickém kontinentu, který se vynoří kdesi uprostřed oceánu, se pouze mluví — dějištěm hry se nestane. Bloudění Petra Broka se ode-

hrává v alegorickém domě na Ostrově Pýchy, dalším imaginárním místě. Tulák se v hmyzí říši pohybuje v jiné dimenzi. — Krakatit však začíná v Praze, poté následuje cesta do Týnice, pak se Prokop ocitá v Baltinu a v Grottupu (obě tato místa připomínají prostor science fiction) a nakonec se vrací domů. Továrna na absolutno začíná rovněž v Praze, pokračuje u Štěchovic, na Štvanici, poté se děj přesouvá do světa, ale opět se vrací do Čech a končí v hospodě u Damohorských. Ani děj Přehrady se neodvíjí na smyšleném místě, ale zde — v Praze a na Vltavě. Válka s Mloky začíná sice ve smyšlené zátoce, ale odtud děj přeskočí do Čech, pak se rozšíří do světa a nakonec se vrátí zpět do Čech, do Prahy.

Ukazuje se, že typ lokalizace děje výhradně do utopického prostoru, který odpovídal klasické utopii, se uplatnil jen v některých českých utopiích, častěji v utopiích vážných, u Čapka pak de facto jen v utopiích dramatických. Ve většině se děj přemístil z utopického prostoru do reality, sem.¹² Na místo obvyklého středního článku prostorového schématu v klasické utopii: doma — v utopii — doma, je v Továrně na absolutno a ve Válce s Mloky (a v podstatě i v Krakatitu) dosazen celý svět, v němž se události, které začaly v Čechách, v „malých poměrech“, nebo na smyšleném místě, rozvíjejí v grandiózním měřítku. Obě Čapkovy komické utopie se v určité fázi vývoje děje změnilly v utopie celosvětové, planetární. Touto extenzí utopického prostoru, planetárností se oba romány příznačně odchýlily od klasického vzoru utopie (drama tuto extenzi připouští jen zčásti, zůstává víceméně spoutáno jednotou místa). Celý svět, nikoli pouze ostrov, jedna zátoka se u Čapka (a často v science fiction) mění v „utopickou“ říši, v prostor-laboratoř, kde se provádějí nebezpečné pokusy s lidstvem. U Čapka je podstatný dynamický charakter tohoto místa, jeho rozpínání, s nímž se váže i vzrůstající počet postav. Utopie, měnící se v jakési theatrum mundi, se dynamizuje, ale zároveň se lokalizací děje do konkrétního prostoru (podstatný rozdíl od science fiction) zmenšuje její distance od skutečnosti.

K zmenšení této distance přispívá i pojetí času. V klasických utopiích se děj odehrával buď teď, ale někde jinde, nebo tady či jinde, ale jindy (v budoucnosti nebo v minulosti). Děj RUR je položen sice někde na konec století, ale jeho počátek, byť se o něm ve hře jen vypráví (Rossumův vynález), leží v současnosti; ostatní dramata se odehrávají

vesměs v abstraktním čase, který odpovídá jejich abstraktnímu prostoru — nicméně prostor i čas mají rysy moderní doby. Také děj Krakatitu, i když se čas neuvádí, se zjevně odbývá v současnosti. Děj Továrny na absolutno se otvírá v roce 1943, tedy v Čapkovi nepříliš vzdálené budoucnosti, a Největší Válka trvá od roku 1944 do roku 1953. Dům o tisíci patrech se odehrává nyní, byť v jiné dimenzi reality (ve snu, tyfových halucinacích). Válka s Mloky začíná roku 1925 a první mlouk se objevuje na Vltavě asi o třicet let později. V Přehradě, jejíž děj je omezen dobou čtyřiařiceti hodin, ze zmínky na konci vyplývá, že revoluce vypukla přibližně v padesátých letech. Na rozdíl od science fiction splývá v sledovaných utopiích čas utopického děje většinou (kromě v dramatech) s časem přítomnosti nebo nepříliš vzdálené budoucnosti. Přitom je časem v pohybu — na rozdíl od klasických utopií, v nichž jako by stál na místě. Ve všech těchto dílech se akcentuje moment vývoje, proces realizace a krachu utopie, děj vrcholí dramatickým střetnutím — revolucí, světovou válkou, po kterém v klasických utopiích není ani stopy.

Prostorový přesun — z domova do světa — provází u Čapka časový efekt, který bychom mohli nazvat zrychlení: v určité fázi děje, zhruba ve třetině, současně s ústupem ústřední postavy z děje románu (drama tuto licenci netoleruje), nastává v ději zlom, obrat událostí, podávaných nyní už jen zkratkovitě, mozaikovitě. Ve Válce s Mloky je tento zlom signalizován přechodem k citaci novinových výstřížků: text dostává strukturu novin, v nichž se střídají vzorky nejrůznějších žánrů, posléze — v důsledku dalšího zrychlení — nahrazených pouhými titulky. Dynamické pojetí prostoru a času se promítá do kompozice románů, ale i dramát (Ze života hmyzu, Adam Stvořitel), sestávajících ze sledů obrazů, nahlížených z různých hledisek (Přehrada, Válka s Mloky). Mění se i místo člověka, který se „stává součástí pohyblivého světa místo jeho středem“ (Přehrada). A tato zcela nová pozice člověka v utopii, prezentované nikoli jako statický obraz, ale jako svět v pohybu, rovněž determinuje už zmíněnou proměnu románu s hrdinou individuálním v román s hrdinou kolektivním.

Rysy utopie, která se místo jinde a jindy odbývá tady a nyní, podporuje i její aluzivnost a klíčivost. Tento vztah k realitě charakterizoval utopii (pouze však komickou) už v minulosti (vážná utopie, s výjimkou někdy jí předeslané satirické části, v níž se líčily neblahé současné

poměry, zůstávala od reality ostře oddělena). Také v české literatuře 20. století se aluzivnost a klíčovost zprvu váže pouze s komickým typem utopie. Ve Velkovýrobě ctnosti vystupuje pod klíčovými jmény celá plejáda politických a kulturních osobností. U Čapka souvisel vývoj ke klíčivosti s postupným zvýrazňováním momentu aktuálnosti utopie. Tomu odpovídala i proměna poetiky jmen postav, v dramatických utopiích z dvacátých let v souvislosti s abstraktním prostorem většinou mluvících (vynálezce Rossum, ředitel Domin; analogicky u Josefa Čapka v Zemi mnoha jmen obchodníci Dollarson a Vandergold), v konkrétním prostoru románů dvacátých let se konkretizujících, zrealňujících, čapkovsky se „familiarizujících“. Ve třicátých letech ve Válce s Mloky dostávají pak jména zhusta jinotajný, klíčový význam: jméno vůdce Mloků, člověka-mloka Andreas Schultze odkazuje k jménu Adolf Schickelgruber, jak se říkalo Hitlerovi, a zároveň navazuje vztah se jménem prvního „civilizovaného“ mloka (Andrias Scheuchzeri alias Scheuchzer). Klíčivost tehdy proniká dokonce i do vážné dramatické utopie: v Bílé nemoci je jméno barona Krüga narážkou na jméno zbrojaře Kruppa a současně je zastřeně mluvící (der Krieg = válka). Není náhoda, že se tak děje právě ve třicátých letech, kdy Čapek svými díly s prvky utopie reaguje na zcela konkrétní zlověstné jevy v dobové realitě. Je přitom příznačné, že klíčová jména udílí postavám podnikatelů a vůdců (jen Maršál v Bílé nemoci zůstává beze jména), zatímco postavy vynálezců, mnohem víc literární a smyšlené, nesou dál jména abstraktní a literárně mluvící (Galén).

Moment hic et nunc podporuje v románových utopiích také využití dokumentárních a pseudodokumentárních žánrů (novinových, vědeckých, kroniky apod.), jejichž prostřednictvím, pokud jsou pojaty bez parodického odstupu, jako kusy „syrové“ reality, se děj zrealňuje (Přehrada); při parodickém užití se vztah děje k realitě stává ambivalentním (Továrna na absolutno, Velkovýroba ctnosti, Válka s Mloky). V klasické utopii patřila k autentizujícím postupům autobiografická forma. V české utopické próze 20. století se však nevyskytuje, zřejmě proto, že je ústřední hrdina nahrazen „rozptýleným“ hrdinou kolektivním, s nímž pak obvykle souvisí technika proměnlivého hlediska. Tam, kde vypravěč v textu vystoupí, jeho úloha tkví nikoli v zrealňování fikce, ale naopak v akcentaci její literární konstrukce, antiiluzivnosti a na konci odchod svých postav), která ovšem jinotajný vztah k realitě nevyklučuje.

Potlačení individuálního hrdiny a také vševědouceho nebo individuálního vypravěče, působících jako scelující principy v tradiční románové epice, technika proměnlivého hlediska znamená posílení formální heterogenosti díla, jeho žánrové smíšenosti — „mnohožánrovosti“, k níž ostatně tihne komická utopie jako taková (v náznaku ve hře Ze života hmyzu, ve Velkovýrobě ctnosti, ve Válce s Mloky, kde jednotlivé kapitoly nebo jejich části odpovídají různým žánrům: dobrodružnému románu, románu filmové hvězdy, vědecké rozpravě apod.). V utopiích dvacátých a třicátých let dostávají přitom tyto rysy nový význam: mozaikovitost zobrazení, montáž scén z makrosvěta (v němž vystupuje jako postava lidstvo a „jiné“ bytosti) a mikrosvěta (v němž žije malý člověk netečně k světodějným událostem) jsou tu zřetelně odrazem charakteru doby, dynamického a přitom diskontinuitního.

Uvolněnou vazbu kapitol (obrazů), kompozici o mnoha centrech, volnější pohyb postav prostorem-světlem, která v dramatu charakterizovala formu revue, umožňovala v próze forma románu-fejetonu. K tomuto typu můžeme přiřadit Továrnu na absolutno (označení v podtitulu), Velkovýrobu ctnosti (podtitul „nepravidelný román“), Obchodníka sympatiemi a Přehradu. Jako žánr novinový se román ocital v ohnisku nejsoučasnějšího dění a zároveň v kontextu žánrů různorodého charakteru, líčících jak události makrosvěta, tak mikrosvěta. Četné postavy se v něm stejně jako v novinách vynořují a zase beze stopy mizí, jejich osudy zůstávají otevřené (dokonce ani osudy postav A a B nebývají dopovězeny nebo jsou dopovězeny ambivalentně). Text románu se stylizuje jako útvar v pohybu, pro který se staly typické metatextové úvahy (úvahy o románu ve 13. kapitole Továrny na absolutno, polemika o konci románu ve Velkovýrobě ctnosti a Válce s Mloky, výstupy básníka s postavami v Přehradě). Rozpad „uzavřené“ formy a významová ambivalence (román střídavě pojímaný jako skutečnost napodobená a jako skutečnost tvořená v čase psaní) jako by byl svéráznou analogií agresivního „jiného“ v syžetu těchto děl. Svědčí o tom i fakt, že se míra heterogenosti, fragmentárnosti, „synoptický“ ráz stupňují v okamžiku zrychlení událostí, tedy právě tehdy, když se „jiné“ bytosti ujímají v ději vlády (druhá kniha Války s Mloky).

Paralelně s díly s otevřenou strukturou a kolektivním hrdinou, převážně komickými utopiemi, vznikaly ovšem dál utopie s uzavřenou strukturou a individuálním hrdinou, které byly svým charakterem váž-

né. Příčinou toho byla jednak novodobá tradice utopie a posléze science fiction, která se sblížovala se sférou lidové (masové) literatury a v jejím rámci s dobrodružným románem, jednak tu svou roli sehrál i avantgardní zájem o tzv. triviální literaturu. Na strukturu dobrodružného románu se však obvykle vrší struktury další — pohádka, pokleslý iniciační román, román sociální. K tomuto typu se přimkl Krakatit a Dům o tisíci patrech.¹³

Vážné utopie s individuálním hrdinou a uzavřenou strukturou pohádkově iniciačního typu, jejichž model později využije také science fiction, zůstaly nicméně omezeny na dvacátá léta; pouze v dramatu, které se kolektivnímu hrdinovi a otevřené struktuře svou povahou vzpírá, přesáhl tento typ i do třicátých let. Z hlediska vývoje poetiky románu se stal významnější typ bez individuálního hrdiny a s otevřenou strukturou, kterým byl uzavřený typ románové utopie posléze zcela odsunut do pozadí. Romány Továrna na absolutno, Přehrada, Válka s Mloky si už nehledají žánrovou oporu v pohádce či iniciačním románu s jejich „jiným“ časoprostorem, ale v románu sociálním, zakotveném tady a nyní. Součástí Čapkových satirických společenských románů, komických utopií se stává pamflet na politiku, dějiny, vědu, noviny, literaturu. Prvky satiry a parodie nescházejí však ani ve vážných utopiích — Přehradě (scéna s ministry, převlékajícími se na útěku za apoštolů ze Staroměstského orloje) a Domu o tisíci patrech (líčení města radovánek, utopických „ostrovů“—hvězd, groteskní zobrazení konzumní společnosti). Žánrový typ románů se proměňuje dokonce v průběhu díla: v Továrně na absolutno lokální humorný příběh, ve Válce s Mloky dobrodružná povídka přerůstají v planetární utopii a společensky adresnou satiru, v Přehradě román s tajemstvím v román společenský. Uzavřená struktura s hrdinou, v různé míře na začátku děl realizovaná, se „otvírá“, individuální hrdina je nahrazen hrdinou kolektivním.

Na území utopického románu a zčásti i dramatu se ve dvacátých a třicátých letech tak jako v jiných žánrových typech odehrával jeden ze závažných pokusů o překonání „krize“ románu (románu s uzavřenou strukturou) a obnovu dramatu. Namnoze tu byl ještě zřetelnější a prosazoval se snadněji, neboť utopie neměla v české literatuře dlouhou tradici, a už proto, že se děj prezentoval otevřeně jako smyšlenka, nebylo jeho zobrazení spoutáno tolika konvencemi jako třeba ve spo-

lečenském románu a dramatu. Přitom bylo charakteristické, že utopie přestávala postupně být v dílech Karla Čapka a jiných autorů něčím, co je od skutečnosti odděleno utopickou distancí jako v klasické utopii, a stávala se čím dál výrazněji tím, co skutečnost prostupuje, co je skrytou realitou. Jestliže Čapek na počátku dvacátých let u příležitosti RÚR, své první dramatické utopie, charakterizoval tento žánr jako líčení poměrů, jež skutečně nejsou a nikdy nebyly, ve třicátých letech nad románem Válka s Mloky pod vlivem významového a tvarového posunu utopie v nových historicko-společenských podmínkách tuto charakteristiku podstatně korigoval výrokem: „Není to utopie, je to dnešek. Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co jest a prostřed čeho žijeme.“¹⁴

POZNÁMKY

- ¹ K. Čapek, Poznámky o tvorbě, Praha 1959, s. 85.
- ² Na tuto utopii upozornil v knize Vzrušující skutečnost (Ostrava 1984) E. Petrů.
- ³ A. M. Piša, Vlna utopičnosti, in: Směry a cíle, Praha 1927, s. 142—151.
- ⁴ F. Götz, Na předělu, Praha 1946, s. 154.
- ⁵ Muller je stvořitelem domu, jeho vládcem a pro Petra Broka i neznámou, „jinou“ bytostí. V duchu pohádkové poetiky tohoto románu je vyhraněnost rysů a protikladnost postav zachována.
- ⁶ V eseji Josefa Čapka Kulhavý poutník (1936) je proti poutníkovi postavena Osoba, společenský produkt spojující v sobě měšťáckou stádnost s představou umělého člověka, kterému Čapek věnoval pozornost v humorném eseji z roku 1924. Poutník je na rozdíl od Osoby, jež toliko budí zdání samotvorby a původnosti, nadán silou tvořivou.
- ⁷ Oděv stejně jako tvář ztrácí individualizující funkci, necharakterizuje postavu jako v tradičním realistickém románu, kde byl v souladu s jejím nitrem a povoláním (respektive charakterizuje její neindividualizovanost, a v tom smyslu je vlastně také v souladu s „nitrem“).
- ⁸ Podle I. P. Bernštejnové je „malost“ u Čapka protikladem nikoli velikosti, ale zmechanizovaného odlidštění jakožto principu života (Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách, Praha 1979, kapitola Karel Čapek a románové utopie 20. století). Tento „princip života“ pojímá však, jak se domníváme, Čapek ambivalentně.
- ⁹ Jednoznačně v duchu pohádky je pojata princezna Tamara v Domu o tisíci patrech (včetně motivu krásky a zvířete — prince Ačorgena, jedné z masek Mullera).

- ¹⁰ Také Věc Makropulos končí smrtí „netvora“ — nesmrtelné a nelidské Eliny Makropulos alias Emilie Marty.
- ¹¹ Typ utopie s jedinou utopickou (fantastickou) postavou (postavou s nereálnými rysy), představovaný Věcí Makropulos, je jen vágně oddělen od fantastického žánru. K tomuto typu patří např. Weissovy romány *Spáček ve zvěrokruhu* (1937) a *Přišel z hor* (1941) a povídky Raffelovy spjaté postavou elektrického kouzelníka, který v sobě shrnuje rysy stvořitele, ale zároveň je „jinou“ bytostí na způsob absolutna, vtělenou elektrickou silou.
- ¹² Žánrový typ, de facto i literární druh do značné míry determinuje volbu prostoru: v dramatech (i v „kolektivním“ RUR) děj v podstatě utkvívá v tradičním utopickém prostoru (vzdálený ostrov, hmyzí říše, blíže neurčená nebo abstraktní země, moderní velkoměsto).
- ¹³ V obou románech tvoří syžet řetěz zkoušek, v centru je fáze hrdinova „sestupu“, symbolické smrti, spojené s částečnou nebo úplnou ztrátou paměti (Brok je zbaven i svého těla). Zatímco Dům o tisíci patrech se opírá především o strukturu pohádky, Krakatit je stylizován jako dobrodružně iniciační román s řadou aluzí na díla podobného typu (Odysseu, Fausta), především na středověké romány o svatém grálu (jméno Prokop je možná „překladem“ jména Perceval, Anči je analogií zapomenuté Blancheflor, Týnice zámku Belrepaire; Baltin a chromý kníže Hagen Baltin připomíná pustou zemi a krále Rybáře, Tomeš, zloděj vynálezu, nepravého hrdinu grálu — Gauvaina; Carson, d'Hémon a dědeček-pánbůh jsou Prokopovými zasněžiteli). Iniciační syžet je v románu příznačně modifikován: krakatit — negativní grál (nepřináší spásu, ale záhubu) je nalezen na samém začátku a smysl Prokopova blouzení a „zuřivosti“ (iniciační šílenství) spočívá v odvrácení jeho následků, současně však v duchu iniciačního románu v hledání smyslu života — pravého grálu. Iniciační syžet, jeho směřování, se vlastně obrací naruby: jestliže hrdina iniciačního příběhu dospíval ze skutečnosti do mimosvětských oblastí, Prokop se naopak z těchto oblastí (z utopického prostoru a ze sféry svých titánských představ) vrací do skutečnosti.
- ¹⁴ K. Čapek, *Poznámky o tvorbě*, s. 110.

Chceme-li v této kapitole mluvit o grotesce v českém dramatu mezi válečného období, nemíníme se přitom pouštět do příliš rozsáhlých teoretických úvah o obecné povaze fenoménu označovaného tímto pojmem, ale pouze se pokusit o výklad poetiky jedné z jeho mnoha historických podob. Činíme tak zcela záměrně, mimo jiné i proto, že právě v případě grotesky (snad ještě více než v případech jiných) jsou nám zjevné problémy, které by takového obecné uvažování, abstrahující od historické podmíněnosti a proměnlivosti jevů, přineslo.

Přesto se však nemůžeme vyhnout odpovědi na základní otázku, co to vlastně groteska obecně je, respektive co tímto termínem označujeme. Jde o problém na první pohled nepřilíš složitý, ale ve své podstatě velmi obtížně řešitelný.¹ Jestliže totiž je v běžné komunikaci slovo groteska celkem smysluplné, obsažné a užitečné, tam, kde jsme nuceni ho používat jako termínu, a kde tedy stoupají nároky na vymezení jeho konkrétního obsahu, rozsahu a vztahu k jiným termínům, vystupuje zřetelně jeho značná mlhavost, neurčitost, neohraničenost. Přestože substantivní tvar tohoto slova vzbuzuje ve vnímání přesvědčení, že se jedná o pojem z oblasti druhové a žánrové, zůstává faktem, že bezvýhradné platnosti žánrového označení dosáhla groteska snad jen v němém filmu. Ve všech ostatních druzích umění, počínaje architekturou a užitým uměním a konče třeba literaturou, se slovem groteska pojmenovávají umělecké jevy velice různorodého charakteru. Tak různorodého, že se zdá nemožné shrnout všechna tato díla, i když se pohybujeme ve sféře jednoho druhu umění, literatury, do jednoho žánru a najít jejich společného jmenovatele jinde než v rovině obecně zobrazovacího principu.

Zdálo by se tudíž vhodnější hovořit nikoli o grotesce, ale pouze

o grotesknu, tzn. používat termínu ze sféry takových termínů, jako je například komično a tragično. To by však náš problém příliš nezjednodušilo. Stejně jako je zřejmé, že vedle komična existuje i jeho svrchovaný výraz — komedie, vedle tragična tragédie, tak je nesporná i existence děl, která jsou oprávněně — a to bez ohledu na vlastní užší žánrovou příslušnost — nazývána groteskami, neboť jde o díla prostoupená groteskním principem v sémanticky rozhodující míře. Navíc v jednotlivých historických obdobích vznikají celé skupiny podobných děl, u nichž pak zpravidla není příliš těžké vymezit společné základní formálně obsahové rysy. Rozmanitost jevů označovaných pojmem groteska je vlastně rozmanitostí jednotlivých dobově konkrétně limitovaných skupin jevů, jež sice mají samy o sobě přesně definovatelné vlastnosti, opravňující označit je za grotesky, ale ve vzájemné konfrontaci mohou vystupovat jako projevy tendencí, obsahů a forem v mnohém i zcela protichůdných. Používáme-li tedy pojmu groteska pouze ve vztahu k jedné z takových skupin, může velice snadno nabýt charakteru označení žánrového, ale tohoto charakteru okamžitě pozbývá, uvažujeme-li o grotesce obecně.

Co však tyto protikladné skupiny děl spojuje natolik, že je i přes jejich značnou rozdílnost můžeme shrnout pod jediný termín? Jakou jejich společnou vlastnost označením groteska charakterizujeme? — Odpověď snad spočívá v samotné podstatě groteskního principu: určité dílo považujeme za groteskní, když dojdeme k přesvědčení, že v něm způsob autorské interpretace reality překročil určitou, obtížně definovatelnou, ale přesně cítěnou hranici a přerostl v její subjektivní, více či méně disharmonickou deformaci. Groteskno rozpoznáváme v umění všude tam, kde subjektivní výpověď autora nerespektuje dobové normy „nepříznakového“, tj. negroteskního vnímání a zobrazování světa a staví se vůči nim do opozice. Jeho konstitutivním rysem je dialektika vyhroceného rozporu mezi „přirozeností“ světa a „barbarskou“ výpovědí o něm, tj. dialektika smyslu přetvořeného v nesmysl tak, aby se tento nesmysl stal v jiné rovině smyslem novým. Vstup groteska do uměleckého díla je odrazem potřeby autorského subjektu získat od reality dostatečný odstup a zároveň i neschopnosti odstupů „objektivního“. Je odrazem nutnosti realitu nějak významově přehodnotit, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako „přirozenou“, se mu tato realita jeví jako neschopná podat o sobě dostatečnou, podstatnou výpověď.

Vnější projev groteskního principu je pak zdánlivě nespoutaná, „barbarská“ svévole, s níž tvůrce kontaminuje prvky — věci, děje, formy, postupy, hodnoty — pocíťované jako heterogenní, protikladné a neslučitelné a s níž narušuje obvyklé a harmonické rozměry, proporce.

Shrnutí tak různorodé množství protichůdných děl pod společné označení groteska nám vlastně umožňuje fakt, že tím neříkáme o mnoho víc než to, že dané dílo vnímáme jako projev zmíněné „svévole“ autora proti „přirozené harmonii“ světa. Jeho užitím dáváme najevo, že jsme si uvědomili určitý deformační pohyb překračující určitou mez. Neříkáme tím však nic ani o příčinách a cílech, které autora k zaujetí groteskního postoje vedly a ani o kvalitě a filozofické podstatě tohoto postoje. A neříkáme příliš ani o podstatě obsahů a forem, jimiž autor groteskního odstupů dosáhl, protože způsobů, jak se „svévole“ postavit do opozice vůči „přirozenému“, je nekonečně mnoho.² Znamená to tedy, že termínem groteska konvencionálně pojmenováváme jak díla uvolněné fantazie, rozverného humoru, tak také satiry a křečovitě parodie, stejně jako díla vyjadřující nespoutaně živelný, optimistický vztah k životu, i díla vyvěrající z hlubokého pesimismu. Projevy tzv. smíchové a karnevalové kultury, i americkou filmovou němou komedii, i poválečné expresionistické vize, i absurdní dramata, i hry Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Ve všech těchto případech je termín groteska na místě, zároveň však cítíme, že sám o sobě nestačí a vyžaduje si další upřesnění.

Pojetí grotesky, s nímž budeme pracovat v této kapitole, je velice široké a do značné míry akceptuje i obsahovou neohraničenost tohoto pojmu, kterou chápeme jako logický důsledek rozmanitosti a historicky podmíněné proměnlivosti fenoménu jím označovaného. Vystává před námi nutnost grotesku konkrétně historicky zkoumat a zároveň se snažit vyhnout jejímu jednostrannému ztotožnění s jednou z jejích historických podob.³ Pro náš další výklad je takovéto široké pojetí grotesky funkční již proto, že si ho vynutila sama povaha materiálu, sám vývoj českého dramatu a divadla dvacátých a třicátých let. Jako s groteskami se tu totiž setkáváme se dvěma významnými skupinami děl, které jsou již na první pohled v mnohém víc než protichůdné, a to jak svým vznikem, filozofií, světonázorem, tak poetikou. Grotesku tu nalzáme jednak v dramatu expresionistickém, jednak v podobě lyrickogroteskních revuálních her Voskovce a Wericha.

Podívejme se nejprve na expresionistickou grotesku. Uznáme-li za správný názor, že použití groteskní formy je podmíněno faktem, že pro daný autorský subjekt jsou v dané historické situaci „přirozené“ výpovědní možnosti reality destabilizovány, tzn. že se mu zpochybňuje samotný smysl a směr pohybu skutečnosti, neudiví nás, že se v české dramatické literatuře groteska poprvé výrazně objeví teprve v souvislosti s rozvratem všech tradičních jistot a hodnot, pseudojistot a pseudohodnot české měšťanské společnosti za 1. světové války a v poválečném chaosu. Skupina dramát napsaných v letech 1916–1929, především však v letech 1918–1922, kterou zde budeme nazývat expresionistická groteska (adjektivum expresionistická používáme v nejširším smyslu slova), byla bezprostřední reakcí dramatu na tento rozvrat. Náš zájem o ni není přitom diktován uměleckou velikostí těchto dramát, neboť se většinou jedná o díla druhořadá či přinejmenším pro jejich všenegující povahu nepřijatá ani soudobým měšťanským publikem, proti němuž byla bezprostředně namířena, ani levicovou kulturou, jíž bránil a brání v přijetí těchto děl jejich silný pesimistický akcent.⁴ A není dokonce motivován ani skutečností, že jde o charakteristickou etapu meziválečného vývoje dramatu. Podněcuje nás totiž především fakt, že expresionistická groteska je — pro svůj jednoznačně záporný postoj k soudobé společnosti a tím i k soudobým dramatickým normám — nejkoncentrovanějším, nejradikálnějším, byť velmi jednostranným projevem procesů, jež ovládaly celou tehdejší dramaturgii a o nichž se zpravidla mluví jako o krizi měšťanského dramatu.

Musíme si přitom uvědomit, že jde o skupinu vnitřně velmi různorodou a konstituující se bez vědomí existence grotesky jako žánru. Nejčastější žánrové podtituly expresionistických grotesek mají zpravidla neutrální povahu, označují tato dramata jako komedie či veselohry, případně fantastické veselohry. Jen zcela výjimečně se již v podtitulu objevuje označení přiznávající hře grotesknost⁵ (například Blatného pojmenování satiry Kokoko-dák! jako „Výstřednosti“). Přesto je dnes už zřejmé, že má tato skupina dramát společnou poetiku — společné formálně obsahové rysy, podmíněné především shodným, emocionálně vypjatým a specificky formovaným vztahem, který k soudobé společnosti prostřednictvím svých dramát zaujali jednotliví autoři. Na druhé straně šíře zorného úhlu, jímž nahlíželi realitu měšťanského světa, a tedy i míra zobecnění pro grotesku tak typického despektu vůči tomuto

světu, není u všech autorů stejná. Na jednom pólu skupiny tu stojí dramata založená jakoby bezprostředně na impresionistickém popisu nějakého výseku reality, dramata namířená proti historicky konkrétnímu nepříteli a přerůstající v grotesku takřka proti vůli autora. Na opačném pólu pak můžeme nalézt hry, které usilují velmi programově o uchopení světa a lidského života v rovině co nejobecnější a nárokuje si právo takřka na „věčné pravdy“.

Způsob, jakým se zgroteskuje dramatikova výpověď a dramatický tvar pod tlakem vypjatě emocionálního vztahu k zobrazované a modelové realitě, můžeme doložit na dvou Šrámkových komediích — Hagenbekovi (1920) a Zvonech (1921). Obě dramata jsou psána v podstatě realisticko-impresionistickou technikou. V prvním z nich je autorův emocionální výsměch dávnému osobnímu nepříteli, rakouské armádě,⁶ opřen o konkrétní situaci rozpadu monarchie, který autorovi umožnil pojmout ústřední postavu rakouského generála jako figurku zbavenou všech jistot a výsad a libovolně s ní manipulovat. I když nadsázka této komedie nepřekračuje konvence žánru, Šrámkova subjektivní zainteresovanost na tématu, jeho snaha maximálně deklasovat princip představenou ústřední postavou natolik ovlivnila významovou výstavbu dramatu, že narušila i jeho dějovou, kompoziční a ideovou jednotu a vyváženost. Obdobně k tomu došlo i ve Zvonech, hře bez bližšího žánrového označení, představující však jakousi vesnickou idylu „naruby“ (jednou z ústředních postav je starý muž jménem Babička). Základním dějovým prvkem tohoto dramatu je typicky šrámkovské náhlé smyslové a erotické uvolnění — tentokrát nikoliv s kladným, ale záporným hodnotovým znaménkem. Autor tu vystupuje jako moralista, který chce svou hrou podat obraz válečného rozvratu morálky vesničanů. Aby tento rozvrat odhalil, postaví vesnici do reálně motivované situace: skupina vojáků má rozkaz odvézt místní zvony, jejichž kovu má být užito na děla, čímž vznikne v ženách pocit, že nyní je už vše dovoleno. Na tomto půdoryse pak rozehrává hru bez dramatického konfliktu mezi postavami, neboť to, co se tu reálně mezi nimi odehrává, nemá základní významovou funkci a je toliko vnějším, takřka alternativním prostředkem vyjádření autorova apriorně negativního postoje. Těžiště výpovědi se tak výrazně posouvá od objektivního zpodobení vztahů mezi lidmi k subjektivní demonstraci autorova názoru na lidi, jejich chování a charaktery.

Pro vývoj moderního evropského dramatického umění od symbolistické reakce na naturalismus je typická jeho subjektivizace, tj. proces pronikání subjektu autora (a také subjektu diváka) přímo do struktury dramatického textu, který je výsledkem a příznakem ústupu tradičních, „aristotelských“ norem iluzivního, tzv. „absolutního“ dramatu v nových společenských podmínkách. Tato subjektivizace, jež v dramatu není ničím jiným než zvláštním případem zvýšené aktivity subjektu ve všech druzích umění, se může v dramatu projevit v podstatě třemi vzájemně velmi úzce propojenými způsoby: lyrizací nebo epizací dramatu, nebo také jeho výraznou stylizací, která záměrně opouští rovinu iluzivního zobrazení a navazuje gnozeologický vztah k realitě v rovině jejího modelu. Na poetice expresionistické grotesky jako emocionálně mimořádně vypjatého typu dramatu se všechny tři způsoby podílejí velmi výrazně — vytvářejí pevný a ucelený systém, vzájemně se prostupují a podmiňují. Rozhodující podíl na identitě této poetiky má však především způsob třetí, jež tu navíc nabývá výrazně ideologické povahy.

Stylizace je v groteskách vyhrocena tak, aby překračovala představy diváka o „přirozeném“ a „adekvátním“. Extrémní ideová jednostrannost, která má měšťácké publikum provokovat a nezřídka i urážet, která záměrně útočí na divákovu sebevědomí a jeho představu hodnot, způsobuje pak již zmíněnou absenci vnitřního dramatického konfliktu dramatu, který tu musí ustoupit konfliktu mezi dramatem (jevištěm) a jeho vnímatelem (divákem). Tento rys, který bychom mohli zjednodušeně charakterizovat slovy: není důležité, co se tu děje, neboť výsledek je znám už předem, patří k nejtýpčtějším rysům všech expresionistických grotesek. Mohli bychom jej doložit jak na Krkavcích Jana Bartoše (1920), na hře Kokoko-dák! Lva Blatného (1922), na Dvořákově a Klímově Matěji Poctivém (1922), tak na hrách bratří Čapků Ze života hmyzu (1921) a Adam Stvořitel (1927). Ve všech těchto případech nepředstavuje drama pro autory prostor k vybudování primárního, objektivního, dialektického střetnutí několika stejně oprávněných dramatických sil, ale výhradně k jednoznačné demonstraci ryze subjektivního vidění světa.

Příkladem nejnázornějším nám může být komedie Ze života hmyzu, jejíž autoři na rozdíl od Šrámka aspirovali na globální filozofické zobecnění, všeobšáhlu koncepci lidské existence jako takové, nesvázané s určitým časem a prostorem. Negativní postoj k soudobé společnosti

je tu zobecněn do podoby, v níž jsou vybrané formy elementárního lidského chování zesměšněny a poníženy jejich ztotožněním s chováním ne-lidským, hmyzím. Tématem hry tedy už vůbec není to, co se může v mezilidských vztazích odehrát, ale samotná podstata člověka. Autoři si kladou otázku: jací jsou lidé? A současně, respektive předem, si odpovídají: stejní jako motýli, chrobáci, cvrčci, lumíci, jepice, mravenci atd. V této odpovědi leží východisko i těžiště významové výstavby, neboť tím, že někoho ztotožní třeba s chrobákem, říká o něm prakticky vše a předem zcela konkrétně určují i jeho chování. Dramatické dění je pak jen vnější, sekundární demonstrací apriorní teze. Její konkrétní podoba může sice rozhodnout o umělecké působivosti textu, ale nikoliv o jeho celkovém ideovém vyznění.

Demonstrace apriorní subjektivní teze se v groteskách prosazuje i tam, kde je drama zdánlivě vystavěno na konfliktu dvou protichůdných stanovisek. V Matěji Poctivém kladou například autoři otázku, jaký postoj má jedinec zaujmout ke světu měšťáckých pseudohodnot. Čert doporučuje titulnímu hrdinovi dobývat svět podle hesla: „Hodnotu člověka lze změřit přesně počtem loupežných vražd, jež má na svědomí.“ Naproti tomu Světluška mu radí slovy, která by mohla být motem většiny grotesek: „Udělej dlouhý nos na celý svět, jakos ho právě udělal na sebe — vždyť beztoho nestojí za víc a krásným se stane teprve tehdy, až na něj ten nos uděláš! Ze všeho si dělej blázny, všemu se směj —: pak nemusíš prstem hnout, nepotřebuješ žádných armád, žádných státních pokladů — celý svět je tvůj.“ Celou svou stavbou míří ovšem Dvořáková a Klímova satira přímočaře k potvrzení teze druhé: Matěj se tak dlouho vysmívá všemu a všem, až se mu všichni podrobí. Dodejme, že k takovému výsledku mohou autoři dospět pouze za cenu četných, z objektivního hlediska nelogických a křečovitých zvrátů v ději.

Expresionistická groteska vzniká na jedné straně z bezprostřední reakce na rozpory doby, na druhé straně je ve svém obsahu i tvaru projevem skutečnosti, že její autor nechtěl nebo nebyl schopen zaujmout takový postoj, který by mu umožňoval dostatečný objektivní odstup. Nechtěl nebo nebyl schopen vidět východisko z krize společnosti. Proto děj v groteskách nevyjadřuje svět v jeho vývoji. Není takovým dramatickým dějem, tj. sérií kvalitativních změn, kterou byl v tzv. absolutním dramatu. O jeho průběhu pak nerozhoduje „přirozená“ logika; jednání

postav není řízeno logickými a kauzálními motivacemi, ale záměrem tvůrce — a to bez ohledu na to, zda se dostávají nebo nedostávají do rozporu s představou o „přirozeném“, adekvátním jednání.

Postavy expresionistických grotesek se proměňují v jakési loutky, ovládané libovůlí autora, čímž se de facto mnohorozměrná dramatická postava redukuje na postavu přímočaře zosobňující určitou ideu nebo formu lidské existence. Evropská dramatika tuto redukci zná přinejmenším od symbolismu — groteska však postavu definitivně zbavuje symbolistické neurčitosti, „zreálnuje“ ji a proměňuje v přímočarý a maximálně komunikativní znak. Postavy jsou pak v nejvyhraněnějších groteskách utvářeny tak, aby nevznikaly sebemenší pochybnosti o jejich významové funkci. To se zpravidla odráží i v jejich pojmenování, ať už má charakter jména vlastního (Matěj Poctivý, Hedona, Světluška ad.), nebo obecného (Tulák, Kukla, Chrobák, Lumek, Parazit). Názorným, i když konkrétní formou spíše výjimečným příkladem vazby jména na dramatickou funkci postavy je Komédie v kostce Edmonda Konráda z roku 1925. Děj v ní vzniká groteskní hyperbolizací manželského trojúhelníku na mnohoúhelník permutovaný přesně podle matematické instrukce: každý s každou. Jednotlivé manželské páry jsou pojmenovány: pan A (Adam) a paní A (Anděla), pan B (Bohdan) a paní B (Božena), pan C (Cyril) a paní C (Celina).

Nejvýraznější formou groteskní redukce je groteskní kontaminace těla a jednání lidského s ne-lidským. Čapci ztotožňují chování měšťáka s chováním hmyzu, Blatný s chováním slepic, Bartoš s chováním krkavců. Dvořák a Klíma nechávají některé postavy běhat a štěkat jako psy. Čestmír Jeřábek zakončuje svou komedii Cirkus maximus (1922) výkřikem jedné postavy na adresu všech ostatních: „Zvířata — zvířata!“ A zvířecí symbolika je přítomna i tam, kde ji dnes nevnímáme: v Hagbenku pracuje Šrámek s napětím mezi jménem generála Hönebecka a jeho přezdívkou, která dala komedii titul a která je jménem slavného hamburského zoologa a majitele zoologické zahrady. Zvířecí motiv nemusí navíc být v grotesce použit pouze pro vyjádření autorského postoje k postavám — v Bartošově jednoaktovce Pelikán obrovský z roku 1923 se v ptáka promění byrokratická činnost úřadu.

Typizace pomocí zvířecí symboliky, která vždy znamená redukci postavy, těsně souvisí s dobovým expresionistickým preferováním iracionálních, podvědomých a pudových složek lidské osobnosti. Bezprostřed-

ní příčina této redukce tkví v tom, že autoři vědomě snižují „vysoké“ lidské jednání na úroveň „nízkého“ jednání zvířecího, napadají samotnou podstatu lidského sebevědomí, aby tak dosáhli maximálního účinku své výpovědi a donutili diváka vidět se z úhlu, který ho má provokovat.

Shodnou motivací se vyznačuje i další rozšířený způsob útoku proti tradičním hodnotám „spořádané“ měšťanské společnosti, a sice jejich takřka brechtovská konfrontace s chováním a hodnotami lumpenproletariátu: „Zatímco my vás přepadáme a vyprázdňujeme vaše kapsy a pokladnu, chodíte vy mezi sebou s úsměvy a poklonami a šidíte jeden druhého, okrádáte rafinovaně a elegantně — a říkáte tomu obchod. Jste samý obchod a průmysl; průmysl — to jsou děla, pušky, náboje a nástroje na zabíjení — . . . já vím: děláte užitečný průmysl, ale než jej vyrobíte, zabijete armádu lidí. A potom je z něho zase obchod, krize, kursy, intriky a zločiny.“ — Tato slova adresuje ve hře Kokoko-dák! zloděj Franc blahobytnému Pánovi. Zcela identické konfrontace však můžeme nalézt ve většině grotesek. V Matěji Poctivém říká Čert: „Lidstvo jest jen velkou organizovanou zlodějskou bandou: kdo je v organizaci, krade čestně, kdo krade samostatně, platí za zloděje a lumpa.“ A v Krkavcích malíř Dlask ironicky vyhláší svůj plán na českou kolonizaci Orinoka: „Budeme vlastenčit, utiskovat chudáky, oslavovat veliké muže, jakmile je doženeme k smrti, krást na radnicích, ubíjet všechny schopné čestné lidi, fedrovat idioty, a štvát, štvát, štvát, jako se štve u nás.“

Z citovaných replik je snad patrné, že přímočará demonstrace autorské teze a následná redukce postavy na maximálně komunikativní znak se promítá i do přímočarosti, s jakou postavy ve svých promluvách a také ve svém jednání divákovi „předvádějí“ svůj groteskně typizovaný charakter a autorem přidělenou roli. To pak na jedné straně vede ke značné monologizaci textu, na druhé se tím zpravidla omezuje nejen možnost vzniku dramatického konfliktu, ale dokonce i jakékoliv složitější zápletky. To se ozřejmí, srovnáme-li hru s její dramatickou inspirací — Bartošovy Krkavce s Klicperovými komediemi, především s Divotvorným kloboukem. Bartošova hra se touto předlohou inspiruje jak ve výchozím dějišti prvního dějství (vesnická hospoda), tak i v syžetu spiknutí, kterým se několik postav snaží připravit o majetek bohatého kupce (u Bartoše Eliáše, u Klicpery Koliáše), který má zdědit jeho sy-

novce (u Bartoše Dlask, u Klicpery Strnad).⁷ Na rozdíl od předlohy není však Bartošova hlavní postava aktivní, vystupuje pouze jako pozorovatel, který je bez vlastního přičinění záminkou k tomu, aby si pár malých, ubohých lumpů vyřídilo účty s lumpem větším. Samotné spiknutí se pak neprosazuje prostřednictvím intriky — děje, jenž by drama sjednocoval, ale přímou cestou: v druhém dějství soudem a ve třetím kolektivním ukládáním dosud živého Eliáše do rakve. Každé dějství je přitom dějově relativně samostatné, je svébytnou situací dávající postavám možnost se projevit.

Tendence, kterou tu pozorujeme, může vést až k rozpadu dramatu na více méně volný sled relativně samostatných situací, na pásmo či revui, ve které již není, tak jako v ideální představě absolutního dramatu, jejich vzájemná návaznost a následnost diktována nutností, tj. zákonitým vyplynutím jedné situace z druhé. (Tak je tomu například ve hře *Ze života hmyzu*, kde každý „hmyzí“ druh má svůj vlastní výstup.) Groteskní drama tak směřuje k rozložení jednoty děje na sled dějství, scén, výstupů a promluv, přestává být kauzální řadou prvků, nutně vytvářejících řetěz příčin a následků a směřujících od zákonitého začátku k nutnému konci.

Ideálním typem groteskního dramatu by tudíž byla jednoaktovka, vystavená pouze na jedné dramatické situaci. Z mnoha důvodů však jednoaktovka do české oficiální, prestižní dramatické tvorby pronikla pouze ojediněle a zůstala výsadou především neprestižních divadelních aktivit — například groteskních kabaretních scén *Červené sedmy*, jejichž autory byli E. Bass a F. Futurista.⁸ Umělecká působivost celovečerních grotesek (nejčastěji o třech dějstvích) pak do značné míry závisela na tom, nakolik se jejich autoři dokázali s růstem samostatnosti jednotlivých scén, s deformací „přirozené“ logiky děje i s ideovou redukcí postavy vyrovnat, nakolik z nich dokázali učinit organickou významovou součást výpovědi. Pro hledání žádoucího groteskního výrazu byl proto příznačný posun k nepsychologickým dramatickým formám, které nebyly spoutány realisticko-naturalistickými normami zobrazování, přitom byly autory zpravidla reflektovány jako „primitivní“. V tom smyslu je charakteristické, že grotesky často přímo odkazují na svůj vzor: Krkavci na již zmíněné Klicperovy komedie, Matěj Poctivý na lidovou alegorickou pohádku a ve své druhé verzi již titulem *Matějovo vidění na Tyla*. O hře *Ze života hmyzu* se pak většinou mluví

jednak ve vztahu k středověkým morálitám, jednak k soudobé revui.

S otázkou hledání dramatické formy adekvátní autorovu záměru je v úzkém vztahu i problém, který v souvislosti s ideovou a výrazovou přímočarostí grotesek musel před autory nutně vyvstat. Není-li totiž děj sám o sobě kauzální řadou promluv a scénických akcí, v níž informace vzrůstá spolu s rozvíjejícím se dějem, ale pouze sledem jednotlivých situací, musí se autor vyrovnat s problémem, jak zajistit, aby výsledné drama nepostrádalo významovou gradaci a stupňující se dramatický účín. Expresionistická groteska se proto uchyluje v podstatě ke dvěma možným, zpravidla vzájemně se prostupujícím typům kompozice:

První z nich je typ kruhový a nezastřeně odhaluje statičnost groteskní perspektivy. Je-li totiž groteskní drama demonstrací jednoznačného pojetí světa a člověka, pak nevnímá a nemodeluje realitu v jejím dialektickém pohybu, ale jako statický stav. Aby však mohl být tento stav vůbec zobrazitelný a dramatik o něm mohl vypovídat, musí se vytvořit situace, v níž by se postavy dostaly alespoň do relativního pohybu a mohly projevit svou podstatu či spíš to, co za ni autor považuje. A protože modelovaná realita není v grotesce expresionismu vnímána jako sama o sobě dynamická, není zpravidla ani možné, aby se do takové situace dostala svým vnitřním pohybem, přirozenou logikou, a autorovi nezbyvá než žádanou situaci navodit víceméně zásahem „zvenčí“. Jakmile však vlastní příčina tohoto narušení ztratí své dramatické opodstatnění, neboť autor už řekl vše, co chtěl, často okamžitě mizí i prostředek, jímž byl vnější zásah proveden a drama může snadno skončit. Tak třeba na začátku dramatu se po vesnici rozšíří zvěst, že budou odvezeny zvony — po bouřlivé noci tvořící jádro výpovědi se ukáže, že zůstanou na místě (*Zvony*); na začátku se náhle z moře vynoří nový světadíl, do něhož všichni lidé projektují své tužby a o nějž bojují — na konci se opět potopí (V zemi mnoha jmen Josefa Čapka, 1923); na začátku vstoupí do děje postava, která je jiná a svou odlišností nějak naruší zaběhaný řád —, na konci odchází nebo umírá (Krupičkova předexpresionistická — z roku 1908 — komedie *Velký styl*, *Krkavci*, *Cirkus maximus*, *Ze života hmyzu*). Vnějšíkovost takovýchto zásahů se zpravidla ani nezastírá: v *Krkavcích* je na scénu přivezen spící Dlask hned poté, co se spiklenci domluvili, že by se jim lépe proti Eliášovi bojovalo, kdyby se našel zákonný dědic. Ačkoliv v průběhu

celého dramatu Dlask neučiní prakticky vůbec nic, jen se občas probouzí a pronáší dlouhé ironické monology, přesto působí jako katalyzátor, nutí ostatní k jednání a odhalování svých charakterů.

Chce-li tedy autor grotesky, a to nejen grotesky s kruhovou kompozicí, vyjádřit svůj názor na to, jací lidé jsou, je nucen vybudovat větší nebo menší konstrukci, jejímž prostřednictvím se mu pak zobrazovaný stav určitým způsobem „odkryje“. Zpětně však musí, podle pravidel platných pro jednotlivé dramatické žánry, tuto konstrukci nějak motivovat a tematizovat, přičemž význam reálné motivace vnějšího zásahu roste úměrně s tím, jak se to které drama snaží dostat tradiční povinnosti podávat primární iluzi objektivního děje a jak si samo sebe neuvědomuje jako subjektivní výpověď. Jestliže například ve *Zvonech* je motiv zvonů zjevně pouze vnější záminkou k ne zcela adekvátním reakcím postav, pak se tuto jeho vnějškovost autor snaží zastříť vytrvalostí, s níž jeho postavy stále slovně odkazují své jednání k této zámince. Obdobně se v *Komedii v kostce* Konrád „zbavuje“ autorské odpovědnosti za „nepřirozené“ chování svých postav tím, že tyto postavy vše, co v mimomanželském opojení činí, svádějí na kouzelnou moc zahrady, v níž se děj odehrává.

Autorům *Ze života hmyzu* se zase podařilo najít klíč k zamýšlenému výkladu světa v tematizaci groteskního hmyzího dění jako výsledku čistě subjektivního a deformovaného pohledu opilého, umírajícího člověka. Pro náš výklad je zajímavé, že ani tato motivace a tematizace autorského práva na groteskní perspektivu publiku nestačila, a bratři Čapkové proto vytvořili smírnější variantu závěru. Pokusili se v ní groteskní perspektivu ještě jednou zpětně motivovat — způsobem, který je pro grotesku (a alegorii) velice typický — jejím posunem do roviny pouhého snu či mdloby, čímž vlastně popřeli reálnost toho, co se odehrálo.⁹ A zcela shodně se pokusili zbavit groteskní dění jeho závaznosti pomocí jeho přesunu do roviny snu i autoři *Matěje Poctivého*, když ho v druhé verzi (vynucené skandálem kolem verze první) přepracovali — slovy Julia Fučíka — z „konkrétní sociálně kritické satiry na obecnou jalově státotvornou komedii“,¹⁰ příznačně nazvanou *Matějovo* vidění. Bartoš zase použil motivaci snem mimo vlastní strukturu díla — k přípravě publika na groteskní specifiku *Krkavců* v časopiseckém článku vydaném u příležitosti jejich premiéry.¹¹

Druhý typ kompozice expresionistických grotesek s prvním úzce sou-

visí a bývá většinou také založen na počátečním vnějším zásahu autora. Spočívá v postupné gradaci groteskna. Nevzniká-li totiž dramatické napětí přímo z logického vyplynutí jedné dějové situace z druhé, je požadovaný groteskní účín optimálním řešením, jestliže se scénu od scény plynule stupňuje působivost a apelativnost zobrazovaného. A jestliže navíc většina autorů expresionismu mířila k co nejjobecnější výpovědi o člověku a lidstvu, není divu, že velká část těchto grotesek vrcholí v závěru efektními (ne vždy vnitřně motivovanými) scénami o velké emocionální působivosti — groteskní smrti člověka, především však scénami válek, revolucí nebo i požárů. Uvažováno čistě teoreticky, mohly by totiž například výstupy jednotlivých druhů hmyzu ve hře bratří Čapků být seřazeny podle libovolného klíče, aniž by přišli ztratily. Avšak nutnost postupného zvyšování účinnosti výpovědi nedala autorům prakticky jinou možnost než je uspořádat tak, aby jejich apelativnost narůstala od frivolní erotické hry *Motýlů*, přes *kuličky Chrobáků*, *kořistnictví Lumiků* a *Parazitů* až k válečnému běsnění *Mravenců*.

Nejnázornějším příkladem groteskní gradace je Bartošův *Pelikán obrovský*, ve kterém se byrokracie nesmyslného úřadu zhmotní v ptáčka rostoucího z drobného špačka na holuba, krahujce a pelikána. Pták pak postupně naroste do rozměrů umožňujících mu rozmetat město v trosky a celé ho přikrýt svými křídly. V Šaldově *Tažení proti smrti*, hře vymykající se poetice expresionistické grotesky pouze svým (chtěným?) optimismem, roste zase zvnějšnělá vitalita ústřední postavy doktora *Věžníka* od lásky k jedné ženě na schopnost milovat současně ženy dvě, tři, čtyři . . .

Základním typem groteskní gradace je gradace spočívající v plynulém stupňování groteskního zkreslení až do okamžiku maxima, v němž pak drama většinou okamžitě a bez rozřešení končí. Tím autor nechává diváka bez katarze, očistění a své výpovědi dává emocionálně působivou formu otázky či zvolání, namířeného vůči vnímateli a vynucujícího si jeho reakci.

Česká dramatika však zná i poněkud odlišnou modifikaci významové gradace, která využívá pro expresionistickou grotesku charakteristický rys, který jsme dosud záměrně ponechali stranou. Silná subjektivní angažovanost groteskních dramát si totiž vynutila, aby v naprosté většině z nich přijala jedna z postav funkci autorského subjektu — interního subjektu díla, nikoliv konkrétního, sociálního a psychologického jedince

— a přímočaře vyjadřovala autorovy postoje k zobrazovanému. Status takovéto postavy spočívá v tom, že se výrazně odlišuje od všech ostatních, přičemž tato odlišnost je zpravidla jí i těmi druhými intenzivně vnímána (pokud nejde o postavu stojící zcela mimo lidské bytí a zorný úhel postav, jakou je například Duch domu v Komedii v kostce). Bývá motivována tím, že jde o postavu, která zjevně, třeba svým sociálním zařazením, neaspiruje na životní styl a životní hodnoty modelovaného prostředí a většinou také přichází odněkud zvenčí (Tulák, potulný malíř, zloděj apod.). V dramatech, kde je postav odpovídajících této charakteristice víc (například skupina lupičů v Kokoko-dák!), se může autorský subjekt mezi ně rozložit a promlouvat „ústý“ celé této skupiny. Že se skutečně jedná o ztotožnění postavy s autorským subjektem, není těžké doložit: vezměme například proměnu malíře Dlaska v druhém, devětsilovském vydání Krkavců (1926), kde se tato postava, na rozdíl od vydání prvního (1920) a souběžně s autorovým příklonem ke komunistické levici, zřetelně gesticky konkretizuje jako sociální revolucionář — rozhazuje rudé letáky a karafiáty, vztyčuje rudý prapor, rozdává chudým získané dědictví atd. V Kokoko-dák! si zase lupič Jeli-mánek náhle osvojuje práva autora, když na otázku Pána „Proboha, co zamýšlíte s mou paní?“, odpovídá: „To bys rád věděl, to věřím. Ale to ti nepovíme, to bude až v druhém jednání.“ (Není vůbec náhodou, že je tato replika srovnatelná se „zcizovacím“ efektem epického divadla, jehož zásady později formuloval B. Brecht.)

Příchod či existence postavy zastupující autorský subjekt může být a bývá záminkou k nastolení žádané groteskní situace, neboť v její odlišnosti, v tom, že autorský subjekt jejím prostřednictvím neguje zobrazenou realitu, je prvotní zárodek možného konfliktu. Naproti tomu autorovo vidění světa jako stavu bez východiska se projevuje v nemožnosti tento konflikt reálně rozvinout. Postava zastupující autorský subjekt je od prostředí, do něhož přichází, odlišná jen natolik, aby je mohla provokovat. Je pro ni typická vnější proklamace všeobecně humanitních myšlenek bez reálné a konkrétní obsahové náplně (Dlask rozdává letáky, aniž by byl jejich obsah pro diváky zveřejněn). Tyto myšlenky sice deklarují odstup od modelovaného, nemohou se však stát jeho dostatečnou protiváhou. Proto také, oproti dramatu typu Čapkova Loupežníka — tj. dramatům subjektivně lyrickým, v nichž se takovýto typ autorského hrdiny vyskytuje rovněž — nebývá groteskní subjekt sám

o sobě aktivní, nezasahuje svou konkrétní činností do zobrazované reality a nesnaží se ji změnit. Je u něho zdůrazněn především jeho odstup diváka a pozorovatele, eventuálně i zobrazovatele (malíř). Jediný okamžik, kdy podobná postava může zasáhnout do děje, je závěr dramatu, kdy groteskní gradace dosáhne vrcholu a ona může autorův postoj vyjádřit razantním závěrečným činem: v Krkavcích Dlask poté, co zaživa pohřbívaný Eliáš zemře a za scénou (!) vypukne revoluce vyvolaná Eliášovým pádem, odchází z jeviště. Postavám, které tu zůstávají a proti nimž je tato revoluce namířena, hází symbolický provaz k oběšení, vyhlašuje konec Krkavců. V zmíněné druhé verzi je pak tento Dlaskův čin navíc zbaven negující a provokující neurčitosti a konkretizován o (za scénou pronesenou) slovní proklamací k lidu, v níž rozdává své dědictví a vyzývá zástupy: „... žádejte nyní odhodlaně, aby všichni ostatní lichváři vrátili vám, oč vás oloupili.“ Obdobně je významovým vrcholem a katarzí Ze života hmyzu gesto, v němž v závěru třetího dějství zašlápne Tulák náčelníka vítězné mravenčí armády.

Hra bratří Čapků nám také na závěr našeho výkladu o expresionistické grotesce ukazuje meze přímočaře groteskní poetiky a významové těžkosti vznikající z pokusů o jejich překročení. Gestem vrcholného odporu, závěrečnou likvidací či výzvou k likvidaci modelovaného groteskního světa jsou totiž možnosti grotesky a gradované kompozice zcela vyčerpány. — Čapkům však toto gesto nestačilo a pokusili se působení hry dále stupňovat, což si ovšem vyžádalo značnou proměnu perspektivy. V další části hry, příznačně označené pouze jako epilog, Tulák, který byl doposud médiem autorského odstupu, tj. mimo jiné i tematizovaným subjektem vnímatele, umírá a současně, což je mnohem významnější, se z pozorovatele mění na pozorovaného (skupinou diváků-Slimáků). Tím zcela mizí jako výjimečnost daná negující distancí od hmyzu a Tulák se ocitá na stejné úrovni s jepicemi prožívajícími svůj krátký život. Předchozí satirická kritika je tu náhle a neočekávaně zvrácena v otázku smyslu lidské existence vůbec s cílem apelovat zdůrazněním její časové omezenosti na diváka tak, aby měl pocit, že musí tuto krátkou existenci skutečně prožít. Je nepochybné, že tento epilog splnil svou funkci, neboť se zasloužil o narušení přímočaré lapidárnosti, vlastní všem groteskám, a tím vlastně i o divácký a dramaturgický úspěch celé hry. Zároveň ale postavil autory před neřešitelný problém: první varianta, ve které se Tulák, s nímž se po

značnou část dramatu vnímatel indentifikoval, umírá, působila (jak dokládají dějiny percepce této hry) příliš silně a takřka nihilisticky; druhá varianta naopak vyznění hry neadekvátně relativizuje, protože poté, co už byl Tulák jednou ztotožněn s hmyzem, nemůže jen tak lehce odejít.

Poetika expresionistické grotesky se nám tak prezentuje jako relativně pevný a ucelený systém, který má svou vnitřní logiku a vyvíjí velmi silný nátlak na všechny složky dramatické výpovědi. Okolnost, že de facto jediným živým dramatem z mnoha grotesek dvacátých let zůstalo pouze *Ze života hmyzu* (měříme-li životnost díla tím, že se hraje a vydává), nám připomíná obecně známou skutečnost, že bezvýhradné naplnění jakékoliv poetiky nemusí ještě vést k úspěchu. Poetika expresionistické grotesky tíhne totiž zjevněji než kterákoliv jiná poetika k lapidárnosti a přímočarosti, která může přerůst až v jednostrannou trivialnost. Tímto svým rysem se pak může dostat do rozporu s požadavkem významové otevřenosti uměleckého díla, která je podmínkou dlouhodobé schopnosti díla komunikovat s vnímatelem.

V další části kapitoly budeme rozvíjet výklad o grotesce na materiálu her Voskovce a Wericha, které pro nás představují formu revue. Chceme se o to pokusit, byť si jsme vědomi, že podobné zařazení vyvolává řadu námitek.

První z nich je dána už tím, že mezi dramatikou Osvobozeného divadla a dramatikou expresionismu, o níž jsme hovořili doposud, není ani přímá genetická vazba, ani spojitost ideová a světonázorová.

Druhá námitka plyne ze skutečnosti, že se tu setkáváme s typem dramatických textů, které už svou formou dávají najevo, že jsou organickou součástí takového divadla, v němž význam textové složky ustupuje pod tlakem významu složek netextových — hudby, zpěvu, tance, masek, kostýmů, scény a zejména vlastních hereckých výkonů. Jestliže se náš výklad zatím pohyboval v rovině literárněvědného zkoumání dramatického textu jako svébytného díla, vzniká nyní otázka, zda si budeme moci tuto perspektivu udržet i nadále, aniž bychom zkoumané jevy zkreslili.

Třetí námitka souvisí se značnými vývojovými proměnami, kterými dramatika V+W od *Vest pocket revue* k *Pěsti na oko* prošla a která

nám znesnadňuje uvažovat o ní jako o fenoménu vnitřně zcela jednotném a stejnorodém.

Navzdory závažnosti těchto tří námitek pokusme se náš výklad rámcovat pomocí námítky čtvrté a nejdůležitější: můžeme vůbec tvorbu V+W, respektive některou z jejích vývojových etap, označit jako grotesku? — Je totiž zajímavé, že jakkoliv často se adjektivum „groteskní“ objevuje jak v promluvách samotných autorů, tak v soudech kritiků, většinou se to děje výhradně v souvislosti s dílčími složkami jednotlivých her a představení, nikoliv s jejich celkem. Zdá se tedy, že klasifikaci děl V+W pojmem groteska cosi bránilo a brání. Kdybychom přitom chtěli hledat příčinu tohoto faktu v míře deformace, tzn. kdybychom chtěli „měřit“ jednotlivá díla „nepříznakovou“ realitou v naději, že ji zkreslují méně než grotesky expresionismu, asi bychom se zklamali. Nejen postavy, děje, jednotlivé situace, akce a dialogy, ale i celé hry V+W jsou založeny na zcela záměrné stylizaci tvaru a deformaci reality, o níž se vypovídá — a to v míře naprosto dostatečné k tomu, aby se jejich označení jako grotesek zdálo oprávněné.

Významným objektivním faktem je pak také to, že i přes rozdílnost kontextů, protikladnost v rovině ideové i v rovině divadelních výrazových prostředků se vývoj tvorby V+W začíná právě od formy dějové revue, k níž, jak jsme se pokusili doložit, směřoval vývoj expresionistické grotesky. Skutečnost, že autoři Osvobozeného divadla záměrně revui převzali z oblasti ležící zcela mimo sféru oficiálních a prestižních aktivit, sice vzájemnou vazbu těchto fenoménů zastírá, nicméně asi nepůjde o shodu pouze náhodnou. Absence skutečného dramatického konfliktu, redukcí groteskní typizace postav, pokles významu dramatického děje a růst významu jednotlivých situací, částečně i výběr témat — to vše spojuje většinu z téměř tří desítek her Osvobozeného divadla s pohybem naznačeným předchozím vývojem expresionistické grotesky.

Na rozdíl od ní však není pro Voskovce a Wericha groteskní zkreslení pouze prostředkem, nýbrž je — v konkrétní podobě přímé a často improvizované verbální či gestické akce, ve scénické komice — povýšeno na samotný obsah sdělení. „Revuální komika neznámá nutně dělat si ze všeho legraci, nýbrž také dělat si legraci pro legraci,“ napsali autoři v době, kdy se utvářely základní rysy jejich poetiky a oni hájili „bezpředmětnou, čirou komiku, jejímž jediným pojátkem se skutečností

je pouze smích“.¹² Tezi o „bezpředmětnosti“, tj. zároveň o hodnotové, významové, estetické a etické svébytnosti komiky nelze přitom chápat pouze jako ústup od hodnocení. Hodnotící vztah k realitě je tu totiž navázán na úrovni dadaistické hry — bezprostřední kreativity, která vidí a vyjadřuje svět jako mnohost nepřevoditelnou na jedinou tezi. Spontánně vyjadřuje celou sérii dílčích soudů, ale brání se jejich zobecnění, protože by tím ztratila svou hravost a nezávaznost.

V okamžiku vstupu na jeviště tak byla pro Voskovce a Wericha nezávazná komika de facto „světovým názorem“, jenž — řečeno Teigovou parafrází Klímova výroku — „chápe svět jako legraci a nic“¹³ a jenž si také vynutil takovou formu výpovědi, která klade komické hře minimální překážky. Několikrát se sice Voskovec a Werich pokusili najít rámec pro svou komiku v oblasti tradičnějších dramatických žánrů (v parodované detektivce,¹⁴ v situační, zápletkové komedii z vlastní dílny¹⁵ nebo vzniklé adaptací starší předlohy¹⁶), v naprosté většině případů však tyto pokusy skončily relativním neúspěchem. Publikum a dobová kritika je vnímaly jako vybočení ze základní linie divadla. Forma revue otevírala totiž kreativě tvůrců možnosti podobné těm, které básníkům skýtala forma básnického pásma. Otevírala jim cestu k polytematičnosti, k jednotné, a přece tvarově a tematicky velmi svobodné významové výstavbě díla dramatického i divadelního. Umožňovala jim komponovat svou výpověď ze všech dostupných výrazových prostředků, z výstupů „čistě dramatických“ stejně jako z komických čísel klaunů, tzv. předscén, hudby, zpěvu a tance. A dovolovala jim také pomoci montáže slučovat do jednotného celku scény a situace, které spolu (z perspektivy tradiční dramatiky) žánrově, prostorově, časově ani dějově nesouvisely.

Třebaže je tematická a formální volnost revue značná, není neomezená — jednotlivé scény a výstupy musí být vždy sceleny tak, aby výsledný tvar působil jednotně, smysluplně a organicky, tzn. aby v něm složky nejenom koexistovaly, nebo se dokonce zastiňovaly,¹⁷ ale aby se vzájemně sčítaly a umocňovaly.

První cesta k významovému sjednocení revue je prostá — spočívá v tom, že se nevyužije všech možností formy revue a jednotlivé výstupy se propojí do řetězce pomocí volného děje. Pro nás je přitom zajímavé pozorovat, jakým způsobem se v různých hrách V+W takovéto scelení dějem realizuje a jak se tento způsob proměňuje a vyvíjí. Jestliže, jak už

jsme řekli, se autoři na samém počátku své tvorby záměrně zřekli možnosti přímočaře vynášet soud, nemohl být děj revue v té době ani částečně dějem skutečně dramatickým, dějem s nutnou kauzální a ideovou vazbou mezi předcházejícím a následujícím. Mohl se realizovat pouze jako epický a vůči samotným výstupům v podstatě vnější způsob syžetové výstavby. Ve Vest pocket revue (1927) je takovýto děj postaven na parodii typicky epického syžetu cesty kolem světa. Pohyb postav z místa na místo, diktující komice určitý řád a dějovou logiku, je tu motivován tradičním motivem pronásledování: spisovatel Kvido Maria de la Camera van Obscura se vydává na cestu za námětem a je na ní pronásledován jednak zamilovanou sekretářkou Josefkou, jednak fotografem Josskem a jeho příbuznými Houskou a Rukou, kteří mají za úkol Kvida rozzuřit tak, aby si ho Jossek mohl vyfotografovat. Cesta má dvanáct zastávek, ale teoreticky — kdyby se nemusela udržet optimální délka představení — mohl by jich takovýto syžetový postup spojit neomezený počet, neboť putování může být libovolně dlouhé a závěrečnou (parodovanou) svatbu je možné libovolně odkládat. Kaleidoskopický obraz reality, jenž přitom „navlékáci“ syžet cesty poskytuje, si pak vynucuje jednak akce, promluvy a dialogy bezprostředně vyplývající z povahy jednotlivých prostředí (Paříž, transatlantický parník, koš balónu, severská Haparanda aj.), jednak umožňuje volně motivovat i celou řadu výstupů jinak postrádajících logickou vazbu k základní dějové linii. Nejevidentnějším typem takových výstupů byly dialogické předscény protagonistů, které se staly součástí inscenace Vest pocket revue (a celé poetiky V+W) naprostou náhodou, a přece v ní nepůsobily jako cizorodý prvek, ale jako organické vyjádření intencí hry.

Přestože sami autoři pokládali způsob dějového scelení revue ve Vest pocket revue za formu zcela novou a velmi perspektivní (příznačně nazvanou vest pocket), což je také přivedlo k pokusům ji zopakovat (Smoking revue, 1928, Kostky jsou vrženy, 1929), byl to způsob v podstatě velmi málo variabilní a neposkytoval možnost dalšího vývoje. Proto se od počátku třicátých let, po několika letech hledání, v tvorbě V+W začíná prosazovat způsob založený už nejen na parodii určitých syžetových principů, ale na parodii celých příběhů a významových komplexů — v Ostrově Dynamit (1930) typického příběhu soudobého amerického filmu z tropů, v dalších pěti hrách (Sever proti Jihu, 1930, Don Juan & comp., 1931, Golem, 1931, Caesar, 1932, Robin Zbojník,

1932) pak na parodii historických látek a legend. Podobný způsob nebyl sice pro autory úplně nový (použili ho v jednotlivých scénách svých dřívějších revuí a také v detektivních parodiích), nicméně teprve v tomto období se o něj opírá celá revuální forma. Jeho výhodou je, že divákovi předem známá předloha určuje předem a zvenčí klíčové body vznikající hry — čas, dějiště, základní postavy či typy postav a v nejhrubších rysech také děj. Ať už je přitom tato původní logika groteskně hyperbolizována (Buffalo Bill se mění v nadpřirozenou bytost), nebo naopak anekdoticky převrácena (Don Juan se vyhýbá ženám, Robin Hood je hypochondr), vždy se stává bezpečnou oporou pro další fabulaci a pro montáž jednotlivých výstupů.

Pozoruhodné přitom je, že bez ohledu na předlohu té které hry zůstávají v tomto období základem autorské fabulace V+W stále stejné motivy a typy syžetů. Dominantní postavení mají především tři vzájemně se proplétající klasické komediální syžety: syžet mnohými překážkami retardovaného milostného vztahu, syžet nepodařené intriky či spiknutí a syžet hledání určitého předmětu. Druhý z nich pak zpravidla bývá základní hybnou silou revuálního děje. V Ostrově Dynamit intrikuje kolonizátor Batha proti domorodcům — hledá chatrč, v níž uvěznil královnu ostrova a schoval plynovou masku, která ho má jako jediného ochránit před rajským plynem. V Severu proti Jihu se major Warton zamiluje do krásné Jižanky Mercedes, a aby ji získal, chce zradit Sever, předat Jižanům vrak plný munice. V Donu Juanovi uvádí dění do pohybu spiknutí Fernandezé a Admirála proti guvernérovi a jejich úsilí získat poklad hledaný „dvěma muži z Jihu“. V Golemovi intrikují alchymista Scotta a komorník Lang, kteří chtějí získat šém a ovládat Golema. V další revui chce kněz Ratata nechat Caesara nejprve sežrat lvem a potom zavraždit v chrámu. V Robinu Zbojníkovi chce zase Boleslav, bratr krále Edwarda, strhnout na sebe moc, a proto se snaží získat královský paraf.

Samotné dějové schéma, s velkou fantazií obměňované, je pak celkem jednoduché: intrikující postavy uvádějí děj do pohybu, kladou nástrahy, staví překážky vytouženému splnutí mileneckého páru, hledají, získávají a zase ztrácejí předmět, jímž se má jejich intrika realizovat; proti nim pak vystupují postavy kladné, snažící se intrice zabránit. Jejich souboj, který se realizuje v sérii „typizovaných“ epizod a scén situační komiky (scény zajetí, vysvobození, obklíčení, útěku, strašidelné

scény a scény několika dveří, komika vznikající z nevědomé manipulace s hledaným předmětem apod.), zákonitě končí vítězstvím dobra, ovšem za vydatné, leč bezděčné účasti postav ztělesňovaných oběma protagonisty, kteří si zachovávají odstup od základního děje a zasahují do něj jen jakoby náhodou (rozbijí kamna, v nichž je zazděna královna, nechají uplavat vrak s municí, nenajdou poklad, získají šém, udělají zmatek na místě, kde by měl být zavražděn Caesar apod.). Tento pevný způsob fabulace spolu s oporou v konkrétní předloze vytvořil předpoklady k tomu, aby byly jednotlivé scény a výstupy spojeny do jednotného děje. Přesto zůstával v tomto období děj vůči významovému těžišti her V+W sekundární a důraz byl kladen na jednotlivé scény a situace. Dokládá to mimo jiné i „eskamotérský“ kousek, který autoři mohli udělat, když rychle potřebovali hru pro dětské představení: pod titulem Děti kapitána Bublase (1933), odkazujícím na Verna, spojili dva ze šestnácti obrazů Ostrova Dynamit (4. a 13.) a mezi ně vložili jeden obraz z Robina Zbojníka (5.). Ke vzniku nové hry a nového, relativně celistvého děje pak stačilo pouze několik nezbytných zásahů, přejmenování postav a dílčí přestavba vztahů mezi nimi.¹⁸ Jednotlivé výstupy a situace z původních her tu autorům de facto posloužily jako „prefabrikáty“, které je možno bez velkých problémů vyjmout z jednoho celku, aniž by tím něčeho pozbyly, a s minimálními změnami je poskládat v celek nový.

Se syžetem nezdařeného spiknutí však dochází v tvorbě V+W ke kauzálnímu prohloubení dějové linie, neboť se tím naskýtá možnost skutečného dramatického střetu mezi postavami. Tento syžet není totiž pouze akcí jedněch proti druhým, ale současně je i nositelem hodnotového vztahu. Jestliže například ve Vest pocket revue se všechny postavy pohybovaly na stejné hodnotové úrovni, syžet spiknutí proměňuje takřka automaticky vztahy postav v konflikt dobra a zla. A třebaže se zpočátku odehrává výhradně v nekonkrétní, nejobecnější rovině, stává se toto střetnutí základem dalšího vývoje Osvozeného divadla — umožnilo totiž autorům, aby svou výpověď bez velké změny fabulace ideologizovali: v Oslu a stínu (1933) i v Katu a bláznů (1934) je spiknutí obráceno proti lidu obecnému a spojují se v něm vůdci strany bohatých s opozičními vůdci lidových stran. V obou případech spiknutí překazí spontánní jednání dvojice postav představovaných protagonisty. V Baladě z hadrů (1935) vstoupí náhodou antoušek Geor-

ges (V) a ponocný Jehan (W) do intrik, které spřádá běhna Kateřina a mistr Filip proti Villonovi, ztělesňujícímu tu podle předmluvy autorů „zázrak básnické intuice, která v . . . dávném rozbřesku sociálního myšlení první se dovedla vzepřít společenské nespravedlnosti“. V Rubu a líci (1936) překazí Krev (V) a Mlíko (W) náhodným objevem skladističe zbraní fašistické řízené „mužem v pozadí“ Dexlerem. V Těžké Barboře (1937) je spiklencem zámecký pán, který chce zaprodat své město sousední zemi, v čemž mu zabrání První (V) a Druhý (W) žoldněr tím, že náhodou získají a do města přivezou velké dělo a město varují.

Z toho, co jsme řekli, je snad zřejmé, jakým způsobem ústřední syžet spiknutí nabývá v dramate V+W stále aktuálnějších a konkrétnějších významů. Souběžně s tím ale také děj her přestává být pouhou zámkou ke komice a posunuje se do středu významové výstavby. Příklad Balady z hadrů, inspirované osudy Villona, pak dokládá, že se tento děj často vzdává i svého parodického rozměru.¹⁹ Místo parodie se jako dějového půdorysu využívá anekdoty (v Oslu a stínu anekdoty Lukianovy, v Těžké Barboře anekdoty o sýraři, v Katu a bláznu pak dokonce anekdot dvou, vzájemně se prostupujících). Tím, že se děj částečně dramaticky zvýznamnil, stoupá jeho uzavřenost a dostředivost, tj. nutnost kauzálního propojení jednotlivých scén. Výrazně se omezuje prostor pro vkládání libovolných epizod a ubývá i samostatných hudebních a baletních čísel. Současně mizí i prostor (mimo předscény) pro volnou improvizaci. Proto může Fučík napsat: „Sté představení u většiny her Osvobozeného divadla bývalo leckdy až z poloviny jinou hrou, než jsme viděli na premiéře. Tak působila spolupráce V. a W. s publikem. Rub a líc však tvoří významnou výjimku. Je to hra tak pevná a tak dokonale dramaticky postavená, že v její struktuře nebylo třeba žádných oprav.“²⁰ Pro nás není důležité, že Fučík reflektuje tuto změnu jako hodnotově vyšší, ale že dokládá stabilitu divadelního tvaru.

Proměny dramatiky V+W během třicátých let bychom tedy mohli charakterizovat také jako postupné významové a formální zpevnování revue. Poznamenejme, že tento vývoj je zcela protichůdný vývoji uvnitř expresionistické grotesky. V linii tvorby, kterou jsme sledovali doposud, to znamenalo, že jednotlivé výstupy a scény byly stále více stmelovány a „spoutávány“ dějem, až posléze revue přestala být takřka sama sebou a přeměnila se ve formu nepsychologické lidové hry.

Kromě této linie však v dramate V+W existuje i linie druhá, v níž jednotlivé výstupy stále zachovávají relativní svébytnost a samostatnost a k jejich scelování dochází přímou tematizací autorského, epického subjektu v textu. Tuto linii představují zejména revue Panoptikum (1937) a Pěst na oko (1938), hry nestejně kvality, ale vybudované na identickém principu a rozvíjející na obdobných motivech obdobné ideje. Jejich ideový základ tvoří teze z Panoptika: „Pane, lidstvo nutno vychovávat, vzdělávat. Uzří-li . . . za jediný večer svůj vývoj od pravěku až dodnes, pochopí smysl života a chytí se za nos.“ Tato didaktická teze, tak odlišná od dřívějších postojů, vede pak autory k tomu, aby volně vedle sebe řadili: objev kola, římské pronásledování křesťanů, smrt-nesmrt Václava IV., vynález knihtisku, scény představující život a myšlení soudobého milionáře a soudobé měšťanské rodinky, moderní vynálezy (Panoptikum), dobytí Tróje, zrod Michelangelova Davida, objevení Ameriky, vznik ČSR, smrt-nesmrt Caesara (Pěst na oko). Princip revuálního pohybu prostorem z Vest pocket revue se tu transformoval v pohyb časem (dokonce v pohyb nerespektující časovou posloupnost). To bylo umožněno tím, že jsou v obou hrách jednotlivé apokryfy propojeny vnějším rámcem. Jsou prezentovány jako divadlo na divadle, tedy jako zobrazení předváděné, které má své konkrétní autorské subjekty, určující následnost, obsah i vzájemnou spojitost jednotlivých epizod. V obou případech jsou těmito subjekty herci, kteří divadlo na divadle hrají — výjimečné postavení mezi nimi ovšem mají oba protagonisté a jimi ztělesňované postavy (v Panoptiku hraje Voskovec majitele divadla voskových figur, Werich pana Publikum, v Pěsti na oko Voskovec ředitele divadla, Werich exekutora Josefa Dionýsa, který je současně i bohem divadla). Abychom však mohli postup tematizace autorského subjektu v těchto hrách plně pochopit, je nezbytné si objasnit, jak je tomu s autorskými subjekty ve hrách V+W obecně.

Když jsme hovořili o expresionistické grotesce, označili jsme vstup autorského subjektu do významové roviny díla za jeden z nejcharakterističtějších procesů ve vývoji dramatiky našeho století a projekci tohoto subjektu do postavy určitého charakteru (podle typu a žánru dramatu) za její nejvýraznější projev. V groteskní revue V+W tento proces dále pokračuje a přesahuje dokonce hranice dramatického textu. Autoři se tu nespokojují pouze projekcí svého subjektu do významové roviny textu, ale vystupují zároveň jako herci a na jevišti bezprostředně

komunikují s publikem.²¹ Nevzdávají se však přitom práv vyplývajících z autorství textu a vytvářejí si pro sebe takové postavy, které jim ponechávají dostatečný prostor pro sebevyjádření. Tím vzniká typ divadelní produkce, jež sice není v dějinách evropského, především lidového divadla něčím novým (viz např. komedie dell'arte, kabaret, klauni atd.), ale přesto má v daném okamžiku a pro hlavní vývojový proud význam zřetelně nové kvality. Základem tohoto typu divadelní produkce je maximální přiblížení čtyř složek: 1) autorského subjektu hry; 2) autorů jako konkrétních psychofyzických a sociálních jedinců; 3) hereckých rolí, které tito jedinci hrají; 4) dramatických postav, jež tím utvářejí. Navenek se v dramatičce V + W toto přiblížení projevilo v dramatické svobodě, kterou měla dvojice postav autory představovaných. Nemusela participovat na základních dějových liniích her, mohla vystupovat v samostatných dějových vložkách nebo v samostatných komických výstupech a nic jí nebránilo ani vystoupit na předscénu, opustit zcela dramatický časoprostor hry a volně improvizovat dialogy. Záhy se také stabilizovala do dvojice poměrně pevných masek v duchu komedie dell'arte a jako taková mohla bez velkých změn přecházet ze hry do hry. Díky tomu a díky velké popularitě Osvobozeného divadla přerostlo záhy sblížení autorů, autorského subjektu díla, jejich rolí a ústředních dramatických postav díla v jakýsi „mýtus“, v němž byly tyto složky zcela ztotožněny. Ve spontánní divácké recepci tak, populárně řečeno, vstupovali na scénu Voskovec a Werich, aby ve své hře hráli role a postavy Voskovce a Wericha a vyjadřovali tak názory a postoje Voskovce a Wericha.

Ztotožnění těchto čtyř složek je typické pro daný typ autorského divadla. Nesmíme však zapomínat, že postavy, které si autoři pro své sebevyjádření vytvořili, jsou pouze určitou autostylizací a zároveň i součástí významové stavby textu, jež má svá konkrétní pravidla. Zvolená autostylizace do dvojice klaunů nejen koresponduje s avantgardním zbožněním cirkusu, ale má také svou funkční oprávněnost. Maska klauna (většinou vyjádřená i vizuálně) jako znaková realita, odkazující nikoliv k „mimomaleckému“ bytí, ale ke stylizovanému umění cirkusovému, si totiž ze svého původního prostředí přinesla řadu vlastností usnadňujících autorům sebevyjádření. Především je opravňovala k tomu, aby své postoje vyjadřovali komikou, jejímž smyslem není pouze prostředkovat obsahy, ale prováděný výkon sám o sobě. Umož-

ňovala jim sdělovat takové významy, které nespočívaly ani tak v došlowném znění jednotlivých výroků, jako spíše v pružném a otevřeném způsobu myšlení, v jehož dialogické struktuře je pevně zabudován groteskní paradox a antiteze a jemuž je bytostně cizí utvářet pevné a závazné konstrukce filozofické a ideové. Pro svou dramatickou neurčitost, časovou a sociální obecnost mohla přijímat nejrůznější konkrétní podoby, aniž by se však s nimi zcela ztotožnila a přestala být sama sebou, tj. modelovým zpodoběním člověka jako takového.

Na rozdíl od tuláka, typického představitele autorského subjektu v expresionistických groteskách, nemá dvojice „toulavých“ klaunů (vlastně chaplinovského typu) vůči zobrazovanému intelektuální a hodnotový nadhled. Nejenže není pozorovatelem a soudcem, ale pohybuje se dokonce v dějích, kterým zpravidla nerozumí a ani nechce rozumět. Oproti „velkým“, i když většinou parodovaným motivům a cílům jednaní ostatních postav, jsou její motivy a cíle záměrně situovány do roviny emocionálních, hlavně však bezprostředně životních potřeb. Řečeno slovy autorů z úvodu k Oslu a stínu — protagonisté „jednájí podle svého srdce a prázdného žaludku, nikoliv v módy“. Jestliže zasahují do syžetu spiknutí, pak tak činí jen málokdy cílevědomě (Osel a stín) a z ideových příčin. Většinou jsou na pohybu základní dějové linie zcela nezainteresováni, a ovlivní-li ji, tak pouze jakoby náhodou při sledování svých vlastních konkrétních cílů. Zpočátku bylo třeba tuto jejich odlišnost od ostatních postav nějak dramaticky motivovat, takže v úvodu k Vest pocket revue čteme: „Přestože oba jsou přesvědčeni o své genialitě, jejich blbost je bezmezná. Je tak veliká, že místy hraničí s vtipností.“ Později, současně s tím, jak se stávají „mýtem“ a Osvobozené divadlo se angažuje v soudobém dění, berou na sebe postavy protagonistů podobu typických představitelů „Lidu“. Stále si však zachovávají svou „přízemnost“, která záměrně nechápe velké ideály. I ve hře, v níž autoři tak výrazně straní jednomu ze dvou ideově protikladných táborů, jako je tomu v Rubu a líci, je pohyb postav jimi ztělesňovaných motivován nikoliv ideou, ale zcela „přízemně“ — hladem. Výstižně je tato jejich nová charakteristika vyjádřena v předmluvě k Oslu a stínu. „Skočdopolis a Nejezchlebos jsou krystalizací . . . lidu. Jak říká Jindřich Honzl, jejich „jedinou životní ctižádostivostí je býti živ“ a o uskutečnění tohoto lopotného ideálu se pokoušejí nesčetnými oklikami lidských slabostí a nedorozumění, směšností a dojemných

moudrostí . . . Před každou špatností a zatuchlým svinstvem se vzbouří jejich zdravý lidský cit a promění je z hašteřivých sousedů v solidární a útočné kumpány.“

Tato stylizace komické dvojice byla poměrně závazná, a kdykoliv se autoři pokusili o její změnu (např. v adaptacích starších předloh), setkávalo se to s rozpaky obecenstva. Dvojice popletených, leč sympatických mladých mužů, malých lidiček, kteří nechápou svět „velkých dějin“, ale přesto a bez velkých spekulací vědí, kde je dobro a kde zlo, čím je jejich existence ohrožena — taková stylizace v mnohém korespondovala s autostylizací českého publika. Lichotila mu tím, že apelovala na jeho kladné emocionální sebeuvědomění. Pojetím života jedince jako samoučelu nepřesahujícího sebe sama jej vtahovala do hry a aktivizovala. (Proto, podle svědectví J. Wericha, diváci těžce nesli, když se ve hře Nebe na zemi protagonisté proměnili ve skutečně podvodníky.) Zároveň však mohla dvojice klaunů jen obtížně překračovat meze komické stylizace a tlumočit (tam, kde to autoři nezbytně potřebovali) vážně formulované a míněné myšlenky a soudy. Již od počátku sice existoval pro tyto myšlenky značný prostor v písních, zejména finálních, které velmi snadno mohly vybočovat ze základní stylizace, nicméně ve třicátých letech se v dramate V+W stále více prosazovala snaha pojmout tematizovaný autorský subjekt jako součást ideové konstrukce her. V té době se totiž obraz světa divákům předkládaný až nebezpečně přibližuje expresionistické negaci a přitom jen v některých hrách se autorům podařilo najít protíváhu intrikám negativních postav v postavách aktivních (Rub a líc, Těžká Barbora). Daleko častěji směřuje logika základního příběhu k pesimistickému závěru, který však autoři potřebují převrátit v klad. (Všechny hry V+W mají kladný, i když leckdy hodně ironický konec.) V Oslu a stínu například příběh gradující anekdotu nezadržitelně spěje k totalitní fašistické diktatuře Osla (groteskní zvířecí symbolika). Aby však k tomu nedošlo, tematizovali autoři autorský subjekt v postavě boha Dionýsa, který, stejně jako autorské subjekty expresionistických gradovaných grotesek, v závěru zasahuje do děje (učiní tmu — osleplý Lid prohlédne). Tento subjekt navíc není pouze tím, kdo dramatické dění pozoruje a ovlivňuje, ale zároveň je tím, kdo ho divákům jako divadlo předvádí.

Takováto tematizace autorského subjektu v postavě boha je v dramate V+W velmi častá (poprvé v Severu proti Jihu) a je vždy pří-

znakem potřeby zvýšit ideologické působení na diváka. Zřetelně je to například vidět na způsobu, jakým autoři aktualizovali ve hře Nebe na zemi (1936) staroanglickou frašku. Předsunuli před její děj prolog, v němž se bůh Jupiter rozhodne sestoupit na zem a sám sebe přesvědčit, že lidé jsou v podstatě dobří. Protože však samotný děj frašky svědčí spíše o opaku, musí Jupiter v závěru vystoupit ze svého převtělení do jedné z postav, zasáhnout ve prospěch dobrých, potrestat zlé (přemění je v myš a kentaury!), a přitom nezapomene ani na závěrečné poučení.

Příklad Pěsti na oko, u něhož jsme tuto část výkladu započali, nám pak dokládá, že se tematizace autorského subjektu v postavě boha často doplňovala s jeho tematizací v postavách velice příznačných pro dobové sebeuvědomování divadla — postavě Dionýsa jako boha divadla, postavě divadelního ředitele, kolektivu hereců, divákovi, jenž překročil rampu. Výhoda této tematizace spočívá v tom, že je celkem přirozeně motivována a umožňuje vnímat jako „přirozené“ i takové postupy, které by v rámci iluzivního dramatu vyznívaly groteskně. Postavy „divadelníků“ mají totiž právo být přirozenými subjekty divadelního dění, tj. mohou toto dění libovolně utvářet, přetvářet a měnit. Například v Baladě z hadrů je Villonův příběh hrán jakoby skupinou nezaměstnaných v čele se Studentem, ztělesňujícím hlavní postavu. Když se děj neodvratně nachýlí k tragickému konci, je hra náhle přerušena. Student-Villon snímá paruku a prohlašuje: „Kamaráde, to byla jenom hra. Já nejsem Villon.“ Kouzlo divadelní iluze je tak náhle „zciženo“ a demaskované postavy mohou pronést závěrečnou, takřka brechtovskou proklamaci. Autorský subjekt se tu rozkládá mezi skupinu nezaměstnaných-herců, z nichž každý velmi didakticky komentuje svou roli. Z rolí klaunů vystupují i protagonisté a jeden z nich pronáší takovéto závěrečné poučení: „Kdo je lump? Ten Villon, který kradl a loupil a nakonec musel vraždit, aby se bránil, nebo jsou lumpi ti, kteří ho donutili krást, loupit a vraždit jen proto, že chtěl víc, než směl, víc, než panstvo dovolilo?“

Citovaná slova nejsou asi v závěru hry pouze náhodou, neboť podobná konfrontace chování lumpenproletariátu s chováním bohatých se ve hrách V+W objevuje mnohokrát, nejvýrazněji ve Světu za mřížemi (1933, spolu s A. Hoffmeisterem), kde je groteskně převrácena logika toho, co je a není zločinné a trestné. Spolu se zvířecí symbolikou,

vyskytující se ojediněle v některých hrách, nám tato konfrontace připomíná, že souběžně s tím, jak se v tvorbě V+W prosazuje přímočará autorská prezentace jednotné ideje, přibližuje se vlastně tato tvorba také obsahově a způsobem vyjádření expresionistické grotesce. Svědčí o tom i výrok Dionýsa v prologu Osla a stínu: „V této hře jde mi o to, dokázat, že jste stále stejní, / že se lidé nemění a že vždycky byli stejně hloupí. / Můžete se tomu smát, můžete mít i vztek, / v obojím případě padne to vždycky na vás.“ Na rozdíl od expresionistické grotesky není však nikdy autorská prezentace tak přímočará a jednostranná, vždy je neutralizována autorskou komikou protagonistů a také svou vnitřní rozporností. Dramatika V+W byla totiž vybudována na rozporu mezi despektem k soudobému stavu společnosti a mezi zpočátku spontánním a později zcela záměrným optimismem, který se ze všech sil bránil negaci a chtěl „dobýt“ svět. — V závěru revue Panoptikum se například na scéně objeví fakír Ben Akiba, jehož jméno panoptikum nese, a odpovídá na otázku, kde je moudrost: „Ó, lidičky, nač se tolik lopotíte, nač tolik přemýšlíte, co počít a jak sjednat nápravu v těžkých dobách. Vězte, že ničeho nezmůžete. Svět si jde svou cestou a nic není nového pod sluncem.“ Odmaskování herci mu na to odpovídají: „Mlč, ... mluvíš nesmysly.“ „Takhle bychom se nikam nedostali“ ... „Tak myslí figury z vosku ...“ ... „Ale my jsme živí lidé.“ „Chceme všechno to, co ještě nemáme.“ „... chceme něco, co tu ještě nebylo.“ „Chceme práci.“ ... „Chceme mír.“ — Nezáleží na tom, kdo tyto výroky pronáší, podstatné je, že se tu tematizovaný autorský subjekt zjevně rozpadá do dvou protikladných postojů. Závěr Panoptika je přitom jen ilustrací toho, že v situaci, kdy vzniká rozpor mezi groteskním způsobem výpovědi o světě a optimistickým názorem tvůrců, prostupujícím celou tvorbu Voskovce a Wericha, může tento názor významově přehodnotit způsob výpovědi, zbavit ho skeptického a nihilistického vyznění a učinit z něj prostředek skutečně účinného apelu na diváka.

Ačkoliv se heslo „ze všeho si dělat legraci“, kterým vrcholí finále Vest pocket revue, takřka doslovně shoduje s Klímovým a Dvořákovým „na všechno udělat dlouhý nos“ z Matěje Pochvěného, není cílem Voskovce a Wericha jen destruktivní výsměch měšťáckým hodnotám, ale také úsilí tyto hodnoty konstruktivním smíchem spojujícím jeviště a hlediště depatetizovat. Údery, které přitom autoři rozdávají na všechny strany, mají karnevalově ambivalentní povahu. Smyslem nesmyslných

a absurdních dialogů a situací není pouze útok na diváka, ale také spontánní snaha osvojit si svět v jeho nejbezprostřednější, smyslové podobě. Karel Teige ve své poetické knize-programu Svět, který se směje, odráží stejnou myšlenkovou atmosféru jako počátky V+W, napsal: „Absurdní a idiotské vtipy jsou nutnou potravou inteligentního století. Toto idiotství není naprosto zjevem povážlivým nebo dokonce úpadkovým, právě naopak: je to zdravá ventilace přetopeného mozku, desinfekce proti bakteriím trudnomyslnosti a hmyzu existenčních starostí, výborná kanalizace úzkosti a chmur... Je třeba chvílemi býti oddán pošetilosti, je třeba chvílemi zakoušeti štěstí, nejvyšší velebnou spokojenost, žítí na vrcholcích radosti momenty naivní a svobodné veselosti.“²² Na rozdíl od expresionistické pesimistické provokace, která se sice vysmívala celému světu, ale samu sebe brala většinou zcela vážně, přicházejí příslušníci poetické generace s divadlem, jehož estetický a společenský účín těsně souvisí s jeho „hygienickým“, očištným působením na diváka.²³ Spontánní úspěch Voskovce a Wericha při vstupu na jeviště tkvěl pak mimo jiné i v tom, že jejich představení nebylo lapidární demonstrací filozofující teze, ale možností, jak vyjádřit kritický a přitom konkrétní, optimistický postoj, emocionálně korespondující s pocity jejich obecnstva. Ve třicátých letech, kdy se tvorba V+W proměňuje v útočnou politickou satiru, se sice teozovitost a snaha scénickým děním demonstrovat určitý soud do dramatiky V+W určitým způsobem zase vrací, nicméně nikdy se tato dramatika nevzdá svého „hygienického“ působení na diváka. Ba dokonce lze říci, že se v této době emocionální vazba mezi jevištěm a hledištěm posiluje v souvislosti s tím, jak roste zainteresovanost publika a divadla na veřejném dění.

Při takovémto specifickém emocionálním vztahu mezi dílem a jeho vnímatelem mohlo být dílo jen stěží vnímáno jako groteskní. Subjektivita tvaru byla divákem zpětně objektivizována. I když jednotlivé složky působily neobvykle, překvapivě a deformovaně — groteskně, jako celek byly hry V+W nejen souběžně s vnímatelem, ale dokonce na ně působily jako aktivizující obrazy světa posilující harmonie. A tento jejich rys mimo jiné způsobil, že se ocitly na opačném pólu než groteskní dramata expresionismu. A jestliže jsme o obou těchto fenoménech hovořili ve vzájemné souvislosti a posloupnosti, učinili jsme to pouze proto, že jsou přece jen, byť na sebe přímo nenavazují, výrazem v jis-

tém smyslu návazných, objektivně probíhajících tendencí, které ve sledovaném období rozhodovaly o pohybech a proměnách dramatických textů.

POZNÁMKY

- ¹ Z rozsáhlé literatury o grotesce uvádíme: H. Seidler, *Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein*, Stuttgart 1957; W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960; G. R. Tamarin, *Teorija groteska*, Sarajevo 1962; M. Esslin, R. Grimm, H. B. Harder, K. Völker, *Smysl nebo nesmysl (Groteskno v moderním dramatu)*, Praha 1966; J. Mann, *O grotesce v literatuře*, Moskva 1966; A. Heidsieck, *Das Groteske und das Absurds im modernen Drama*, Stuttgart 1969; A. Morávková, *Groteska*, in: *Příspěvek k morfolonii a sémantice literárněvědných termínů*, Praha 1975; M. M. Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975; A. P. Losev, V. P. Šestakov, *Dějiny estetičtých kategorií*, Praha 1984.
- ² Jakkoliv je obsahová a formální „nepsoutanost“ grotesky obrovská, přece jen není neomezená. Vždy je limitována stavem a historicko-sociálními proměnami norem, které určují, co je a není v té které době „přirozené“, a tedy také to, co je a není groteskní. Přitom jsou některé z těchto norem (zejména normy vymezující způsoby zobrazování lidského těla) relativně stabilní. — K podstatě grotesky ovšem patří, že je tím působivější, čím stabilnější normy překračuje.
- ³ K tomu došlo v pracích W. Kaysera, který vybudoval svou koncepci grotesky a groteskna na výkladu německého romantismu a především západoevropského vývoje umění od expresionismu, a M. Bachtina, který ztotožnil grotesku s její podobou v tzv. smíchové kultuře středověku a renesance, zejména s tvorbou F. Rabelaise, a jejím prizmatem hodnotil celý její další vývoj.
- ⁴ Příčiny negativní recepcce jedné z nejtýpějších grotesek ve své recenzi přesvědčivě formuloval Zd. Nejedlý: „Nový kus Arnošta Dvořáka a L. Klímy byl přijat aspoň hlasy tisku velmi zdrženlivě, ne-li docela odmítavě. Nenadchly se pro něj strany pravé ani levé, ač není pochyby, že jeho tendence je velmi časová. Nikdo však si dobře netroufal k této tendenci přihlásiti, poněvadž bije všech, a proto se také všichni stáhli stranou... A přece není pochyby, že to jest kus, který by mohl vykonati své poslání. Jest to drastický obraz dnešních poměrů, přitom jasný a srozumitelný, že jej může poslouchati i nejprostší divák a musí mu porozuměti... Ale v jedné věci se Matěj Poctivý zase liší od Tylových her. Nemá pozitivního cíle jako tyto hry... Lid však chce, a zvláště v době, jako je dnešní, viděti i východisko. A toho tu není, neboť to, co se děje ve třetím aktu, je prostě bezradná fraška, nic více. Je zajímavé, že i čistě divadelně se tu kus autorům bortí.“ *Var* 1, 1922, č. 9, s. 294–295.

- ⁵ Podtitul groteska se vyskytl pouze u velmi špatné hry B. M. Pauka *Císař pán* (1922).
- ⁶ Grotesky „degradující“ rozpadlou monarchii bujely zejména na okraji dramatické tvorby. Vedle Paukovy komedie (viz pozn. 5) můžeme jmenovat např. jednoaktovku E. Basse *Císař a služka* (1919) nebo *Vitání France Josefa* (1920) — F. Futuristy.
- ⁷ Dlaskovo povolání malíře koresponduje s povoláním spiklenců v jiné Klicperově komedii — v *Rohovínu Čtverrohém*; jeho jméno souvisí se jménem jedné z ústředních postav — Ptáčníka, ve kterém je také rozvinuta typicky klicperovská ptačí symbolika odpovídající titulu *Krkavců*.
- ⁸ Kromě jednoaktovek, jmenovaných v pozn. 6, jsou to především jednoaktovky a jednotlivé výstupy vydávané v letech 1918–1922 J. Springerem v edicích *Šprým* (např. F. Futurista: *Nálada při loupání buřta*, *Červené eso*, *V říši duchů*) a *Syrinx* (např. F. Futurista: *Dům hrůzy*, E. Bass: *Náhrdelník*, *Opuštěná*).
- ⁹ TULÁK: „Ach těžký sen jsem měl... Viděl jsem, co jsem viděl, / či se mi to jen zdálo? / A kdyby to i pravda bylo, / nic nestalo se, nic se nezměnilo, / jen když zas člověk žije dál.“ V nepoužité rukopisné verzi tohoto závěru je snaha „ospravedlnit“ grotesknost ještě očividnější: TULÁK: „... Ach těžký sen jsem měl / a v úzkostech bědoval ze sna — / Ach ne! — haha! to nebyla pravda, / byl to jen klam, jen šalebné divadlo, / rej pouhých vidin hrozných a protivných / a pravda je tady — (obrátil se k publiku) jistotně, že zde: / já díval jsem se jinam a měl jsem hledět sem / na tuto stranu, na vás, vidíte, že / nejste pouhý hmyz, to přece ne — / vy v sobě nesete přece pravdu jasnější, / lidskou a věcnější než pachtění je hmyzí.“ Fotokopie rukopisu in: K. Capek, *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, obr. 9.
- ¹⁰ J. Fučík, *Co viděl Matěj*, dříve *Poctivý*, *Socialista* 29. 11. 1923, knižně in: *Divadelní kritiky*, Praha, Spisy sv. 5, s. 98–99.
- ¹¹ J. Bartoš, *Jak jsem psal Krkavce*, *Jeviště* 1, 1920, č. 19, s. 225–226.
- ¹² *Music-hall a co z toho pošlo*, předmluva ke *Smoking revue*, Praha 1928, s. 3, také in: *Fata morgana a jiné hry*, Praha 1967, s. 484.
- ¹³ K. Teige, *O humoru, clownech a dadaistech*, I. část, in: *Svět, který se směje* (1924–26), Praha 1928, s. 28.
- ¹⁴ *Gorila ex machina* (1928), *Líčení se odročuje* (1929), částečně *Svět za mřížemi* (1933).
- ¹⁵ *Premiéra Skafandr* (1929).
- ¹⁶ ... si pořádně zařadit (podle J. Nestroye, 1928), *Slaměný klobouk* (podle E. Labiche, 1934).
- ¹⁷ To se projevilo zejména v inscenaci hry *Fata morgana* (1929), vedené snahou obejít se bez jednotné textové vazby jednotlivých výstupů komických, hudebních, baletních a propojit je pouze jednotou divadelního názoru. Přestože bylo toto revuální pásmo divácky dost úspěšné a na další vývoj hlavní linie tvorby

V+W mělo velký vliv, zdá se, že autory přesvědčilo o vztahu mezi dramatickým účinem revue a tematizací vzájemné vazby scén a výstupů v textu. Počinaje následujícím představením (Ostrov Dynamit) se totiž do revue V+W vrací děj a pevnější významová stavba.

¹⁸ Kapitán Cook byl přejmenován na kapitána Bublase, kolonizátor Batha na Robura Dobyvatele, kouzelník Manihiki se změnil v dobrého krále ostrova. Místo královny Halmahery pak byl do kamen zazděn Miloslav Vlnovský, který kdysi zachránil dva Bublasy syny, Skageraka a Kategata. Ti mezitím už dorostli do rolí Roury a Trouby z Robina Zbojníka a Kozoroha a Raka z Ostrova Dynamit. V závěru se všichni poznají a zlo je potrestáno. (Tato hra nebyla knižně vydána, strojopis je k nahlédnutí v knihovně Divadelního ústavu v Praze.)

¹⁹ Příležitost k parodii autoři nevyužili ani ve hře Rub a líc, kde tvoří celou jednu dějovou linii ve své době velmi produktivní sladkobolný příběh boháče, který se dostal mezi chudé, protože ztratil paměť.

²⁰ J. Fučík, 100× Rub a líc, Rudé právo, 3. 3. 1937, knižně viz pozn. 10, s. 355.

²¹ Jedná se tu o realizaci subjektu už nikoliv pouze literární, ale divadelní, která vyžaduje fyzickou přítomnost autorů na jevišti. Bez ní nebo alespoň bez jejího technického záznamu není obnovitelná. Vnímateli ji v plné míře nemohou zprostředkovat ani dochované texty (třebaže jsou nejenom projektem inscenací, ale také jejich dodatečným zpětným záznamem), ani pozdější nastudování, není-li v těchto nastudováních autorský vklad původních protagonistů adekvátně nahrazen autorským vkladem protagonistů nových.

²² K. Teige, Svět, který se směje, s. 26.

²³ V duchu teze: „Poetismus jako návrh umělých, ale neiluzivních a skutečných rájů, ohněstrůjné fantazie a rekordní odvahy... A v neposlední řadě velký objev štěstí a smíchu: vědomí, že nad všechna umění jest nejvzácnější umění žít, jež se neobejde bez humoristického ducha.“ (Tamtéž, s. 88)

V dějinách divadla se nepřetržitě prosazuje dvojí proud: první aktualizuje dominantní postavení pevně fixovaného dramatického textu, druhý nalézá klíčové postavy v simultánním uplatňování jiných scénických (divadelních) prostředků. Oba proudy stojí v různých dobách vedle sebe v různé míře napětí a mohou navzájem objevovat jak oboustranně se realizující inspiraci a možnosti strukturních průniků, tak působit i ve zcela příkrém, záměrně vyostřeném rozporu.

Nejstarší divadelní projevy měly rituální povahu, proto se v nich uvedené napětí zřejmě nepociťovalo; to souviselo patrně s tím, že se důraz kladl na mimojazykové, gestické a mimické prostředky. Složka zvuková nebyla nadřazena vizuálním prostředkům, neboť významotvorným činitelem byl především pohyb s kultickým významem. Verbální prostředky, které se začaly posléze objevovat (především v písních), měly zprvu charakter spíše průvodní, sekundární (a ve vztahu k mimojazykovým postupům byly ve srovnání s tím, jak je chápala pozdější období — především klasicismus — využívány často protikladně). Jejich postupná emancipace se však manifestovala již v raných dobách evropské kultury vznikem svébytného literárního druhu — dramatu, k jehož vlastnostem patří genetické i funkční sepětí s divadlem jako východiskem.

Struktura dramatu je výrazně poznamenána tím, že jde o umělecké dílo, jež je předurčeno ke scénickému provedení. Drama ve své stavbě reálně nebo alespoň potenciálně počítá s prostředky, které nabízí jeviště (divadelní prostor, režijní, výtvarné i herecké utváření atd.), i když jeho základním prostředkem zůstává jazyk. Uvažujeme-li o dramatu jako o literárně uměleckém druhu dostatečně široce, podílí se zjevně na jeho žánrové diferenciaci i typ děl, jejichž přítomnost v žánrové struk-

tuře může z tohoto hlediska působit paradoxně, neboť k jejich konstitutivním znakům náleží absence verbálních prostředků (jedná se např. o mimohru, balet nebo pantomimu). Dramatický text, literární „předloha“, respektive libreto těchto žánrů se při scénické realizaci uplatňuje sice jen latentně, ale přesto v nich může spočívat základní významový klíč scénického díla.

Kvalitativně novou vazbu mezi dramatem a divadlem přináší ovšem přelom 19. a 20. století, kdy do procesu zrodu divadelní inscenace vstoupil režisér, který začal podstatně ovlivňovat výslednou uměleckou podobu díla. Režie se pak stává obecně klíčovou otázkou inscenace, kterou je už třeba chápat jako svébytné umělecké dílo. Ve vazbě mezi dramatem jako literaturou a inscenací jako divadelním uměním, jež se zmocňuje svými prostředky literární předlohy, se uplatňuje nová strukturace i hierarchizace prostředků v souvislosti s tím, že se literární (dramatický) text stává či spíše začíná být vnímán jako součást kvalitativně odlišného kontextu. Do významového dění takto vznikajícího uměleckého díla (inscenace) vstupují simultánně spolu s textem jevištní divadelní prostředky paralingvistické (zvuky, pohyb) i extralingvistické (dekorace, světlo, rekvizity aj.).

Tento přístup otevírá také zásadně novou situaci, pokud jde o pojetí autorství významového celku označovaného jako divadelní inscenace. Při uplatnění zmíněného divadelního názoru lze totiž mluvit přinejmenším o dvojitým autorství, o autorství literárním (tvůrci dramatického textu) a autorství divadelním (režisérovi). Významová emancipace divadelních prostředků dospěla tak daleko, že podkladem inscenací se v takzvané „nepravidelné dramaturgii“ (používáme termínu, jenž se ustálil pro označení divadelních textů tvořících pouze scenáristický podklad k inscenacím až mnohem později; u nás se ho začalo užívat v souvislosti s tvorbou studiových souborů sedmdesátých a osmdesátých let) může stát vlastně každý literární text, který režijním zpracováním získává v divadelním prostoru dramatické aspekty. Dramatickým textem se v tomto pojetí mohou stát i díla, která opouštějí apriorní pravidla dramatické výstavby a záměrně využívají literárních textů nejrozličnějšího typu; nejen lyriky a epiky, ale také publicistiky, reklamy, menších útvarů literárních i hudebních, písně, šansonu, skeče apod. V napětí těchto tendencí, často velice rozporně uplatňovaných, se formuje pojetí scénáře jako typu dramatického textu, který je většinou

funkčně spjat s konkrétní divadelní představou. Proto v něm tak často splývají osoby autora a režiséra.

Divadelní praxe zná scénář jako typ dramatického textu už ze své minulosti, jeho charakter a funkce se však vlivem vývoje divadla 20. století kvalitativně proměňuje. Svého druhu scénářem byly už vlastně antické komediální žánry (např. atellána), a především středověké a renesanční frašky, které se hrály vesměs improvizovaně; obsahovaly z textového hlediska pouze náčrt scén nebo libreto, které děj hry situačně rozdělovalo do výstupů a dějství, zatímco dialogy zde záměrně nebyly přesně fixovány. Neobsahovaly tedy úplný divadelní text (to znamená mluvený text divadelního představení), protože ten byl ve své celistvosti realizován teprve na jevišti slovní i mimojazykovou improvizací. Tento typ scénářů nebýval pochopitelně spjat úzce s jednou konkrétní inscenací, jejich text sloužil různým hercům jako podklad k jevištní hře po delší dobu. Kromě toho však obsahoval konkrétní praktické údaje k jevištní realizaci, které byly určeny osobě řídící průběh představení (z dnešního hlediska inspicientovi); označovaly se zde proměny dekorací, rekvizity, změny osvětlení, nástupy a odchody účinkujících apod.

Typ textu, který tu označujeme jako scénář,¹ byl v různých dobách postihován různými termíny; dříve než termín scénář (italsky *scenari*o), který se prosadil v souvislosti s komedií dell'arte a je běžný zhruba od 17. století, se užívalo označení námět (italsky *sogget*to, francouzsky *sujet*) nebo osnova (italsky *canavaccio*, francouzsky *canevas*). Ve scénáři pojatém jako sled scén s technickým popisem jevištní akce a konkrétních pokynů se vycházelo ze znalosti jevištních konvencí a neuplatňovaly se v něm literární ambice; funkční, technický zřetel byl akcentován jeho heslovitou stručností i v záznamu situací, které pak právě herci na jevišti improvizovaně — včetně dialogů — rozehrávali. Děj ani zápletky nebyly totiž důležité, byly vesměs stereotypní a představovaly pouze záminku ke fraškovité hře komických masek (ustálených typů) a prezentaci osvědčených výstupů. (Často byly do podoby scénářů adaptovány dokonce i pevně fixované texty, např. učené komedie, tzv. *erudity*.)

K proměně funkce tohoto typu scénáře došlo koncem 19. století, kdy se v divadle mění, respektive nově formuje, jak už jsme řekli, postavení režiséra, který se postupně stává integrujícím činitelem divadelní in-

scenace. V této souvislosti se scénář mění vlastně v režijní knihu, již se rozumí divadelní text s režisérovými poznámkami, které orientují jevištní interpretaci. Je zákonité, že je do tohoto integrujícího úsilí postupně vtahován i dramatický text, jehož aktivita vůči inscenaci spočívá v tom, že implikuje záměrnou významovost neverbálních (tj. paralingvistických i extralingvistických) prostředků.

V meziválečném období, které bude ve středu našeho zájmu, není však už termín scénář odvozován z jeho divadelní minulosti, nýbrž zdůrazňuje se jeho vazba k filmové praxi. Tento typ textů začal totiž v intencích Ejzenštejnova pojetí montáže ve filmu plnit obdobnou funkci i v divadle, ve kterém přestával být základním prostředkem výpovědi, ale stával se spíše pouhým východiskem, předpokladem scénického projevu (v této souvislosti se pak nejednou i pevně fixovaný dramatický text s tradiční kompoziční výstavbou chápal jen jako „libretto“ divadelní inscenace).

Funkční využití scénáře se v meziválečném období realizovalo zhruba ve třech tendencích, které postupně probereme. Zpočátku byla v tomto typu textu spatřována především orientující významová instrukce pro uplatnění vizuálních scénických a pohybových prostředků. Na vývoji této tendence se u nás v daném období podílelo také střetávání sovětského a německého divadla. Ohlasy sovětských trendů přispěly ve dvacátých letech například k posílení linie dělnického divadla, jehož význam byl do té doby nepatrný; hned roku 1920 vzniklo několik pokusů o proletářské divadlo. Jmenujme Socialistické divadlo, Dědrasbor, jehož zakladatelem a vůdčí osobností byl Jindřich Honzl, později Revoluční scénu, Socialistickou scénu atd., které rozvíjely pokusy o agitační formy, slavnostní davové scény a tělocvičné spartakiády. Také pokrokové německé divadlo preferovalo v první polovině dvacátých let typ divadla jako davové podívané, na němž se podílely jak proletkultovské impulsy, tak levicově orientovaný expresionistický patos; v těchto souvislostech se zde formoval například žánr dokumentárního dramatu, který v pojetí Erwina Piscatora akcentoval prostředky montáže a divadelně chápané epizace dramatické struktury, jejichž cílem — jako později u Bertolta Brechta — bylo vytvoření „totálního divadla“.

V českém kontextu nešlo však zdaleka jen o přejaté tendence. Už J. Honzl využil a přehodnotil také domácí zkušenosti s tímto typem divadelnosti a pracoval i s povědomím jejího symbolického chápání.

Jaroslav Kvapil nastudoval totiž například při VI. sokolském sletu v červnu a červenci 1912 slavnostní davovou scénu nazvanou Marathon, v které na letenské pláni vystoupilo 1 300 cvičenců představujících Řeky a Peršany. Kvapil pojal tuto scénu v rituálním smyslu jako slavnostní zápas malého národa za svobodu; barevné řešení kostýmů, navržených secesním malířem J. Wenigem, mělo záměrně v duchu dobového výtvarného citění symbolickou platnost (červená — láska k vlasti, bílá — mravní ušlechtilost, fialová — starost, bronzová — síla).² V náznaku hrdinské bitvy tvůrci zároveň symbolicky pojednali nezbytnost propojení duchovních a tělesných sil lidu.

Tendence uvádět mohutné davové podívané nebyla tedy spjata pouze s revolučními proměnami v Rusku po Říjnové revoluci, projevovala se i jinde, a to už před válkou; první výraznou inscenací tohoto typu bylo Reinhardtovo nastudování Sofoklova Krále Oidipa v mnichovské výstavní hale (1910). Po Říjnové revoluci se davová „mystéria“ hrála na prostranstvích v různých ruských městech. V českém kontextu se však této tendenci nedostalo svěbytného literárního vyjádření, zůstávalo při užitkových textech pro slavnostní scény, spjaté se sokolskými slety (např. Stavba sochy svobody z roku 1920, na níž se podíleli opět J. Kvapil a J. Wenig) a zejména olympiádami Dělnických tělovýchovných jednot. Šlo například o slavnostní scénu Na úsvitě nové doby; v orientálních kostýmech zde byl předveden boj lidu proti tyranovi, který dal vztyčit jako symbol své kruté moci sochu Zlatého telete. Po svržení tyrana nahradil lid jeho symbol velkou bustou prezidenta T. G. Masaryka.³

Scénáře těchto podívaných měly vesměs charakter synopse, popisu scény, který dokonce neobsahoval ani nezbytné údaje pro jeho divadelní realizaci. Zkušenosti s davovým divadlem využívaly ovšem i tradičněji orientované divadelní scény. K. H. Hilar koncipoval v tomto duchu jako velkou sociální epej dramatickou báseň Z. Krasínského Nebožská komedie (1918), obdobně inscenoval Husity Arnošta Dvořáka (1919) a Verhaerenovo Svítání (1920).⁴

Text davových divadelních produkcí v proletářském divadle, jejichž smysl byl často především agitační a manifestační, tvořila však především poezie, která nevznikala přímo pro tuto příležitost, ale vyslovovala téma pocíťované jako aktuální. Za nejlepší čísla Dědrasboru byl pokládán například sborový přednes Březinových Zástupů, prvního a

osmého dílu Zpěvu drátů S. K. Neumanna, Dělnické madony a Zpěvu svobody Josefa Hory.⁵ Roku 1921 inscenoval Honzl Blokovu poému Dvanáct, v níž už kombinoval dialogické vstupy se sborovým přednesem. Dědrasbor provedl o rok později také jako davovou podívanou Velkou scénu; autorem její literární předlohy byl Jaroslav Seifert. Ve scéně vystupovala alegorická postava republiky (Československo), její mluvčí (Spoutaný dělník a Básník) a dále pak osoby reprezentující politické strany. Výjev má charakter alegorického sporu, jenž současně představuje symbolicky zjednodušený obraz republiky, kterou dělník, osvobozený z okovů, spolu se zástupem proletářů (v modrých bluzách) zachraňuje ze zajetí měšťáckých stran.⁶ Literární obraznost této alegorické scény se hlásí přitom k Březinovu a Wolkrovu tónu.

Ideově proklamativní alegorický obraz představovala zejména scéna Vítězství revoluce, která se stala základní akcí hlavního dne první samostatné spartakiády DTJ v Praze na Maninách (20. června 1921). „Po slavnostních fanfárách vběhla na plochu stadiónu Žena-Revoluce, mladá dívka s vlajícími vlasy a s mečem v ruce. Ozvalo se volání Vítězství revoluce! a za zvuků pochodu... vešli na stadión praporečníci s rudými vlajkami, vběhly děti s praporky a šátky v rukou a nastoupily dělnické ženy, zvedající nad hlavami rudé svítící květy. Vítězní dělníci s kladivy a puškami v rukou uváděli postavu Vůdce-Revolucionáře, neseného nad hlavami dělníků. Ten zvedal v rukou prapor se symboly III. internacionály, srpem a kladivem. Vůdce vyběhl na vysoký piedestal k Ženě-Revoluci a jejich objetí nad shromážděným zástupem symbolizovalo spojení lidu s revoluční myšlenkou. Následoval sborový přednes, oslavující lásku, práci a život jako největší hodnoty osvobozené revolucí. Zpěvem Internacionály scéna končila.“⁷

Alegorické živé obrazy měly v tomto kontextu především agitačně apelativní charakter, jejich předvedením se také vyčerpával jejich obsah a smysl. Prvoplánovost tohoto gesta ozřejmuje zejména srovnání s literárním uchopením uvedené tematiky, jímž byla Majakovského *Mystérie buffa* (v první verzi napsaná už roku 1918), veršovaná dramatická poéma, která formou revoluční revue představovala, jak uváděl podtitul hry, „heroické, epické a satirické zobrazení naší epochy“. Majakovskij zde pracoval s parodickou rekonstrukcí příběhu o potopě a dalších motivů Starého a Nového zákona, ale zároveň v nich nacházel alegorický obraz nově se tvořící epochy a vyjadřoval její nový, revoluč-

ní mýtus. Symbolické putování sedmi párů „nečistých“ (tj. proletářů) zrcadlí v podobenství jak historickou zkušenost ruské revoluce, tak naplnění odvěké naděje obyčejných lidí. Biblické motivy zbavil Majakovskij pochopitelně jejich religiozity, záměrně je dokonce travestoval a v parodičně karikaturním klíči politické satiry jim poskytl i nový společenský obsah (zvláště v zobrazení sedmi párů „čistých“, tj. buržoazie a vládnoucích kruhů). Svůj záměr dovršil v paradoxním spojení mystérie s buffonádou, jímž ve stylu heroikomického patosu evokoval zánik starého a zrod nového světa (revoluce je jako „svatá pradlena“ připodobněna k potopě světa; vedle „čistých“ a „nečistých“ jsou tu ještě osoby zaslíbené země — komuny, což jsou alegorické postavy: Kladivo, Srp, Stroje, Chléb, Sůl, Bota, Reostat atd.). *Mystérie buffa* je svým pojetím dramatické struktury výrazem zánrového synkretismu své doby, nově citěný žánr se v revuálním stylu hry prostupuje se satirickým pamphletem, moralitou, ale i tradicí ruského lidového divadla (např. jarmareční boudou) a novodobou formou davové politické hry. Svým pojetím *Mystérie buffy* jako „divadla světa“ Majakovskij v duchu zmíněných tendencí nepostavil do středu děje individuálního hrdinu, ale alegorický pohyb davu, srážku tříd a idejí. Dobové divadelní tendence jako důsledek prudkých společenských pohybů zde našly své literárně dramatické uchopení a příznačný výraz.⁸ *Mystérie buffa* nepředstavuje ovšem typ scénáře sledovaný v této kapitole, ale pevný dramatický text, v němž se uplatnily útvary a postupy spjaté se scénářovým typem dramatických textů; jinými slovy scénář se tu literarizoval.

V českém kontextu nacházel scénář další vhodné uplatnění na kabaretních scénách, jejichž program se opíral o text typu scénáře. V tomto typu divadla se využívaly ovšem různé literární žánry i divadelní prostředky, ze kterých byl vytvořen relativně volně řazený sled scén, jež mohly, ale také nemusely být spjaty určitou jednotící myšlenkou. Literárně ambicióznější náplň přinášela zejména Červená sedma (působila pravidelně od října 1918). Její literárně-hudebně-dramatická pásma se skládala z aktuálních satirických popěveků, lyrických šansonů, skečů, deklamací, poetických výstupů, pantomim, které vycházely z komedie dell'arte, ze zdánlivě improvizovaných monologů a pochopitelně také z jednoaktovek. Tyto aktové hříčky vesměs satirického zaměření měly však většinou půdorys tradiční dramatické kompozice s pevně fixovaným textem (E. Bass, J. Mahen), ale objevovala se tu i díla směřující

k revuální formě, a tedy blízká formě scénáře. K autorům tvořícím taková díla patřily dále osobnosti typu Františka Gellnera, Josefa Svato-pluka Machara, S. K. Neumanna, Petra Bezruče, Viktora Dyka, Fráni Šrámka, Josefa Macha aj. Obdobné spektrum literárních žánrů a divadelního citění prokazovala i Revoluční scéna, zejména na počátku svého působení. Postupně se zde však prosazovala tendence k celovečerní původní hře: hrála se například Longenova symbolistická aktovka V přítmi (1920), hry F. L. Šmída Batalion a Z pražských zákoutí (1921). Nerealizován zůstal plán inscenovat Majakovského *Mysterii buffu*.

Věnujme nyní pozornost druhé tendenci, která se ve dvacátých letech zřetelně prosazovala. V původní autorské tvorbě se totiž dále se scénářem jako typem dramatického textu setkáváme poněkud paradoxně. Zatímco až dosud jsme měli co dělat především s užitkovými texty, které neaspirovaly na samostatné literární působení, nebo s typy scénářů, které formou kabaretní skladby programu, prostým výběrem čísel představovaly jen literární podklad představení, v avantgardní tvorbě se vytvářela zásadně jiná situace. Na jedné straně se literatura ve snaze rozbít dosavadní formy proklamativně otevírá inspiračním proudům, které jí nabízejí nové, fantazijní prostředky filmu, cirkusu, divadla, na druhé straně nalézá divadlo, odvracející se mimo jiné od tradičních realistických divadelních postupů, nový výraz v lyrické básni. Nedá se však říci, že by se tato vzájemná vazba v českém umění uplatňovala od počátku simultánně; první krok totiž učinila literatura tím, že odmítla tradicionalismus, ideologickou konvenci poezie i její romantické estétství a záměrně svou vnitřní obrodu hledala v postupech pocíťovaných v poezii dosud jako „mimoumělecké“, respektive „mimoliterární“. V tomto kontextu vznikaly pak první obrazové básně, anekdoty a básnické hádanky, lyrické filmy a scénické básně, které de facto nebyly chápány jako a priori divadelní texty, ale spíš jako nový typ poezie, vytvářející svou básnickou obrazností nový svět básně. V tomto záměru se poetističtí básníci vlastně setkali se záměry svých generačních druhů — divadelníků, kteří se ve snaze objevit novou „poezii divadla“ pokoušeli rozbít tradiční iluzivní divadlo a klišé dramatických konfliktů.

Česká avantgarda nalezla v tomto smyslu svůj základní výraz v lyrismu. „Lyricismus umožnil naší avantgardě postihnout neobyčejně citlivě onu zásadní proměnu vidění světa, která se odehrávala před očima jejích současníků ve vědě, ve filozofii i ve společenské praxi: obraz svě-

ta jako čehosi pevného, neměnného, konečného a uzavřeného pozbýval svých tvrdých kontur a měnil se v neohrazený děj vznikání a zanikání, v otevřený proud, v němž všechno plyne, víří a tryská. Princip poezie, lyricismus, byl pojat jako podstatná dimenze lidskosti a povýšen na centrální princip umění, na pramen veškeré tvůrčí energie. Tento šťastný objev nebyl prost jednostrannosti: lyricismus se neomezil jen na poezii, ale zasáhl i prózu, anektoval malířství, pronikl expanzivně na divadlo...“⁹ Převaha subjektivní výpovědi nad objektivní dramatickou analýzou jevů byla programová a záměrná.

K nejvýraznějším autorským činům ve sféře scénické básně patřily na přelomu let 1922—1923 texty Vítězslava Nezvala; vedle *Scény z revoluce*, na níž spolupracoval s Karlem Schulzem, to byla především *Depeše na kolečkách* a *Druhá epocha*. Díla motivicky spojuje téma společenské revoluce jako předpokladu nového životního stylu. Dějištěm *Scény z revoluce*, kterou z tohoto kontextu ovšem vyčleňuje výrazně expresionistický nádech, je kobka sibiřské věznice, v níž „z hrůzy a bídy dneška“ povstává „krásný zítřek“, šťastný život bez „strašlivých peněz . . . , pánů a vojsk“.¹⁰

*Depeše na kolečkách*¹¹ je básnický obraz revoluce, spjatý s motivem její světové exploze a navozený rozehráním motivů cest, přístavů, tajných radiových zpráv, depeší a dobrodružství. Revoluce v Nezvalově pojetí nemá jen společenský, apelativní smysl, který vyjadřovaly například davové podívané DTJ nebo vystoupení Dědrasboru. V odporu k „plačtivé“ sociální poezii je současně prezentována „revoluce veselosti“, jež by měla vysvobodit českou národní povahu z „přísné kůže“.¹² Tento motiv je v avantgardní tvorbě častý, objevuje se výrazně např. i u Vladislava Vančury (básnické drama *Učitel a žák*, 1928 aj.). Revoluce veselosti má v *Depeši* dokonce žánrovou podobu vaudevillu, boj proti asketické životní přísnosti je zároveň bojem proti starému životnímu stylu, který znetvořuje lidskou přirozenost; svět peněz je opakem fantazie, není v něm místo pro lásku ani pro štěstí. Zbraněmi tohoto zápasu se stává životní ruch a strhující tempo.

Z hlediska divadelního pojetí dramatického textu typu scénáře je v Nezvalově *Depeši na kolečkách* příznačný už prolog. Zrušení tradičního rozlišování tvůrce a diváka, jeviště a hlediště, umění a života, které bylo předpokladem některých textů typu scénáře (např. symbolických davových scén), se v prologu proklamativně tematizuje.

Nezval ve vstupní situaci tyto tradiční protiklady názorně prolomil. Divadelní portýr totiž odmítne dav (obojího pohlaví a nejrůznějších ras) pustit na scénu. Přitom uvolněná fantazie těchto anonymních „tvůrců“ postupně rozehrává prudký tok jevištních obrazů, jejichž dějovou linku tvoří motiv hledání lásky (námořník a prodavačka) a proměny světa prostřednictvím radosti. V závěrečné sekvenci proběhne po ruku přes scénu dokonce personifikované umění v kostýmu pestrobarevného paňáci.

V kompozičním pojetí vycházejí tyto scénické básně zjevně z postupů moderní francouzské poezie, zejména ze struktury Apollinairova Pásma. Dynamicky se tu uplatňuje koláž obrazů, myšlenek, hesel, citátů, klaunských triků, verše se střídají s prózou, dialogické pasáže se scénaristickým záznamem obrazného dění. Postava radiotelegrafisty plní alegorickou funkci, navozuje nejširší dějiště světa, v němž neexistují časové ani prostorové překážky. Postava námořníka je zase znakem revoluce ve výše zmíněném širokém smyslu. Ve formě této hravé féerie se tedy obrazně realizuje revoluce smíchu, které nemohou negativní společenské síly odolat. Dramatický princip lyrického pásma se prosazuje dějově zcela nezávazným střídáním motivů, poetikou básnických překvapení a metaforických záměn. Princip lyrického pásma využil Nezval i v dalších scénářích, respektive scénických básních tohoto typu, napsaných ještě před založením Osvobozeného divadla, kde později měly některé z nich své jevištní premiéry. Vznikaly tedy vlastně bez přímé vazby k nově se formující domácí divadelní poetice. Zároveň však není pochyb, že se na jejich genezi podílela znalost nejen francouzského literárního kontextu, ale pochopitelně i sovětského divadelního vývoje¹³ a také Nezvalův blízký kontakt s osobnostmi rodící se české divadelní avantgardy.

Z poetismu vycházel ve své dramatické tvorbě také Adolf Hoffmeister, jehož hry a scénáře však již vznikaly v přímé vazbě na konkrétní divadelní atmosféru. Parodicky laděná „americká veselohra“ Nevěsta (1927) má sice pevně fixovaný divadelní text, ale ve své struktuře implikuje stříhovou techniku scénáře v intencích soudobého divadelního cítění, které umožňovalo spojovat milostnou píseň s groteskní karikaturou i revuální lehkostí a nezávazností. Není vůbec náhodné, že Nevěsta se rodí v Osvobozeném divadle ze stejného klimatu jako Voskovcova a Werichova Vest pocket revue (1927). Do tohoto kontextu Hoff-

meistrovy tvorby patří i další scénáře, například „libreto“ mluveného baletu Park nebo drobné grotesky Passepartout a Trestanec (obě rovněž z roku 1927), které ovšem představují typ textu, jenž je východiskem pro součinnost prostředků nejen divadelních, ale i hudebních.

Především literární záležitostí je naopak Mahenova knížka šesti filmových libret Husa na provázku (1925), přestože i ona vlastně reflektuje uvedenou divadelní proměnu. Autor se zde osobitě vyrovnává s inspirativním vlivem poetiky němého filmu (projevila se ostatně i u Nezvala, např. v „improvizované chapliniádě“ Charlie před soudem nebo v seriálu grotesek Druhá epocha) a zároveň už i s divadelním názorem, který vycházel z Tairovovy teorie herce jako ústřední, samostatné tvořivé síly jevištního díla.

Libreta Husy na provázku nepředstavují prokompovaný celek, výrazně se od sebe liší nejen žánrově, ale i stylově. Klaun Čokoláda je třeba dobovým literárním vyjádřením představy scénáře lyrického filmu; Mahen v něm vlastně do starého divadelního libreta (sám uvedl, že vzorem mu tu byl debureauovský typ mima) „nastříhal“ obrazové sekvence, které divadelní žánr pantomimy posouvají k lyrizující nostalgii chaplinovské grotesky, i když zároveň její sociálně naivní pohádkový příběh nese ideu vítězství společenské spravedlnosti. Libreto Válečná loď Bellerophon má již dramatický půdorys, ohraničuje ho rámcující situace příplutí a odplutí lodi, náznakem dějové linky je tu příběh mladé dvojice. Evokace skutečnosti je zřejmě v duchu výtvarného kubismu¹⁴ tříštěna do drobných sekvencí, zlomků vzájemně se proplétajících útržků rozhovorů. Scénář Muž, který sedí, a přece jde čili Poklad krále Kadma lze chápat dokonce jako divadelní jednoaktovku, formálně těžící z psychoanalýzy, kompozičně (i dějově) využitě k prolínání reálné zápletky s hypnotickou vizí. Trosečníci manéže jsou zase libretem vážné klauniády, jejíž literární podoba implikuje v textu také divadelní akce. Próza Diderotovci čili „Ale ano!“ se spíše blíží novele než textu, který by měl na mysl jevištní experiment.¹⁵

Scénáře Husy na provázku chápal Mahen vlastně jako divadelní (filmová) libreta, nabízející hercům příležitost nakládat s rolemi jako s objektem, tedy „nepřetválet se“, ale improvizovat. Pantomima, jež vychází právě z pohybového hereckého výrazu, nabízí uplatnění nových snah o „zdívalnění divadla“ (zvláště v Trosečnicích manéže, premiéra 1928). V předmluvě k Husu na provázku se Mahen vyslovuje pro

divadlo, „které by se odpoutávalo od logiky a výstavby a stavělo . . . nějak jinak“,¹⁶ s Tairovem se shoduje v názoru, že divadlo má dostávat místo textů jen náčrtek libreta.

Osvobozené divadlo zahájilo činnost v únoru 1926 a jeho nástup představoval vůči tradičnímu divadlu opoziční postoj, který se zpočátku projevoval spíše komediantskou uvolněností a lyričností než určitějším programem. Poetické texty měly ovšem metaforiku jevištních prostředků umocňovat (vedle Nezvala se hrál Vančura, Hoffmeisterova Nevěsta, zmíněný Mahen a pochopitelně i řada francouzských textů — G. Apollinaire, G. Ribemont-Dessaignes, A. Breton, Ph. Soupault, A. Jarry, dále F. T. Marinetti, N. N. Jevreinov atd.). Příznačným však zůstává, že scénáře tohoto typu, které se staly součástí širšího programového vystoupení generace seskupené v Devětsilu, nevznikaly vůči divadlu v jednoznačně služebném postavení, naopak, současně aspirovaly na samostatnou významovou i uměleckou kvalitu. Byly dokonce vesměs publikovány dříve, než mohl vůbec vzniknout předpoklad k jejich inscenování. „Divadelní“ struktura těchto textů totiž obecně vyhovovala dobovým tendencím ke hře s významem, představám asociací otevřenosti, emotivnosti pramenící z neukončenosti výpovědi, ze strukturních kolází atd. Scénické básně a scénáře tohoto typu tedy ještě vesměs neprofilovaly v konkrétním smyslu slova určitý divadelní scénický názor. Na protikladu přístupu Nezvala a Mahena je právě zjevná nejen odlišná míra této záměrnosti, ale zároveň i možný rozpor mezi proklamací a jejím naplněním. Nezvalovi je „divadelnost“ formy výrazem nového lyrického cítění, zatímco Mahen ve svých librettech záměrně zkouší psát etudy budoucí divadelní formy, jejíž textové východisko je příbuzné s pojetím filmového scénáře. Jde o dramatické texty, které však programově míří obdobným směrem, byť si dosud nekladou za cíl závaznou vzájemnou kooperaci literárních a divadelních prostředků. Přesto se staly inspirativním východiskem, které bylo pro avantgardní tvůrce výhodné hlavně proto, že před režiséra nekladly z divadelního hlediska apriorní požadavky, ale poskytovaly mu naopak — na rozdíl od dramatického textu v tradičním interpretačním divadle — naprostou tvůrčí svobodu.

Třetí tendenci v pojetí scénáře pak pro nás představují dramatické texty, které jsou už součástí autorského typu divadla, jež v meziválečném období — koncem dvacátých a zejména pak v průběhu let třicátých

tých — vzniklo jednak v Osvobozeném divadle Jiřího Voskovce a Jana Wericha, jednak v divadle „D“ Emila Františka Buriana.

Voskovec a Werich vyšli vlastně z typu scénáře daného revuálními pásmem, jehož jednotlivá čísla jsou spjata volnou dějovou linkou. Ve svém článku Music-hall, a co z toho pošlo reflektovali toto své východisko velmi přesně: kostrou tradiční revue „je staré varieté spojené s aktualitou kabaretu“. Tato kostra „umožňuje rychlé střídání pestré podívané s minimální odpovědností za souvislost“. Potíž byla však v tom, že tento typ revuí našli autoři už v agónii, nicméně jevištní formu tohoto žánru viděli stále jako životaschopnou, bude-li „ovládána rytmem moderního života“ a dokáže-li „do tohoto rytmu zaklínit děj ani divadelní, ani filmový, nýbrž revuální“.¹⁷ V+W nezačínali ostatně své působení zcela bez kontextu, vedle kabaretní tvorby zde uvedme alespoň jako příklad dada revui Karla Meliška a Josefa Trojana Gaučo a kráva (Divadlo Na slupí 1928).

Součástí textů her V+W byly vlastně opět, zvláště zpočátku, různé kratší žánrové formy, které vypracovaly kabaretní scény (parodické i lyrické písně, taneční vložky, cirkusové klauniády, satirické dialogy v předscénách atd.). V+W rozvíjeli různé parodické postupy, ironicky využívali prostředky vzájemně rozporných stylových kvalit, na nichž budovali svou osobitou, čistě slovní komiku. Tato komika je obvykle založena na humorném nedorozumění, kdy jeden chápe slovní výraz druhého v homonymicky posunutém smyslu. Jedním ze zdrojů těchto komických postupů byl středoškolský humor a slang; V+W si například libovali (zejména Werich) v dlouhých periodách, které po vzoru latinské syntaxe stavěli složitě a značně zmateně, aby se na jejich konci beznadějně vzdali, což připomínalo lopotné studentské počestování textů Gaia Julia Caesara. Kromě této stylové vrstvy jazyk V+W hojně využíval prostředků hovorové řeči, periferního slangu, ale na druhé straně i „vysokého“ stylu jazyka spisovného, archaismů, které vystřídal opět jazyk pokleslé literatury, a zejména hravý styl dadaistické imaginace, manifestující se mimo jiné neologismy. Uvedme příklad ze hry Sever proti Jihu, kde V+W inspirovalo lano, které má cuknout, až se napne, k už legendární slovní hříčce: VOSKOVEC: „... a lano napne-li se ... a proč by se nenapnelilo ... no dobře, ale má-li se napnelit, tak musí někdo cuknulout ... no právě, ale nejdřív musí přijít napnelismus, aby mohla nastat cukatura ... WERICH (řve):

Ale cuknatura bez napnelismu je kravinium!“ Jazykový humor je obsažen i v označování osob jmény, která už často obsahují jejich základní humornou charakteristiku (výrobce lihovin ve Světu za mřížemi se jmenuje Hektor Litter, zločinná mamonářka v Nebi na zemi Catastrofa a její neduživý manžel Caverna, šplhoun z Kata a blázna má jméno Baltazar Carriera a panička obchodující se svým mateřstvím je dona Concepción, atd.).

Humor a svébytná poetika Osvobozených pronikly samozřejmě i do písňových textů, které prošly vlastně obdobnou vývojovou cestou jako dramatika V+W — od hravé, groteskou a poetismem inspirované uvolněnosti a imaginativnosti, od dílčí roztržitosti k pevněji stanovenému významovému celku. Ovšem podobně jako se tyto texty staly dovršenou výpovědí teprve jejich interpretací a v souvislosti s Ježkovou hudbou,¹⁸ platí i to, že slovní humor dialogů i různé stylové vrstvy v nich obsažené nabývaly plné významové kvality až v jejich autorském, „inspirovaném“ hereckém ztvárnění, do něhož často vstupoval neopakovatelný prvek improvizace na dané téma.

Revuální divadelní forma prošla ve dvacátých letech výrazným a dynamickým vývojem, uvážíme-li, že se vedle expresionistického využití stala i prostředkem Piscatorova politického divadla v Německu. Svou první inscenací tohoto typu, nazvanou Navzdory všemu (premiéra 1925), chápal Piscator jako politický dokument, který žánrově označil termínem historická revue. V zásadě se však z literárního hlediska jednalo opět o scénář, který se stal pomocným východiskem zrodu kolektivního divadelního díla. „Jednotlivé pracovní procesy autora, režiséra, skladatele, výtvarníka, herců se neustále prolínaly. S rukopisem vznikaly zároveň scénické stavby, spolu s režii zase vznikala rukopis. Scény byly současně aranžovány na mnohých místech divadla, a to ještě dříve, než k nim vznikl text. Poprvé měl být film organicky spjat s příběhem na jevišti.“¹⁹ Piscator měl touto revuální formou na mysli vlastně svého druhu montáž, jejíž divadelní specifičnost teprve objevoval (včetně využití filmových prostředků). Místo osvědčené dramatické kompozice využíval účinnosti konkrétních dokumentárních prvků a současně se opíral o výraznou, lyrickou působivou expresivitu. Pro filmové sekvence byl vypracováván samostatný scénář, který obsahoval i data týkající se politiky, hospodářství, kultury, soudobé společnosti, sportu, módy apod. Pracovalo se přitom samozřejmě se synchronizací filmové

a hrané části a film začínal fungovat jako svého druhu epický vypravěč, který zde plnil funkci naučnou (historicko-vysvětlující), dále dramatickou (resp. kontrapunktickou), ale zároveň i komentující (zastupoval „chór“).

Voskovec a Werich se pustili jinou cestou, vyšli z domácí tradice poetismu a z hravých parodií na snobismus, pseudovlastenectví, z perziflování dobových literárních i divadelních konvencí a odtud postupně směřovali — při uchování si tohoto typu „inspirované“ komiky — k závažným tématům společenským (Caesar, 1932; Svět za mřížemi, 1933; Osel a stín, 1933; Kat a blázen, 1934; Balada z hadrů, 1935; Pěst na oko, 1938). Zároveň s tím ovšem princip revuálního pásma získával rysy pevnější dramatické kompozice, patrné zvláště v Baladě z hadrů. Ani zde se však V+W nezříkali ozvláštňujícího působení prostředků, které zdání této pevnější kompozice funkčně rozbíjely. Autorsky i divadelně naplňovali tento názor především svými předscénami.

Odlíšným směrem se vydal E. F. Burian, který našel své inspirační východisko také v avantgardě dvacátých let. Svou tvorbu však dovršil a syntetizoval ve třicátých letech ve svém Děčku. Scénáře Burianových inscenací zveřejňují naopak princip montáže jako autorské i divadelní východisko, oproti Piscatorovi jsou výrazem záměrných strukturních interferencí mezi literárními druhy. To se neprojevuje pouze využíváním epických a lyrických předloh — Burianovy adaptace zásadně nově strukturují celek díla, ať se jedná o básnickou epiku (Puškinův Evžen Oněgin), prózu (Goethovo Utrpení mladého Werthera), nebo dokonce o drama (Wedekindovo Procitnutí jara). Všechny tyto předlohy Burian zpracovává v nové libreto či scénář. V Procitnutí jara sice ponechává zhruba dvě třetiny původních dialogů a základní rámcovou kompozici díla, ale mnohé scény rozbíjí a nově strukturuje. Pronikavější jsou pochopitelně Burianovy zásahy do Oněgina a Werthera: původní předlohy „jsou rozmontovány a rozloženy do tvaru pásma, převedeny do komplexní podoby divadelního scénáře, v němž na rozdíl od tradičního dramatu i od běžných dramatizací epiky je dialog jen jednou, a to nikoli hlavní součástí hry“.²⁰

Zejména Burianův scénář Evžena Oněgina dokládá, nakolik záměrně jsou epické a lyrické pasáže Puškinova díla transformovány do samostatných složek syntetického divadelního projevu, například vizuálních složek, které Burian zahrnuje pod označení „obraz“, nebo auditivních

prostředků, které řadí pod „zvuk“. Textu dialogů a záznamům fyzického jednání postav přísluší v tomto scénáři rovnocenný part. Burian to vyjádřil i v grafickém členění scénáře,²¹ který se pojetím blíží scénáři filmovému. Funkčně zde zaznamenává simultánní „průběh jednotlivých akcí scénických, zvukových a obrazových ve třech paralelních sloupcích: v levém sloupci akce rozvíjené na projekčních plátnech světelnými obrazy, diapozitivy a filmem, ve střední akce probíhající ve vlastním dramatickém prostoru jeviště, především tedy hru herců, dekoračních předmětů a světel, v pravém pak akce zvukové — hlasy, zvuky a hudbu znějící ze zákulisí a většinou reprodukovanou pomocí zesilovacích zařízení“.²² Burian nevytváří v těchto adaptacích běžný typ dramatizací, příznačně dokonce ponechává předloze její druhové, stylové i kompoziční kvality, zvolenými divadelními prostředky je rozvíjí a objevuje jejich svébytnou divadelnost, respektive scéničnost; nejedná se tu tedy o dramatizaci epické látky, ale zjevně o epizaci a lyrizaci divadla. Výrazem této tendence je ostatně i rušení dramatické objektivnosti a záměrná subjektivizace výpovědi, neboť v centru dramatu není děj, dramatický konflikt, ale básnický subjekt, perspektiva jeho výpovědi. Jako kompoziční postup se pak nabízí lyrická montáž, která odsouvá tradiční syžetovou výstavbu a vytváří „složitou, mnohoplánovou strukturu se svéráznou vnitřní dialektikou. Jednotlivé motivy neřadí k sobě se zřetelem k ději, ale spíše s ohledem na poetickou působivost jejich setkání, přičemž hledí dobýt efekt ne tak z jejich významové souvislosti, jako z jejich významové konfrontace“.²³

Funkčnost Burianových scénářů je tedy vesměs zaměřena k divadelní inscenaci, tyto texty obvykle neaspírují na samostatnou literární existenci, třebaže některé z nich neskončily svůj divadelní život derniérou Burianovy inscenace. Noví divadelní tvůrci se k nim pak ovšem vrací jako k jiným pevně fixovaným dramatickým textům interpretačního typu divadla a technický zápis Burianův (vlastně jeho režijní knihu) nerespektují o nic víc než scénické poznámky autorů v literární podobě dramatu, jež pro režii mohou, ale nemusejí být závazné. (Z Burianových adaptací se takto objevuje nejčastěji Věra Lukášová podle prózy B. Benešové, a zejména scénáře vycházející z lidové poezie, folklóru i lidového divadla — Vojna, Lidové suity aj.)

Interferenční jevy mezi literárními druhy i mezi literaturou a divadlem jako dvěma různými uměleckými systémy nejsou záležitostí

teprve 20. století, pokusili jsme se však ukázat, jak jejich novou významovou specifičnost odkrývá nový typ umělecké činnosti — režie. V souvislosti s touto profesí vyvstává totiž nutnost adekvátně interpretovat i dynamickou vazbu mezi dramatem a inscenací, která se realizuje v souvislosti se záměrnou (kreativní) uměleckou transpozicí literárních prostředků do specifického jazyka divadla. Výrazem těchto tendencí je pak zákonitě i formování scénáře jako typu dramatického textu, který těmto novým impulsům otvírá prostor.

V případě scénáře jako žánrové formy poetické literatury se stýká obdobný zájem literatury se zájmy divadla. Ukázali jsme, že scénář jako dramatický text nepředstavuje obvykle ve své literární podobě myšlenkově i umělecky svébytné a dovršené dílo; tím se stává teprve svou scénickou realizací, která však vychází z autorského a režijního záměru scénáře, implikujícího latentně i významové vrstvy, jež tvůrce inscenace nechce nebo nepotřebuje vyjádřit slovesnými prostředky a naznačuje je například paralingvisticky. Přitom se ve 20. století setkáváme i s takovým typem textu, ve kterém jsou využity momenty scénáře (tematizují se např. jeho některé principy, složky a postupy) při vytváření celistvého dramatického díla, jež tedy neslouží pouze jako „lešení“ pro inscenaci (Majakovského *Mystérie buffa*, Nezvalova *Depeše na kolečkách*). Scénář jako typ dramatického textu, který někdy nabývá téměř rysů dramatického žánru, byl výrazem obecných tendencí avantgardní či moderní literatury, jež přestává záměrně usilovat o dourčenost a dořečenost (v tom smyslu i o jednoznačnost); dílo vědomě přesahuje vlastní text a manifestuje svou významovou otevřenost. Je na čtenáři, aby je tak jako režisér scénář „dotvářel“ tím, že mu bude přiřkládat různé, autorem ovšem většinou „naprogramované“ významy. K specifice scénáře jako dramatického textu však náleží, že jeho otevřenost je konkretizována a rozvíjena inscenačními prostředky, a není proto náhodné, že k syntézám tohoto typu divadelnosti docházelo u nás, ale i ve světě vždy na půdě autorského divadla.

POZNÁMKY

¹ O tom podrobně viz K. Kratochvíl, *Komedie dell'arte*, Praha 1973, s. 142.

² Dějiny českého divadla III, Praha 1977, s. 374; tam jsou uvedeny spolu s lite-

raturou i příklady obdobných soudobých divadelních akcí.

- ³ O tom viz Dějiny českého divadla IV, Praha 1983, s. 48.
- ⁴ Hilar pojál Husity (1919) jako sociální epopéj, v níž se pohybové prostředky staly nositeli významového sdělení. Obdobně tomu bylo v inscenaci Verhaerenova Svítání.
- ⁵ „Kolektivní hlasový projev sboru zněl velebně, s hymnickou naléhavostí, symbolizoval dav sjednocený jednou myšlenkou a podřizující se jednomu cíli. Touto semknutostí, kolektivní pádností a ideovou vahou přednášeného slova lišila se vystoupení Dědrasboru od davových scén Hilarových inscenací, v nichž převládala efektní hlučnost a živelnost“ (Dějiny českého divadla IV, s. 41).
- ⁶ Text Velké scény byl publikován v Proletkultu 1, 1922, č. 1, s. 8–10.
- ⁷ Dějiny českého divadla IV, s. 48. Srov. J. Drobná, Divadlo na I. spartakiádě na Maninách, in: Divadlo 6, 1955, s. 266–270.
- ⁸ Premiéry obou verzí režíroval V. Mejerchold. Roku 1921 byla Mysterie buffa hrána v Moskvě v prostorách Prvního státního cirkusu na počest III. kongresu Kominterny.
- ⁹ Viz sborník Poetismus, Praha 1967, s. 364.
- ¹⁰ Text vyšel v Proletkultu na podzim 1922.
- ¹¹ Vyšla v prosinci 1922 v devětsilovém sborníku Život, premiéru měla roku 1926.
- ¹² O tom viz M. Blahynka ve studii Nezval dramatik, Praha 1972, a Nezvalovu korespondenci s Mahenem.
- ¹³ I. Olbracht, M. Majerová a V. Tille už začátkem dvacátých let podrobně ve svých reportážních črtách referovali o porevolučním vývoji divadla v Rusku a popsali i nové inscenační formy.
- ¹⁴ O tom viz S. Vlašín, Jiří Mahen, Praha 1971, s. 47.
- ¹⁵ Obdobným směrem tenduje i závěrečný text knížky Král David mezi psy a kočkami.
- ¹⁶ J. Mahen, Husa na provázku, Praha 1925, s. 6.
- ¹⁷ Poetismus, s. 296–299.
- ¹⁸ V. Holzknecht v monografii Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo, Praha 1957, dokumentuje tuto tendenci například v textech pro blues: „Ve svém prvním blues z roku 1929 (Některý den) nakupili za sebou řadu prozaických výjevů z všedního života, aby vyvolali dojem šedivé nálady, obyčejné smůly a deprese; v pozdějším blues Tmavomodrý svět se prolínají v textu tma, soumrak, špatný zrak a modrá barva v souhrnný obraz smutku; takových příkladů by se dalo najít mnoho, hlavně z období prvních revuí. Časem tuto představovou rozříštěnost scelili. Nacházejí dostatečně silná témata, která dovedou z básnění v jednotné pojetí... Ve strofě (předzpěvu) myšlenku uvedou a v refrénu přinášejí její vlastní jádro a leckdy i poslání básně. V této klasické formě „šlágrů“... do jednoduchého vzorce uzavřeli mnoho událostí své doby a kus života své generace.“
- ¹⁹ E. Piscator, Politické divadlo, Praha 1971, s. 62.

²⁰ B. Srba, Poetické divadlo E. F. Buriana, Praha 1971, s. 30.

²¹ Podrobně o tom viz B. Srba, tamtéž (k rozboru je připojena fotokopie osmé strany I. dílu scénáře Evžena Oněgina).

²² Tamtéž, s. 30.

²³ Tamtéž.

Sebereflexivní román

Literatura osciluje mezi polohou, v níž je literární dílo pojato jako obraz „skutečnosti“, „života“, a polohou, v níž je pojato jako „literatura“; rozdíl mezi oběma polohami není však zásadní, spočívá toliko v míře „literárnosti“, neboť každé literární dílo se stylizuje jako literární (jeho distancí od skutečnosti tvoří už sama psaná podoba), je více či méně diskusí o své poetice. Jestliže v prvním případě se autor pomocí určitých postupů pokouší v díle vytvořit iluzi reality, napodobit skutečnost a sugerovat její obraz prostředky co možná nejméně upozorňujícími na svou „literárnost“ (byť vlastně stejně literárními, pouze jiným způsobem), v druhém případě naopak uplatňuje takové postupy — explicitní (verbální) i implicitní (strukturní), kterými se v něm takto budovaná iluze reality záměrně ruší, obnažuje se konstruovanost a umělost díla, případně se v díle otevřeně prezentuje a reflektuje jeho „literárnost“. Přitom se tyto různou mírou a různým typem „literárnosti“ lišící postupy často střetávají a doplňují nejen jako projevy odlišných tendencí v literárním vývoji, ale i v každém díle, v němž probíhá svár skutečnosti „jako ze života“ a skutečnosti prezentované jako „literární“. Pro tvar a smysl díla jsou pak neobyčejně důležité právě proměny postoje, přechody z jedné polohy do druhé, případně setrvávání na postoji ambivalentním. Pojem sebereflexivní román (román reflektující prostřednictvím autora-vypravěče sám sebe, svou „literárnost“) má proto jen podmíněčný a pracovní ráz — dovoluje nám totiž pojednat o skupině děl, která tuto sebereflexivnost zvýrazňují a většinou explicitně reflektují akt odrazu a de facto i svého druhu napodobení reality. Soustředíme se přitom na román, kde se tento rys mohl nejvšestranněji rozvinout, ačkoliv se projevy sebereflexivnosti vyskytovaly i v drobnějších prozaických žánrech, a dokonce, jak ukážeme, právě jejich prostřednictvím pronikaly do české literatury.

Sebereflexivní postupy se proměňovaly spolu s pojetím reality a díla. Jejich frekvence v dílech vzrůstá na sklonku epoch, ve fázích přezrlosti stylů, žánrů, kdy určitý styl, žánrová forma přestávají přiléhat k proměněnému obsahu, neodpovídají už struktuře společnosti a jejím představám o realitě a hledají se nová řešení. Tato díla často signalizují obrat k novému tvaru, přehodnocení starých forem a obsahů, jež dostává nezřídka charakter parodie (Cervantesův *Don Quijote*, Sternův *Tristram Shandy*). Jejich podstatným rysem je společenskokritický aspekt. Nezpochybňují se v nich toliko ustrnulé žánrové formy, neodmítá se pouze noetické založení starého žánru jakožto žánru opřené o smyšlenou představu skutečnosti, ale zpochybňuje se sám společenský řád, který tyto formy produkuje a šíří.

Tak jako můžeme pozorovat, že se díla pojatá jako zvýrazněně „literární“, sebereflexivní, vyskytují pouze ve vysoké, později tzv. umělecké literatuře, zatímco dílům z pokleslé, nízké a později masové literatury je tato poetika cizí, můžeme sledovat i vazbu tohoto pojetí na určité epochy a styly: na jedné straně stojí klasicismus (klasicistní tragédie), zřetelně vystavující literárně sebereflexivní založení díla, na druhé realismus a naturalismus (realistický a naturalistický román a drama), tíhnoucí k potlačování těchto aspektů díla. Přesto nelze říci, že by se poetika díla jako napodobené skutečnosti kryla s realismem a poetika sebereflexivního díla s nerealistickými směry.¹ Postupy napodobujícími realitu může být totiž sugerován obraz ryzí smyšlenky, líčen imaginární svět (v romantické, symbolistní, surrealistické próze, v Kafkových románech, v science fiction). Také díla pokleslé, tzv. lidové či bulvární literatury užívají těchto postupů, ačkoliv předpokládaný obraz světa je veskrze smyšlený a deformovaný (sociální a etické fikce, černobílé zobrazení postav atd.). Naopak postupy akcentujícími „tvořenost“ může být rušena iluze jak skutečnosti (děj líčený jako reálný se třeba náhle prohlásí za výplod autorovy fantazie, odhalí se jeho literární geneze), tak smyšlenky, častěji se ovšem ruší iluze skutečnosti, protože tím vzniká zvláštní noeticko-estetický efekt.

Ve 20. století se poetika sebereflexivního díla zdvihá jako reakce na napodobivost tradičního, popisného realismu a naturalismu. Roli vývojového předělu mezi obdobím, pro které bylo charakteristické „umění skutečnost napodobující“, a obdobím, ve kterém se stále více prosazuje „umění skutečnost vytvářející“,² sehrála secese se svou nenapodobivos-

tí, nepopisností, estetizující stylizací a sklonem k sebereflexi. Sebereflexivní postupy se objevují v secesních juvenilních bratřích Čapků, vznikajících kolem roku 1910 a zařazených do Zářivých hlubin (1916).³ Patří k nim oslabení dějovosti, až bezdějovost, rozklad chronologie a redukce času, redukce postav na gesta, masky, loutky (povídky L'éventail, Ex centro, komedie Lásky hra osudná — všechny z roku 1911). Redukce času, umělost děje prezentovaného jako divadlo na divadle a marionetní stylizace postav v Lásky hře zapadaly do secesního úsilí o totální stylizaci, zasahující i literární jazyk. K této poetice směřovala i obnažovaná kompozice, bohatě využívaný variační princip a konečně samotné groteskně deformující vidění. Tytéž postupy, uplatněné na naturalistických a dekadentních tématech a náladách, charakterizovaly i prózy Josefa Čapka z knihy Lelio (1917); lyrické meditace a fantastické vize jsou přerušovány autorskými odbočkami vysvětlujícími poetiku příběhu (Plynoucí do Acherontu, Opilec), autor se pokouší navodit iluzi, že se děj odehrává v okamžiku promluvy, zatahuje čtenáře do příběhu (Syn zla).

Akcentovaná „tvořenost“ díla a s ní spjaté zdůraznění úlohy tvůrce, autora, se měly stát prostředkem nejen k popření tradičních útvarů a tradiční „napodobivosti“ a literatury, ale zároveň a především měly sloužit k jejich obnově na jiné, nové realitě odpovídající úrovni. Tento proces probíhal od začátku století nejen v literatuře a divadle, kde se mluví o antiiluzivnosti, ale docházelo k němu současně také ve výtvarném umění, které svou nenapodobivost manifestovalo opuštěním perspektivy a polyperspektivismem (v kubismu), nefigurativností, tvarovými deformacemi a nereálným kolorismem (ve fauvismu a expresionismu), rozkladem reality a pohybu (v kubismu a futurismu), loutkovitostí figur v malířství i sochařství, destrukcí „syžetu“, pojetím díla jako procesu, na němž se podstatně podílí vnímatel.

Období zlomu z hlediska uplatňování sebereflexivních postupů v literatuře nastalo ve dvacátých letech. Literaturu tehdy zachvátil běs „podezírání“, s nímž se pojila destrukce tradičních tvarů a jejich restrukturace, nezřídka verbálně reflektovaná. Typickými projevy této „podezíravé“ literatury byli Gidovi Penězokazi (1925, česky 1933), raná prozaická díla Aragonova, hry Pirandellová a Brechtovy.

V české literatuře se příklon k této poetice odehrál už v první polovině dvacátých let. Karel Čapek v Továrně na absolutno (1922) od-

haluje od samého začátku románu fiktivnost děje, XIII. kapitola pak obsahuje omluvu kronikáře, který se loučí s některými postavami. V jiném utopickém románu z téhož roku — v Haussmannově Velkovýrobě ctnosti — končí autor dílo polemikou o napsaném románu. Josef Váchal předesílá svému Krvavému románu (1924) kulturně a literárně historickou studii o krvácích. V druhém dílu uvádí do románu, komponovaného jako prolínání několika typů krváků, tiskaře Paseku, který vymýšlí a tiskne román. Dalším případem sebereflexivního románu byl o dva roky později vydaný „autoanalytickosyntetický“ román Karla Matěje Čapka-Choda Větrník, uzavírající de facto ve formě antiteze řadu autorových naturalistických románů. Romanopisec si v něm sternovsky pohrává s literárními konvencemi, tradičním románovým časem a prostorem (jméno městečka je nalezeno až na konci), postavami, syžetem (několikerá varianta příběhu), relativizuje „pravdu“; důležitým se stává moment „dělání“ románu, který vzniká hic et nunc.

Na přelomu dvacátých a třicátých let se sebereflexivní postupy stávají na jistou dobu významnou složkou románů prozaiků, jejichž počátky byly povětšinou spjaté s poetikou díla jako skutečnosti napodobené, tj. nereflektované v díle jako „literární“, k níž se posléze opět vrátí. Máme na mysli román Marie Majerové Přehrada (úryvky už roku 1925, časopisecky v roce 1929, knižně 1932), díla Vladislava Vančury (Rozmarné léto, 1926, a zejména Markétu Lazarovou, 1931) a Jaromíra Johna (Moudrého Engelberta, 1940), jejichž analýzu učiníme středem naší pozornosti. Paralelně s linií, pro kterou byla tato poetika příznačná (kromě děl zmíněných autorů se o ni opírají díla Richarda Weinera, jeho Hra doopravdy, 1933, Nezvalův román Jak vejce vejci, 1933; určitými aspekty se k ní hlásí i další Čapkovy romány, zejména Povětroň, 1934, Válka s Mloky, 1936, a Život a dílo skladatele Foltýna, 1939), pokračuje ovšem linie s poetikou díla jako obrazu skutečnosti, zastoupená vrcholnými díly Majerové, Olbrachta, Glazarové.

Cílem této kapitoly bude postihnout hlavní rysy poetiky literární sebereflexy v českém románu dvacátých a třicátých let, pokusit se najít její funkci a smysl jednak v konkrétních dílech, jednak v kontextu literárního vývoje.

Zvýraznění „tvořenosti“ — „literárnosti“ (v próze) a „divadelnosti“ (v dramatu) — se projevuje důrazem na jednotlivé složky díla prezentovaného jako autonomní, uměle vytvořený tvar.

Explicitním postupem, jímž dílo demonstruje svou literárnost, je užití literárních aluzí. Autor jejich prostřednictvím dílo zapojuje do celku literatury, hlásí se k určitým tradicím, zatímco jiné tradice popírá. Tyto aluze mají podobu různě doslovných a různě deformovaných „citátů“. V Markétě Lazarové vypravěč vede dialog s Máchovým Májem, například v líčení času před popravou loupežníků: „Noc se vlekla a prchala bijíc do zvonu, jenž křápe hodinu po hodině. Jeho prasklý hlas je podoběn zvuku řetězu . . . Již svítá, vzhůru krkavci . . . vzhůru havěti (viz v Májí intermezzo s nočním ptačtvem) . . . Ach, jenom hrdlička si sedí na věži a volá, volá.“ Máchovský je i motiv strážce dojmajícího se osudem odsouzců. Vančura svým posunem máchovských motivů usiluje o jejich odmetafyzičtění a deromantizaci. Jako literární aluze působí v téměř románu také parodicky užitý motiv šílenství z lásky (z renesančního burleskního eposu). John ve Výbušném zlotvorovi (otištěném časopisecky v letech 1933–1934) navazuje kontakt s Komenského Labyrintem světa a rájem srdce (viz pozn. 6). Podobnou „zliterárnňující“ funkci má v díle užití syžetu nebo žánru, u něhož je autorem akcentována a čtenářem pocíťována jeho „literární“ geneze. Prozrazuje ji zejména žánrová parodie a perzifláž, jež mají vesměs „snižující“ funkci. Vančura v Rozmarném létu parodicky užívá klišé humoristického románu, v Markétě Lazarové paroduje epos a klišé dobrodružně sentimentálního a historického románu, John v Moudrém Engelbertovi paroduje rodovou kroniku, rodinný a detektivní román, Čapek ve Válce s Mloky dokumentární žánry, dobrodružný román, pseudovědeckou rozpravu apod.

Ve dvacátých a třicátých letech se aktualizovaly pokleslé žánry a žánrové typy, literární kýč, jak to souviselo s poetikou avantgardy (zčásti už secese), rozvírající hranice umění do pomezích a mimoliterárních (případně mimouměleckých) sfér; tento smysl má parodie krváků v románu Váchalově, detektivky ve Velkovýrobě ctnosti, dobrodružného románu, románu filmové hvězdy aj. v jednotlivých kapitolách Války s Mloky apod. Zapojením pokleslých nebo „nizkých“ žánrů do literárního systému díla dochází k jejich „povýšení“ a zároveň ke střetnutí různých stylových, významových a hodnotových sfér, které má opět „zliterárnňující“ efekt. Míra „literárnosti“ pochopitelně stoupá nebo klesá také v závislosti na poučenosti čtenáře („naivnímu“ čtenáři literární aluze unikají; podobně je tomu i s žánrovou polemikou a parodií).

Jakékoli zvýraznění žánru ze strany autora a intenzivní „pocíťování“ žánru ze strany čtenáře směřuje k posílení sebereflexivních momentů díla. Díla s opačnou poetikou svou příslušnost k žánru jako určitě apriorní konstrukci víceméně potlačují, žánr „zmatňují“, nebo mají jejich žánrová označení neliterární, autentizující charakter („historic“, „příhoda“ aj.).

Mnohem podstatnější formou zvýraznění „literárnosti“ je zveřejňování aktu tvorby — explicitní reflexe kreativního aktu, který v rámci díla jako napodobené skutečnosti zůstává utajen (autor se zpravidla stylizuje jako nenápadný zprostředkovatel, nikoli tvůrce). Romanopisec přestává zastírat, ba naopak, přímo odhaluje proces, v němž se jeho román, děj, postavy rodí a konstituují se specifický románový prostor a čas. Toto zveřejňování aktu tvorby, přítomnosti a aktivity autora-tvůrce, přiznání smyšlenosti příběhu má často podobu výroků autora (případně autorského vypravěče), které zcela jednoznačně signalizují povahu díla. Pokaždé s nimi souvisí snaha navodit iluzi děje vytvářeného v okamžiku promluvy. Takové výroky nalézáme v čapkovských juveniliích, ve Větrníku. V románu Jak vejce vejci se autor světuje čtenáři, že chce napsat román a zároveň studii o románu, a doslova „loudí“ fabuli na životě. V utopické Přehradě je děj rámcován kapitolami, v nichž básník vidí, jak se postavy jeho díla z něho derou jako ze skořápky, a na konci jsme svědky jejich rozloučení s básníkem (Michal, muž práce, se loučí slovy: „... na shledanou v jiné formě, kterou si najde Poezie, v jádře neměnná. Hra se životem a smrtí, překonání skutečnosti kouzlem fikce, v tom je svrchovanost tvorby! Vymýšlej, básníku, a lži krásu!“). Sebereflexe románu je tu spjata s rámcem; kapitolu se zrodem postav, původně druhou, autorka později zařadila jako první, čímž se oslabil moment hry se čtenářem, kterému byl děj nejprve prezentován jako skutečnost, poté odhalen jako fikce. V kapitole Státy se boří a tvoří se dokonce reflektuje celý román, když jedna z postav odkazuje posluchače svého projevu na román Marie Majerové, kde je popsána historie přehrady. Podobného efektu užil i Čapek ve Válce s Mloky, kterou uvádí v bibliografii literatury o mloucích.

Vztah skutečnosti a smyšlenky se explicitně reflektuje také v dílech Vančurových a Johnových. „To vše se přihází buď jako skutečnost, či jako smyšlenka, které jsme přivykli a jež v nás nyní vzrůstá“ (Vančura: Markéta Lazarová), „Kdypak vy, bláhoví čtenáři, přestanete prasto-

myslně zaměňovat slovesné nebo obrazové dílo se skutečným životem?“ (John: povídka Perutě z knihy Dořini milenci a jiné kratochvíle, 1942). Takový postup, při němž autor poskytuje čtenáři návod, jak má dílo číst, nebo přikládá komentář k jeho poetice, jako tomu bylo v Přehradě nebo v Johnově povídce, je nicméně v české próze vzácný.

Kolísání mezi pojetím příběhu jako skutečností a jako autorské smyšlenky, oscilace mezi možností výkladu v duchu poetiky díla jako skutečnosti a díla jako literární fikce patří k zvláštnostem Johnova románu Moudrý Engelbert, vznikajícího od počátku třicátých let.

V první kapitole, v níž vypravěč líčí s ironickým odstupem Prahu jako velkoměsto, spatří zpravodaj na Národní třídě muže v lesnickém oděvu a napadne ho jméno Jan z Libé hory (2. listopadu 1918); o dva roky později najde zpravodaj notes s poznamenaným jménem a opět na muže ve shonu událostí zapomene. V druhé kapitole (jaro 1923) začíná zpravodaj črtat život neznámého a rukopis nazve Moudrý lesník; po sedmnácti letech (počátkem ledna 1940) začne moudrý lesník tak despoticky zaměstnávat zpravodajovu mysl, že přinutí ruce, aby „vyňaly rakev s pozůstatky, spořádaly kosti, jimi zatřáslly, je prokrvily a daly jim znovu žít, od začátku řádně a nakonec nenávratně umřít posledním stiskem klaviatury pohřebního harmonia psacího stroje“. Pojetí románu jako přiznané literární smyšlenky prozrazuje i další pasáž: „Musil se uvázati ve vypsání života člověka, který nikdy nežil, i jeho tři lásek způsobem takovým, aby tomu každý uvěřil, a to lehká věc není, nýbrž zlá muka pekelná, když to divadlo nemůže být jenom pomyslné, nýbrž pro oči, sluch a hmat a čtenář nechce náznaky, nýbrž všeho řádné rozkousání a polknutí, což je svízel, dokázat úplnou iluzi a spořádanou dojmovost, aby bylo všecko jako doopravdy, jak je tomu ve zdejším životě...“ Posléze je zpravodajova paměť tak pomatena (bráhman vtělí nebohého referenta do své osobnosti), že neví, zda toho muže v mysliveckém oděvu vůbec kdy viděl. „Románu jsou však soukromé záležitosti písaře lhostejné. Co se samo napsalo, žije si svým pravdivým, vážným či komickým způsobem, po svém, o písařské médium ani o čtenáře se nestarajíc. Vypravěč byl nohsled Čenkův a nepustil ho ani na okamžik...“ Načež následuje cesta do Tvrdic. Máme pocit, že tam zpravodaj jede poprvé, ale tomu odporuje fakt, že cituje historiku o řídícím učiteli Žaloudkovi (také jinde se nám sugeruje, že už na místě děje byl). Vzápětí se však dívá do mapy a hledá cestu,

načež se ocitá v hraběcím parku v Libodřicích. Ve třetí kapitole se v duchu pseudoautenticity cituje „Matčin deník“ z července 1923 (předtím jsme již byli v roce 1940), a poté, co je vyličená historie rodu Hielgersdorf-Bonplandů, je zpravodaj svědkem Engelbertovy poobědní siesty a nahlíží do rodové kroniky sepsané Žaloudkem (parodie stylu kroniky). V kapitole čtvrté se zpravodaj stylizuje do role pořadatele náčrtků z historie rodu, kterou parodicky doplňuje o osudy Engelbertových předků už v dobách diluviálních. Od páté kapitoly se ocitáme zcela v říši románové iluze skutečnosti. Jsme svědky (zpravodajovým prostřednictvím) veselky Engelbertových rodičů a Engelbertova dětství, mládí Eteky, jeho první lásky. Zpravodaj se z tohoto „životarománu“ takřka vytrácí, jen občas dá o sobě vědět (zmínka o tom, že působil v zakuklení jazzového pianisty na loirských zámcích), pak vystupuje v roli téměř detektiva ve výslechu lokaje a prozrazuje, že Engelberta málem opustil a vydal se po stopách osudů jiných postav. Podstatná část románu se pak odvíjí bez zpravodajovy zjevné (zmíněné) přítomnosti. Teprve na konci, kdy se vrátí obraz pana Engelberta skloněného nad rodovou kronikou, se zpravodaj znovu objeví a poté z Tvrdic odjíždí. Odjezd přitom zdůvodňuje značně dvojsmyslně: „Teď už sotva přijedu do vašeho kraje. Všecko tady máte v pořádku... Nic se neděje ani v Libodřicích, ani v Tvrdicích. Nemám nic na práci...“ Tento výrok lze vykládat buď tak, že zpravodaj už nemá zájem o prostředí a osoby, s nimiž se dál nic neděje (v duchu iluze autenticity), nebo tak, že sděluje epizodní postavě, že se s ní a ostatními už asi nikdy nesetká, protože tu byly jen z jeho vůle a román je u konce (výklad v duchu poetiky díla jako odhalené, reflektované fikce). Moment ambivalence je ostatně obsažen už ve volbě označení svědka příběhu — „zpravodaj“ (autenticitu podporuje i zařazení alba fotografií postav), přičemž tato postava líčí události, kterých být svědkem nemohla.

Johnova oscilace mezi skutečností a reflektovanou smyšlenkou má přitom v románu zajímavý vývoj: po počátečním zveřejnění literární fiktivnosti příběhu přechází román k iluzi skutečnosti (může-li se o ní mluvit tam, kde předcházelo gesto smyšlenku jednoznačně přiznávající) a tu na samém závěru vystřídává stav významově dvojsmyslný.

Momentu sebereflexe románu a jemu odpovídajícímu postupu — vypravěčskému gestu, jímž se na počátku zveřejňuje akt tvorby — odpovídá v románu zvýrazněně „literární“, „tvořený“ jazyk — rétorický,

místy stylizovaný až staročesky, vančurovsky metaforický. Tento „umělý“ jazyk má v románu jemně parodickou funkci. V okamžiku, kdy se mění postoj a přechází se k poetice románu jako obrazu či iluze skutečnosti (zhruba po osmdesáti stranách textu), vypravěč se změnil z tvůrce příběhu v jeho svědka, jazyk se začíná oprostovat, promluva se cele poddává sugesci příběhu „jako ze života“. Konec, druhá část rámce, kde bychom předpokládali návrat k postoji v duchu sebereflexivního románu, jako tomu bylo v Přehradě, působí, jak už jsme se zmínili, dvojznačně. Rozpolcení románu by se ovšem dalo vykládat dvojím způsobem: buď jako zcela záměrné, jako hra s realitou, nebo jako původně zčásti náhodné, vázané na dvojfázovou genezi textu (počáteční literárně fiktivní část vznikala v období rovněž „engelbertovského“ Výbušného zlotvora, počátkem třicátých let, „reálná“ část koncem třicátých let); náhody však John patrně vědomě využil k noeticko-stylovému efektu.

Podobnou dvojsmyslností se vyznačují i jiná Johnova díla. V už citované povídce Perutě chce John jakoby vyhovět čtenářům a napsat „pravdivou povídku ze svého života“. Záměrně „neliterární“ výtvar ukončil do značné míry tragicky demaskujícím gestem, svědčícím o nemožnosti komunikace mezi autorem a čtenářem: „Sedám si tedy před zrcadlo, otevírám skříňku s líčidlem a vytvářím si masku, nevyspalou tvář kulturního propagátora a avantgardního spisovatele. Nasazuji si vlásenku... Zesílíme tedy ještě rysy, načerveníme očka, rozcucháme pačesy, protože spisovatel musí hrát posluchačům mnohem vzdálenějším než herec na divadle. A vynahradíme si! Zahýříme si!“ Máme před sebou manifest autorovy poetiky, anebo literárně demaskující expozici k následující povídce Lotos non plus ultra, v níž autor opravdu vystoupí jako „kulturní propagátor a avantgardní spisovatel“ a tuto svou roli zparoduje? Anebo je to obojí? Vystoupení autora jako postavy příběhu (podobně v Krvavém románu, v Přehradě aj.) patří ostatně k typickým projevům literární sebereflexe.

V Moudrém Engelbertovi, jak jsme ukázali, byla proměna jazykového stylu spjata s proměnou postoje ke skutečnosti: začátku, stylizovanému v duchu neskrývané literární fikce, odpovídá jazyk, u něhož je zdůrazněn moment jeho „tvořenosti“, „literárnosti“. Próza, v níž se tento postoj uplatňuje, může být sice psána jazykem stylově neutrálním či spíš nenápadně estetizovaným, ale „tvořený“ jazyk vždy v jisté

míře tuto poetiku svým odstupem od skutečnosti (neliterární, nebásnické, netvořené) signalizuje, i když ji sám o sobě nezakládá (o této poetice můžeme mluvit jen tam, kde se zároveň realizují další „zliterárnující“ postupy).⁴ Naopak v románech pojatých jako obraz skutečnosti, v „životarománech“, můžeme pozorovat tendenci k neutrálnímu jazykovému stylu, tj. takovému, který potlačuje moment své „tvořenosti“ a slouží víceméně a převážně jen jako nástroj sdělení.

Ozvláště jazyk díla reflektujícího vlastní „literárnost“ je na rozdíl od hovorového, „praktického“ jazyka díla jako obrazu skutečnosti, spjatého s jazykem současnosti, obrácen nezřídka do minulosti a budoucnosti (archaismy v lexiku a syntaxi, neologismy). Tím, že autor akcentuje moment „tvořenosti“ jazyka, akcentuje zároveň „tvořenost“ celého díla. Je příznačné, že se tato próza svým jazykem často sblíží se s poezií. Takto ozvláštěný jazyk charakterizoval už čapkovské juvenile. Ve dvacátých letech se stává výrazným rysem poetiky básnické avantgardy, pro kterou bylo příznačné hledání právě v rovině jazyka.

Jestliže ve dvacátých letech jevíla česká próza tendenci k sebereflexi až na výjimky převážně v oblasti jazykově stylové, v próze třicátých let, kdy aspekt tvořenosti jazyka ustupuje do pozadí, se začíná využívat postupů, které můžeme už zcela jednoznačně pokládat za projevy této poetiky. Obvykle příklon k ní souvisí se zdůrazněním funkce vypravěče, typického pro třicátá léta v české próze natolik, že bychom je z tohoto důvodu mohli označit za období vypravěče. Tento vypravěč je na rozdíl od převážně „tichého“, skrytého, abstraktního, „vševědoucího“ vypravěče z díla „jako ze života“ (jeho individuální znaky, pokud se nejedná o skaz, jsou potlačeny, vypravěč „mizí“ za příběhem, který se vypráví jakoby sám, jazyk vypravěče jako by byl řečí objektu samého) typem vypravěče „hlasitého“ a přitom „autorského“; nezastírá, naopak často dává najevo svou absolutní moc nad příběhem a jeho postavami. Můžeme sledovat, jak ve Vančurově tvorbě souviselo zvýraznění sebereflexivního charakteru díla s příklonem k autorskému, hlasitému vypravěči (Markéta Lazarová) a odvrát od této poetiky byl provázen návratem k tichému vypravěči (Rodina Horvatova), případně k vypravěči, který byl postavou vyprávěného příběhu (Konec starých časů).

Prostřednictvím vypravěče se sebereflexivnost díla projevuje jednak v postupech spjatých s momentem „tvořenosti“ jazyka vypravěče a po-

stav, jednak v postupech relativizujících identitu postavy, syžet, prostor a čas. Tyto postupy se vzájemně podmiňují a prostupují.

Jazyk může sloužit jako „zliterárnějící“ moment v situaci, kdy autor (vypravěč) dává najevo svůj odstup od textu tím, že jazyk, jímž vypráví, ostentativně oddělí od tématu. U Vančury jsme byli svědky podobného rozpojení jazyka a tématu už v Pekaři Marhoulovi, v němž byl literárně tradičně „nízký“ příběh vyprávěn silně metaforickým, tj. „vysokým“ jazykem; smyslem tohoto rozpojení bylo hlavně „povýšení“ tématu a postavy, jejich mytizace a heroizace. V Rozmarném létu nastoluje Vančura kontrast mezi banální maloměstskou historií a „vysokým“ stylem vyprávění; vypravěč zůstává dosud tichý jako v Marhoulovi, respektive jeho řečová aktivita není ani zde dosud tematizována.⁵ Lépe než o vypravěči bylo by však mluvit o vypravěčském jazykovém médiu, jehož součástí se stávají promluvy postav. V Rozmarném létu má střetnutí „nízkého“ tématu s „vysokým“ stylem funkci parodickou, stejně jako v Hrdelní při čili Příslovích (1930), kde vypravěč, jeho hospodští kumpáni i propuštěný vězeň mluví v příslovích, dalším typu tvořeného, umělého jazyka.

V Markétě Lazarové je „nízký“, loupežnický příběh podán jazykem, který se pozvedá do stylových výšin eposu (místy burleskního) a biblické promluvy. Příznačné jsou přeskoky z „vysokého“ stylu do „nízkého“, k nimž dochází nejen v rámci odstavce, ale i věty a slovního spojení — „nehorázná“ vyšínutí ze stylu prostřednictvím familiárních výrazů a přímo vulgarismů, jež se ocitají v sousedství vznešených slov a biblismů, básnických obrazů, střetání prvků a postupů mluvené řeči s literární (biblickou, archaizovanou) syntaxí a frazeologií (viz stylově hybridní, „karnevalovou“ metaforu Kristiánovy „zamyšlené zadnice“). Tyto stylové přeskoky a zlomy odpovídají ostatně i proměňujícímu se postojí vypravěče, který na minimálním prostoru textu několikrát mění perspektivu — vážně či ironicky komentuje děj, střídavě soucítí s postavami, posmívá se jim, soudí a koriguje jejich činy. Funkcí tohoto postupu, „rozdvojeného“ stylu vypravěče, pohybujícího se mezi drsností epiky a něhou básně, je tak jako v Pekaři Marhoulovi „povýšení“ tématu, i když zde má na rozdíl od Marhoula v určité míře parodickou a literárně polemickou funkci (polemika s eposem a dobovou dobrodružně sentimentální a historickou literaturou).

„Vysoký“ jazyk (poetismy, archaismy lexikální i syntaktické) proni-

kají přitom z pásma vypravěče do pásma řeči postav, takže obě pásma prakticky splývají, vytvářejí jednotité pásmo vypravěčského média: „Přeji si smrti, ať stře přede mnou svůj plášť! Toť převozník, toť hřebec, který mě unáší ke shledání“ (tak mluví loupežnická dcera Alexandra). Tento způsob distancování jazyka (stylu) od postavy ve svém důsledku znamená, že promluvy postav nejsou jazykově (stylově) rozlišeny, jako je tomu třeba v realistickém románu 19. století, kde podobné rozlišení přispívá k zvýšení iluze reality; tím je de facto otřeseno „reálnou“ podstatou a rovněž identitou postavy. Přímá (nepřímá) řeč u Vančury postavu necharakterizuje sociálně, psychologicky apod., ba naopak bývá s touto charakteristikou v rozporu, neboť se podrobuje jazykovému postojí vypravěče. Místo dialogu jazyků a stylů v promluvách postav, které měly imitující, tj. zároveň zrealňující funkci, nastupuje v próze tohoto typu monolog vypravěče či spíše vypravěčského média. Tento záměrný rozkol mezi jazykem (stylem) a tématem, jazykem a postavami nebyl přitom namířen proti vrcholným dílům realistického románu, ale proti dobovým podobám pokleslého realismu a naturalismu, uspokojujícím sice čtenářskou potřebu románů „ze života“, avšak svými stereotypy vlastně falšujícím realitu.

Rozpojení jazyka (stylu) a tématu, které má ovšem v dějinách literatury dlouhou tradici (burleskní epos, parodie rytířského románu v Donu Quijotovi, Sternův Tristram Shandy aj.), je u Vančury zřetelně (i explicitně) protiměšťácky zaměřeno (viz v Markétě Lazarové invektivy adresované „vzácným pánům“ a „sličným dámám“, „mudrcům u kamen“ apod.). Podobnou intenci mají nejspíše i ozvláštňené popisy měšťanských interiérů a předmětů v Johnově Výbušném zlotvorovi (časopisecky vyšel 1933–1934, knižně teprve v roce 1959), kde postpozice několikanásobných, často významově nesourodých shodných přívlastků, sledující specifický efekt archaizace a svého druhu folklorizace, charakterizuje ozvláštňené vidění „prošťáčka“ v moderní době: „... stůl, zvíře čtyřnohé civějící, roztahující, jídelní, měkké, dubem mořeným furnýrované, nesoucí na hřbetě běhoun národně vyšívaný a vázičku s tulipánem papírovým.“ Funkcí takto deformované, nepřirozené syntaxe je zdůraznění kulisovitosti a kaširovanosti měšťáckého světa, prezentování mrtvých věcí a interiérů, města jako labyrintu, přinášejícího postavě, která přichází z venkova — bloudovi panu Engelbertovi — nakonec zkázu.⁶

V rámci poetiky sebereflexivního románu jsou příznačná i jména postav. „Neutrální“, postavu jen vzdáleně charakterizující jména, obvyklá v próze pojatá jako obraz skutečnosti, jména k postavám volně přiléhající, jsou nahrazována jmény ozvláštňenými, nezastírajícími svou tvořenost, konstruovanost, demonstrujícími svou participaci v systému díla — významovém (jména mluvící), případně zvukovém. Ve Velkovýrobě ctnosti jsou jména postav případem jmen mluvících („symetrická“ jména rivalů v Utopii — Matador Chrysopras a Vampyr Agyropras, vynálezce Sophophil Fabricius, ministr vnitra Poen d'Reeck aj.; v Hrdelní při jména Zazabouch, Vyplampán, Půlpytel jsou součástí zvukového systému díla). Pomocí obou typů jmen se ruší iluze o reálnosti postavy vzaté jakoby ze života, v němž vztah mezi člověkem a jménem bývá zpravidla nahodilý.

Zdůraznění „tvořenosti“ jazyka, vypravěčovy promluvy i řeči a jmen postav jako projev poetiky sebereflexivního románu charakterizuje pouze jednu jeho větev (mladí Čapkové, Vančura, John, Weiner). Druhá větev, zastoupená především zralými díly Karla Čapka, nechává svého vypravěče (neméně autorského než ve větvi první) promlouvat jazykem blízkým hovorové mluvě, zdánlivě zcela přirozeným, stylizovaným jako familiární jazykový projev. V tomto typu prózy se promluva nesnaží vytvořit distanci mezi sebou a skutečností, ale naopak se stylizuje „jako skutečnost“, pohrává si s autenticitou-pseudoautenticitou, vytváří s větší či menší dávkou ironie iluzi skutečnosti. Mezi oběma větvemi neexistuje pochopitelně ostrý předěl, což bylo zřejmé už na struktuře Moudrého Engelberta, kde se styl proměnil v průběhu románu. Předstíraná přirozenost, „neliterárnost“ sugerující skutečnost může být stejně jako nezastíraná umělost, „literárnost“ podporující smyšlenku projevem téže poetiky, přičemž autorův záludný pohyb mezi oběma způsoby, vyšinutí ze zvoleného způsobu patří k nejzajímavějším noeticko-estetickým efektům tohoto typu prózy.

V souvislosti s analýzou některých „zliterárnujících“ postupů v rovině jazyka literárního díla jsme se už zmínili o postupu, který otřásá věrohodností postavy (ztotožnění promluvy postavy s promluvou vypravěče). Kromě něho se v rovině postavy uplatňuje řada dalších postupů manifestujících její „literární“ původ. Explicitní postupy, kdy autor (vypravěč) prohlásí postavu za výtvar své fantazie (na začátku Přehrad, Moudrého Engelberta, ve Hře doopravdy⁷), je poměrně vzácný.

Většího významu nabývají takové postupy, kdy je geneze postavy znejistěna, čímž je znejistěn i její reálný či „literární“ charakter, nebo kde je líčena jako ožívání věci či realizace metafory nebo slovní hříčky (v románech M. Součkové Bel canto a Amor a Psyché).

Věrohodnost postavy zpochybňuje také typ postavy-loutky s využitím oscilace mezi ožívající loutkou a marionetně pojatou lidskou postavou. V raných dílech bratří Čapků, kde marionetizace zasahovala především ženské postavy, souvisela tato redukce a relativizace identity postavy s poetikou hry (neměností typů v komedii dell'arte), v pozdějších dílech s filozofickým konceptem člověka-stroje, odlidštěné a umělé bytosti. Zatímco však postavy-loutky hrají svou hru v ryze stvořeném světě, roboti Karla Čapka z dramatu RUR vystupují ve světě v podstatě až hrůzně reálném, přitom moment znejistění jejich podstaty a identity zůstává zachován.

Na rozdíl od Čapkových robotů pojímají se postavy-loutky v románech Součkové a ve Weinerově Hře doopravdy zřetelně v duchu poetiky díla reflektujícího vlastní „literárnost“, herně, i když i zde je důležitý pocit nejistoty a ambivalence: „... jejich posunky, jejich pohledy... byly synchronicky symetrické; jakoby pohyblivé loutky... Či by to snad byli lidé přece jen?“, „Stála tu loutka... Umí jen strach, strach trochu divadelní, neboť je to loutka...“ Loutka tu vystupuje jako znepokojivý dvojník postavy, případně vypravěče samého, který se „čtvrtí“ do svých postav a posléze je jimi pohlcen. Postava-loutka je u Weinerja i jinde zjevně polemicky namířena proti reálným, životným postavám z tradičně realistického románu.

Náznaky marionetizace postavy můžeme shledat také ve Vančurově Rozmarném létu (postavy fungují jako loutky v rukou — řeči vypravěče) a v rozvinutější podobě v Nezvalově románu Jak vejce vejci (postup marionetizace je tu obsažen i v momentu podobnosti postav — „jak vejce vejci“). Postavy, schéma postav, jejich protiklady a hierarchie mají v dílech reflektujících vlastní „literárnost“ výrazně modelový, herní charakter, který podmiňuje vesměs deheroizaci a relativizaci identity postavy. „Byl zrovna tak svůdně nehezký jako španělský tanečník Vicente Escudero... Kdoví; snad to Vicente Escudero byl“; „Prapodivná skutečnost, že Vicente Escudero je Fuldem, zůstáváje nicméně Vicentem Escuderem...“ Ruku v ruce s relativizací identity postavy postupuje depsychologizace. Postava se zbavuje tradičních de-

terminujících, zrealňujících rysů, vlastností, minulosti, tíhne k tomu, stát se postavou-ideou (u Čapka).

Vančura se tomuto pojetí postavy blíží pouze v Rozmarném létu, kde redukce postav zřejmě souvisela s žánrem humoristického románu. V Markétě Lazarové, v níž se poetika románové sebereflexe uplatňuje v největší šíři, usiluje Vančura naopak — vlastně v rozporu s touto poetikou — ve snaze o obnovu epiky vytvořit postavy co nejplnokrevnější, tedy pravý opak postav-loutek, byť jejich jazyk je jazykem vypravěče. Problematizace identity postavy se stává konstitutivním momentem Čapkova Obyčejného života, Povětroně a nedokončeného Života a díla skladatele Foltýna. I když jistý „zliterárnějící“ aspekt, který je spjat už se samou technikou proměňujícího se hlediska, je tu v pojetí postavy obsažen (v Povětroně je bytost bez minulosti, jména, tváře de facto rovněž svého druhu loutkou), přece jen se tu stejně jako u Vančury postava nikdy neredukuje, ba naopak se obohacuje o hypotézy osudů, o další potenciální osoby a životy. Složitější situace je ve Foltýnovi, mimochodem parodicky působícím samou kompozicí (napodobení žánru sborníků věnovaných „velkým mužům“), kde spíš než o úplnější poznání cestou skládání hypotéz jde skutečně o relativizaci identity postavy v duchu díla reflektujícího svou „literárnost“, podává se literární důkaz teze o nepoznatelnosti postavy cestou „autentických“ svědectví. Konstatujeme tak, že znerealňující pojetí postavy zůstává v české próze okrajovou záležitostí, odsouvanou ve třicátých letech stále více do pozadí širokým proudem literatury usilující o obrodu epičnosti právě i vzkříšením hrdiny.

Poetika postavy těsně souvisí s poetikou syžetu; pojetí postavy podmiňuje pojetí syžetu a obráceně. Sám pojem syžetu, jímž na rozdíl od fabule, představující příběh dosud nezkomponovaný v díle, rozumíme příběh určitým specifickým způsobem už v díle zformovaný, v sobě de facto obsahuje jistý „zliterárnějící“ moment pro svůj aspekt smyšlenosti a konstruovanosti, zdůraznění kompozice. V rámci poetiky díla jako obrazu skutečnosti tento aspekt smyšlenosti a konstruovanosti syžetu autor zastírá a nezřídka příběh syžetem ztvárňovaný prohlašuje za skutečný. Explicitním gestem odmítnutá reálnost syžetu je ostatně poměrně vzácná (Majerová v Přehradě se k němu údajně uchýlila kvůli cenzuře — podle našeho mínění však tento postup úzce souvisel s poetikou románu), neboť porušuje základní dohodu mezi autorem a čtenářem o románu jako „hře doopravdy“.

Mnohem důležitějším než explicitní vypravěčské gesto se v díle stává systém implicitních postupů spjatých s charakterem a kompozicí syžetu. „Literárnost“ signalizuje už zmíněná zdůrazněná vztaženost syžetu k nějakému literárnímu nebo mytickému příběhu, jeho modelovost. V rámci kompozice se „literárnost“, konstruovanost projevuje porušováním linearitu příběhu (v próze napodobující realitu má příběh tendenci plynout chronologicky — „jako ve skutečnosti“), přerušováním toku vyprávění vypravěčskými digresemi, které mají někdy tendenci přerůst ve „vnitřní“ žánr. V Rozmarném létu je příběh roztříštěn do řady krátkých kapitol a neustále je přerušován vloženými novelkami na způsob renesančních facetií. Právě tyto digrese a vnitřní žánry obsahují nezřídka komentář k dílu, tvoří román o románu. V Markétě Lazarové má charakter digresí neustále navazovaný dialog se čtenářem o vyprávění, které je má šokovat svou „nehorázností“. Čtenář je vtahován do příběhu téměř jako aktér, v jistém smyslu jako jeho spoluvtůrce, podobně jako divák v tzv. otevřeném divadle, kde však smyslem tohoto postupu může být snaha navodit iluzi o totožnosti divadla a života.

Proti homogenitě a kontinuitě syžetu a díla v románu jako obraze skutečnosti se v sebereflexivním románu staví záměrná heterogenost a diskontinuita syžetu. Příběh se variuje, natáčí z více stran (vypráví se více vypravěči, z více hledisek). Toto pojetí syžetu, technika proměnlivého hlediska, postup montáže jsou analogií polyperspektivismu v kubistickém malířství (v čapkovských juveniliích) a techniky montáže ve filmu. Syžet je budován z více verzí nebo hypotéz příběhu (ve Větrníku, ve Hře doopravdy, v Řezáčově Rozhraní se uvádějí dvě nebo více variant událostí, ve Velkovýrobě etnosti a ve Válce s Mloky dva možné konce apod.).

Postup montáže — řetězení a vkládání různožánrových celků a zapojování citátů (často opouštějících oblast literatury), snahy o synchronní zachycení dějů, které se odehrávají v různých časech nebo na různých místech ve stejném čase, kontrapunktická kompozice, související s polytematičností a plurisyžetovostí — má přitom charakter zrealňující i zliterárnějící zároveň. Na jedné straně totiž podporuje iluzi reality pseudoautenticitou vložených dobových dokumentů, „syrových“ textů; jejich stylizace může však být buď vážná (v duchu zrealnění), nebo parodická (v duchu „zliterárnění“). Na druhé straně má postup montáže díky své

rafinovanosti vždy ráz „literární“. U Čapka nalézáme oba typy stylizace — zrealňující funkce tohoto postupu se uplatňuje v *Povětronu*, kde je jejím smyslem spíše než relativizace a destrukce syžetu hledání „úplnější“ pravdy, obraz vícedimenzionální skutečnosti, zliterárnějící funkci má zejména ve *Válce s Mloky*, kde o „literárnosti“, smyšlenosti vložených dokumentů svědčí například připsání črty o mloucích E. E. Kischovi. U Vančury je tento postup vzácný (v *Markétě* se dvakrát líčí střetnutí loupežníků s vojáky — z hlediska vojáků a z hlediska loupežníků); formou proměny perspektivy je ovšem ve Vančurově románu také střídavý vstup vypravěče do postavy pojeté jako subjekt a odstup od postavy pojeté jako objekt. O relativizaci syžetu lze u Vančury neméně mluvit spíš v souvislosti se zpochybňujícími a parodujícími explicity odstavců a scén než s celkem.

Nehledě na to, že byl postup montáže, střídání hledisek svou funkcí dvojnásobný, jeho aspekt „tvořenosti“ a umělosti mu dával spíš znerealňující charakter. Tím si můžeme vysvětlit, proč klasická díla socialistické literatury třicátých let a také například budovatelský román let padesátých se tohoto postupu prakticky zřekly. Majerová, která jej bohatě uplatnila v *Přehradě*, jej v *Sířeně* a *Havířské baladě* užila pouze ve zjednodušené podobě a v náznaku. Analogické důvody, které omezily úlohu postupu montáže v rozvíjející se socialistické literatuře, vedly i k omezení typicky „zliterárnějící“ zrcadlové (kruhové) kompozice a v jejím rámci postupu románu v románu (v *Gidových Penězokazích*, v *Huxleyho Kontrapunktu*; zvláštního významu nabyl později v tzv. novém románu). Výraznějším případem románu v románu je v české literatuře dvacátých let pouze *Krvavý román* a o dvacet let později *Rozhraní*.

Projevem literárního pojetí syžetu a kompozice je také záměrná fragmentárnost a inkoherece jednotlivých událostí, ponechání bílých míst, „děr“ v ději, jimiž se případně otevírá možnost jiného výkladu. V *Moudrém Engelbertovi* ponechává vypravěč otevřenou historii záhadné smrti svobodného pána von Uszlara a okolnosti sebevraždy lokaje Goláně; autor si pohrává s čtenářovým očekáváním rozuzlení příběhu v duchu detektivního žánru. V *Přehradě* se podává pouze „epická synopsis mnohých událostí a dějů“, ⁸ příběhy četných osob jsou rozehrány a neukončeny. „Konspektnost“, fragmentárnost vyprávění je příznačná i pro druhou knihu *Války s Mloky*. V obou případech souvisejí tyto vlast-

nosti kompozice se snahou autorů navodit iluzi dynamiky a vlastně autenticity dění — jejich funkce je tedy opět dvojnásobná — literárně zfiktivňující i zrealňující.

Hypotetizace a relativizace, „otevřenost“ syžetu, která je odrazem relativní povahy „otevřeného“ poznání, znamená zároveň otevřenost a vrstevnatost významové výstavby, tendenci k ambivalenci a polysemii, ke hře s nepřímými, případně skrytými významy, která je další formou distancování literatury od reality, respektive formou, jíž literatura transformuje neliterární realitu v realitu literární. V *Rozmarném létu* dochází k významovým přesahům z „nižšího“ plánu do „vyššího“ („nižší“ plán obsahuje v rovině pojmenování, zdánlivě pustého žvanění, signály mnohoznačnosti literárního sdělení — druhý význam primárních významů „erotických“⁹). V *Markétě Lazarové* se nad příběhem klene systém metafor, který představuje „vyšší“ plán, v němž se jednak specificky opakuje, jednak anticipuje syžet (rozvíjení syžetu prostřednictvím epizace metafor). Ve *Válce s Mloky* se pod utopickým příběhem — de facto jinotajem — odvíjejí reálné současné události.

Kompoziční postupy typu montáže otrásají kromě reálnosti syžetu identitou prostoru, čtenářovou iluzí o sepětí děje s reálným místem. Prostor se tak jako ostatní složky stává předmětem autorské konstrukce a hry. Autor se netají tím, že je lokalizace příběhu jeho libovůlí: v *Přehradě* je čtenář v rámcových kapitolách orientován na určitý čtvereček v plánu Prahy, kde se setkává básník se svými postavami. Konstruovanost literárního prostoru násobí okolnost, že mezi jednotlivými dějišti nepanuje výrazná hierarchie (sociální, duchovní), nýbrž zde převážně funguje princip analogie, podobnosti, stejnosti, zaměnitelnosti, postupování (ve *Hře doopravdy*, v románu *Jak vejce vejci*). Trhají se rovněž vazby postavy s místem, určující charakter jejího pohybu ve světě; cesty postav bývají pak vesměs nevysvětlené, neukončené nebo ukončené dvojnásobným způsobem (takového typu je de facto i let Čapková „povětroně“). Vnitřní identita místa, jeho souvztažnost s reálným místem se ruší nebo skrývá, místo se střídavě prezentuje jako reálné a smyšlené — herní (ve *Hře doopravdy*). Herní rysy jsou vlastní i prostoru v *Rozmarném létu*, kde příběh v rovině prostoru spočívá v dočasné, herní výměně míst postav „usedlých“ a „kočujících“; herní charakter podporuje i ohraničenost místa (*Krokovy Vary*) a také času (tři dny).

Analogické postupy se rozvíjejí i v rovině času. Identita času se zpochybňuje především už zmíněným porušováním chronologie, střídavým či simultánním líčením různočasých momentů, případně jejich splýváním: „Což dím: jako onehdy!? Já troupl! Je to onehdy po divadle.“ (Weiner: Hra doopravdy.) Tak jako je prostor v díle pojímán jako jeviště, prostor hry, pojímá se čas jako čas hry vymezené prostorem textu a časem vyprávění a četby. Mnohem častější než jednoznačně „zliterárnující“ pojetí je však v české próze dvojnásobně pojetí času — reálného i „literárního“. V Moudrém Engelbertovi působí takto dvojnásobně situace, kdy se zpravodaj stává svědkem události v minulosti, kterých být přítomen pro svůj věk nemohl. Také v Markétě Lazarové je vyprávěčova manipulace s časem ze sledovaného hlediska dvojnásobná: vyprávěč přeskakuje z epického préterita, času tradičně reálného, do přítentu, reálného i literárního zároveň, neboť zpřítomňuje děj (nebo spíše akt vyprávění), který se odehrává vlastně až v okamžiku promluvy a vlastně jen v ní, a do jakéhosi epického futura, které děj anticipuje a zároveň mu dodává nádech evangelijní věštby. Přechod z futura do přítentu nastává často na koncích odstavců, kde se děj rýsovaný jako předpokládaný prudce změní v současný a vzápětí v minulý.

Polyperspektivismus v rovině prostoru a kontrapunkt a simultánnost v rovině času, stejně jako zpřítomňování minulého děje, působí jako dynamizující momenty v próze, která se tak brání znehybňující popisnosti a pokouší se také jejich prostřednictvím obrodit svůj tvar. Tato dynamizace je proto tak žádoucí, že vlastní, primární syžet oslabuje svou dějovost, ustupuje sekundárnímu syžetu, jímž se v dílech jako Rozmarné léto a Markéta Lazarová stává akt vyprávění. V Markétě Lazarové, kde je primárním syžetem loupežnická historie a milostný příběh, se tato dynamizace v rámci sekundárního syžetu projevuje nejen přeskoky z jednoho času do druhého, ale i prudkými proměnami slovesného způsobu, vidu a střídáním podmětů na minimálním prostoru textu. Odlišné pojetí syžetu, jeho „zdvojení“, přičemž sekundární syžet — akt vyprávění a „hledání“ syžetu — má v rámci poetiky sebe-reflexivního románu tendenci převážit nad primárním — vyprávěným příběhem, znamenalo zásadní proměnu typu a pozice vyprávěče, který nevystupuje jako tichý zprostředkovatel, ale jako hlasitý strůjce a rozrušitel příběhu. Uvnitř sekundárního syžetu má v Markétě Lazarové zliterárnující funkci také vyprávěčův dialog se čtenáři, navazovaný

většinou právě v dějově a emocionálně nejvypjatějších okamžicích (Markétina první noc s Mikolášem, šílenství Kristiánovo apod.); tento dialog se odvíjí v témž přítentu jako sám příběh, o němž tak vyprávěč dává neustále najevo, že existuje vlastně jen skrze vyprávění a v čase vyprávění.

Syžet pojatý jako literární skutečnost tvořená v okamžiku promluvy, redukovaný nebo naopak akcentovaný (parodie tradičních syžetů), odsouvá do pozadí příběh a nezřídka i tradiční románové události, které se zcela pomíjejí nebo banalizují, anekdotizují. Tyto události se stejné jako jednání postav zdůrazněně nepojímají jen jako výsledek nějakého kauzálního řetězce, jako závislé a odkazující k síti jiných událostí (tyto vazby jsou oslabeny), ale mnohem víc než v tradičně realistickém románu jako závislé na struktuře díla, na paradigmatu jeho jazykové stylových a významových vztahů. Takto transformovaný, přehodnocený a dalo by se říci „intelektualizovaný“ syžet vede k zásadní proměně románu: román směřuje od typu románu-příběhu k typu románu-promluvy. Promluva, akt vyprávění se stává závažnějším „příběhem“ než banální maloměstská historie nebo loupežnický a milostný příběh. Přitom omezení role syžetu nebo jeho nahrazení „syžetem“ promluvy probíhá vesměs právě v zájmu věrnějšího postižení reality, jejíž „nesyžetovost“ je kladena proti syžetu jakožto umělé, realitu znásilňující konstrukci — v zájmu nového realismu.

Máme-li na závěr shrnout, k jakým proměnám dochází v důsledku užití sebereflexivních postupů z hlediska žánru, můžeme konstatovat, že způsobuje posun od žánru relativně neliterárního, neautorského, syžetového (hlavním syžetem je příběh) k žánru výrazně a otevřeně „literárnímu“, autorskému, nesyžetovému (se syžetem-promluvou). Zdůrazněme, že tento posun nikterak neznamená, že by poetika sebereflexivního románu strhovala díla od realismu k nerealistickým směrům. Pokusili jsme se ukázat, že je naopak poetikou obnovujícího se realismu, realismu moderní doby, který otrásá představou o stejnorodé, hotové, v okamžiku psaní (vyprávění) završené a cele postižitelné realitě, proti níž se v díle prosazuje představa reality mnohotvárné, nehotové, proměňující se, jen relativně postižitelné, mnohoznačné, reality jako pole možností, konstituující se v procesu literárního ztvárňování.

Ačkoliv má poetika románu reflektujícího vlastní „literárnost“ nepochybně stylově, žánrově a noeticky obrodný charakter a jejím smyslem

namnoze byl boj o román, mohla být pro svůj relativismus, skepticis- mus a intelektualismus v určité dějinné situaci nebo z hlediska určité ideologie vnímána a hodnocena jako destruktivní. Tak si lze vysvětlit, proč v období nástupu fašismu, v situaci ohrožení obecně lidských a národních hodnot v druhé polovině třicátých let a za okupace postupy této poetiky z českého románu téměř vymizely. Významnější výjimkou byl vlastně jen Moudrý Engelbert, vznikající však už od počátku třicá- tých let. Próza se v potřebě větší sdělnosti a myšlenkové naléhavosti vracela k poetice díla jako obrazu skutečnosti. Vančura píše zcela v je- jím duchu Rodinu Horvatovu a začíná psát Obrazy z dějin národa českého, v nichž se dokonce vzdaluje od románového žánru. O tutéž poetiku se tehdy opřou také vrcholná díla sociálního románu. Tento fakt svědčí o hlubokém sepětí poetiky s historickou a společenskou situací, determinující proměny systému postupů, jimiž je v literárním díle budován svébytný obraz reality.

POZNÁMKY

- ¹ V tomto smyslu se nám zdá nepřesné Żółkiewského rozdělení moderní literatury podle techniky zobrazování na kreacionistickou a realistickou (S. Żółkiewski, *Perspektywy literatury XX wieku*, Warszawa 1962; slovensky *Perspektívy lite- ratúry XX. storočia*, Bratislava 1962). Kreacionistická technika by odpovídala dílu reflektujícímu svou „literárnost“, realistická dílu jako obrazu skutečnosti.
- ² J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 40. Také v pojetí secese a charakteristice čapkovských juvenilií se opíráme o toto dílo.
- ³ V české literatuře se s rozvinutou podobou této poetiky setkáváme na sklonku 19. století v Macharově veršovaném románu *Magdaléna* (1893), v němž se pojí s literární satírou. Autor v promluvách uzavřených do závorek — „kabinetu“ — komentuje vlastní výtvor, rozpráví se čtenářem o svém reku. Explicitní literárně sebereflexivní gesto tu souvisí s tradicí romantické lyrickoepické povídky a veršovaného románu (Puškinův *Evžen Oněgin*).
- ⁴ „Nejtvořenější“ jazyk charakterizuje Vančurova Pekaře Marhoulá. V pozdější Vančurově tvorbě se tento typ jazyka poněkud oslabuje, i když zůstává trvalým rysem vančurovského stylu.
- ⁵ Viz A. Macurová, *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta*, Praha 1981, s. 9 a 17.
- ⁶ John v románu „cituje“ Komenského *Labyrint* nejen prostřednictvím ozvláštňu- jících parodických popisů, pojetím města jako labyrintu, jímž bloudí nechápající

a divící se poutník, ale i syntaxí (postpozice bohatě rozvinutých shodných přívlast- ků) a typem pojmenování (obliba podstatných jmen slovesných: „pardonování, zmitání, postrkování a škobrtání“; „všechna nesmyslnost a vyumělkovanost toho kutění, kolotání“ apod.). Johnova vztahu ke Komenskému si povšiml už M. Bla- hynka v doslovu k tomuto románu (Praha 1982).

- ⁷ „Mně v patách on, jež vím nikým. Je to stín; spíš posouvaný než krácející: stín: nic, které si v nicotě libuje; stín: nic umocněné, nedoobné. Dbejte, mů- žete-li, přítomnosti kohosi, kdo se vtělil jen jakoby na dotvrzenou, doopravdy že ho není!“

⁸ F. Götz, *Český román po válce*, Praha 1936, s. 24.

⁹ A. Macurová, cit. dílo, kap. Sekundární významové kontexty, s. 30—39.

Kalendářní cyklus

Když Denis Diderot kriticky rozebírá Saint-Lambertovu klasicistní skladbu Roční období, podotýká, že se na jejich rozbor připravoval četbou Vergiliových Rolnických zpěvů. Právě tak však bylo možné sáhnout k Lucretiovu didaktickému eposu O přírodě či ještě spíše k filozofické básni Hésiodově Práce a dni. Všechna zmíněná díla (ať už líčí proměny přírody a etapy rolnické práce, anebo se snaží postupně podle sledu ročních dob jako Saint-Lambert „vštípit urozeným i bohatým lásku k venkovu a úctu k životu na venkově“¹) svědčí o existenci důležitého ideově tematického ložiska, které moderní poezie už neopustí a naopak významově zatíží v nových metamorfózách obraznosti. Obsahově tematická struktura měsíců a střídání ročních období, jinak řečeno kalendářní cyklus, má zvláštní osud v české poezii, kde se ujal, zdomácněl a začal být postupně pocíťován jako poměrně stabilizovaný žánrový útvar.

Návaznost žánru kalendářního cyklu na antické a klasicistní předlohy přestává však v tradici české moderní poezie hrát významnější roli a směrodatný se stává jiný aspekt: folklórní stylizace tématu, spjatost s lidovými obřady a lidovou mentalitou.

Obřadní cykly se sdružovaly buď kolem významných momentů lidské existence (narození, svatba, pohřeb), anebo právě kolem střídání ročních událostí, kolem sledu měsíců a období. I když v této kapitole nehodláme zkoumat, jaký významový „program“ je v kalendářním cyklu obsažen z hlediska interference dávných pohanských, křesťanských a konečně ryze světských lidových obyčejů, musíme konstatovat, že už lidové povědomí v něm zafixovalo některé stěžejní motivy a strukturní momenty, které se staly jakousi maticí pro nejrozmanitější varianty básnického křížení folklórně tradičních a aktuálně historických prvků, nadčasového a časového.

Především v této osnově dominuje otázka času, a to původně nikoli času individuální existence, ale času v širším smyslu kolektivního a nadosobního. Fakt koloběhu ročních období znamenal pro společenství odkázané na zemědělský způsob obživy nejprve spolehlivou záštitu, možnost plánovité aktivity, ztělesňoval neotřesitelný řád, jež může člověk využívat ve svůj prospěch, pokud se s ním neocitne v osudovém rozporu.² V souvislosti s časem vázaným na neměnný koloběh ročních fází se ovšem musela poezie dříve nebo později vyrovnat s problémem jeho přesahu v čase individuální existence a v čase historickém, které vyznačují zcela jiné parametry — neopakovatelnost a vývoj. Stabilizovaný nadosobní řád, který byl vodítkem pro rolnickou práci a motivační obřadů lidové kultury, se tak zákonitě začal v literatuře 19. století vyjevovat jako východisko dramatického zápasu o vlastní dějiny a jeho původní homogenita začala být rozkládána postupující reflexí a estetizací. Tyto alternativy byly postupně rozvíjeny v konkrétní vazbě nejen na individuální poetiku, ale především obrazy vývojové problémy národní společnosti a různá pojetí společenského úkolu literatury. Přelomový průnik naivně ohlasové a již existenciální interpretace ročních dob lze v české literatuře demonstrovat na průkopnické sbírce Prosté motivy Jana Nerudy (1883). Neruda nejednou výslovně medituje nad střídáním ročních dob, které se stále mění, a přece „není v tom postupu“. Zároveň však do tematického rámce jediného roku vtěšňuje intimně laděný obraz celého běhu lidského života od mládí přes dospělost a stáří až ke smrti. Čas přírody a čas lidské existence se tu ocitá v interferenčním poli, které obsahuje jak paralely, tak i kontrasty, podložené vědomím jejich jisté nesouměřitelnosti a neredukovatelnosti:

Není, ach není v tom postupu,
všechno jde dávným svým krokem —
bojím se, jenom my starší že
moudříme každičkým rokem!

Bojím se, tak že to bude už
do světa skonání všude,
jaro že povždy ty květy své,
mládí své písňě mít bude!

Neruda touží po harmonii dějů lidských a přírodních, někdy až po stoickém ztotožnění se zákony přírody, ale zároveň si palčivě uvědomuje, že takové souznění má své meze, není absolutní, a proto jeho představu provází nostalgický, případně skeptický tón. Přírodní koloběh je z lidského pohledu věčný, ale čas života je omezený a neopakovatelný. Neruda tak zakládá myslitelský typ ztvárnění kalendářního cyklu, na rozdíl od typu čistě imaginativního, který najdeme posléze v poetismu a surrealismu.

Neruda si byl vědom, že vydává velmi subjektivní knihu. Neznamená to však, že akcentace niterné zpovědi a individuálního osudu tu představuje jakousi solipsistickou distanci vůči dějinnému času národního bytí. Spíše jde o distanci od filozofie naivního evolucionismu a od neosobní pseudovlastenecké poezie a zároveň o symptom zápasu představitele demokratické inteligence osmdesátých let s vlastním osamocněním při hledání přirozenějších, perspektivnějších možností občanské seberealizace. Prosté motivy navazují i na máchovský impuls, díky němuž Neruda zobrazil český rok optikou duchovní individuality člověka s širokým filozofickým obzorem, který zahrnuje stránku jedinečné existence, češství i všelidství:

Již trup se níží, jako sen by dýmný
se rozplývají charé jeho rysy —
jen chvíli ještě, malou krátkou chvíli
a popel můj se s širým mořem smísí.

Symbol „širého moře“ bytí, jímž se uzavírá hodnotová i časová perspektiva Nerudovy sbírky, můžeme interpretovat v prvním plánu jako identifikaci s nekonečnou přírodou, ale kromě toho jako výraz sebezrušení jedince v osudu národa a lidstva. Z tohoto hlediska můžeme pak stopovat pokračování Nerudova odkazu v Tomanových Měsících.

Čtyři knihy sonetů Josefa Sv. Machara se naproti tomu vztahují k problému, který zde zkoumáme, jen okrajově. Pojmenování jednotlivých knih jako „letní“, „podzimní“, „zimní“ a „jarní“ sonety totiž pro Machara není ani tak označením tematiky jako období vzniku. Proto Letní sonety nesou podtitul „psány v létě 1890“, Zimní sonety „psány v zimě 1891“ atp. Machar se sice také v nerudovské tradici vyrovnává s motivy přírodních období, jeho tematika je však podstatně odlišná, chce

svědčit, které jevy v běhu dnů zasahují vědomí soudobého intelektuála, takže přírodní rámec tu není víc než právě rámcem, obrysem lyrického deníku. Machar se z uvedeného důvodu také nadržuje tradičního nerudovského paralelismu mezi prožitky člověka a atmosférou ročních období (např. Sonet patologický, zařazený do letního cyklu, by v Nerudově pojetí příslušel jednoznačně k podzimu apod.). Vztah subjekt — příroda Machar oproti Nerudovi, který jej přece jen harmonizoval, drammatizuje a ironizuje. Význam přírodních předpokladů existence tak ustupuje do pozadí před problematikou politickou, přičemž v přístupu k ní Machar v podmínkách pokračující krize národního vědomí vyostřuje hledisko subjektivity. Přestože se i Macharovi ještě občas přírodní koloběh času vynoří jako ideální zákon, jako určitá korektura tékavého subjektu, přírodu a dobu Machar výrazněji než Neruda pojímá jako rozeklaný celek rozporných sil, v němž skepsí zmítaný subjekt už nenachází žádnou konstantu mimo sebe sama: „Ba, není báze zde, na níž bys pevně stál / a klidně patřit moh na časů vlnobítí!“

I Machar tedy znamená svým polemickým vyostřením individualistické recepce českého roku (vyděděnectví bylo dáno i tím, že autor psal Čtyři knihy sonetů vědomě jako pohled z ciziny, kde pobýval) pro Tomana výrazný předstupeň. Nebyl však v Tomanových Měsících rozvíjen jako odkaz Nerudův, ale ideově překonán, podobně jako individualistický pól vlastní Tomanovy tvorby.

Jak už jsme se zmínili, myslitelský moment (nikoli řešení) spojuje s Nerudou nejmenší sbírku české poezie — Měsíce (1918) Karla Tomana. Základní typologický posun však spočívá v pojetí subjektu výpovědi: individuální subjekt u Nerudy vystřídal u Tomana lidově národní kolektiv. Tento posun nelze však chápat jednoduše jako náhradu komorního singuláru patetickým plurálem, Tomanovo řešení je podstatně originálnější v tom, že „chvalozpěv kolektivní víry“,³ čerpané ze staletého podvědomí rodového, je artikulován symbolistickou polyfonií rozdílných hlasů, mezi nimiž má své místo chór zástupů i modlitba osamělého, zpěv „ducha země“ i civilní mluvní tón, lidová píseň i patetické proroctví, styl epického odstupů i lyrické vroucnosti. Jedině touto vnitřní diferenciací a provázaností promluvy bylo možno na skromném prostoru sto čtyřiceti čtyř veršů rozklenout obsah na úrovni

lyrického eposu a optimálně demonstrovat přesvědčení, že lid už není soupeřem, vedeným nějakou jinou společenskou silou, ale vlastním hýbatelem historie. V Měsících se tak Tomanovi podařilo již jakoby partiturou plebiscitu vyjádřit demokratickou distanci od buržoazie jakožto vedoucí společenské síly rodící se republiky a překonat tak omezení politického programu z roku 1918.

Rustikální téma měsíců Toman přesahuje dvojím směrem: směrem k modalitám lidského bytí (speciálně Únor a Září) a směrem k dějinnému času (zvláště Květen, Leden, Prosinec). Český rok je tu zobrazen z perspektivy budoucího roku a zároveň z perspektivy časů minulých. Rozpětí mezi pamětí a předzvěstí vymezuje dějinnou křížovátku, kde lid volí svůj osud, stupňovitě stoupaje k svobodnému společenství. Kalendářní cyklus v Tomanově pojetí tak nese filozofické znamení mýtu, v němž vévodí složitě komponovaná, ve svém vyznění však podivuhodně jasná časová perspektiva. Tato perspektiva spájí jednotlivé fáze roku v celistvost hlubšího obsahu a zároveň zobrazený rok zapojuje do vyšší souvislosti, což má své mimoliterární opodstatnění v přelomové hodině historie.

Ona složitě komponovaná časová perspektiva Měsíců souvisí už s jejich kompoziční trojdílností. Z celku se vydělují hlavně dvě básně — vstupní Leden a závěrečný Prosinec, které se ocitají ve vzájemném napětí kontrapunktem motivu betlémské hvězdy. Jmenované básně pak stojí v opozici k jádru sbírky, jež rámuje, ale i vůči sobě navzájem: v Lednu čteme o rodu opuštěných, který bloudí po zavátých cestách a marně hledá Betlém, v Prosinci naopak o rovné cestě do Betléma, takže labyrint světa se rýsuje kontrastně proti ráji srdce; v Lednu se píše o tvářích dětsky vzpurných, v Prosinci naopak vystupují věrní poutníčkové. Specifická pozice vstupní básně se však touto charakteristikou nevyčerpává, neboť první báseň, Leden, stojí zároveň ve významovém protikladu ke zbývajícím celku všech jedenácti básní. Zatímco se všechny zbývající v nějaké podobě vždy dotýkají pozitivního významu biosociální jednoty, v Lednu je lidský rod postaven proti přírodě a kosmu, kam byl „uvržen“ osudem. Podobně stojí v opozici i epilog Prosinec vůči všem předchozím jedenácti básním, protože celý obsah knihy souhrnně reflektuje. — Zápas o nový „Betlém lidstva“, který v Měsících obrazně probíhá, vyhrocuje v takovou formulaci betlémského symbolu, jako by zároveň existoval i neexistoval, byl bájí i realitou, trval jen tím, že bude ustavičně znovu-vytvářen.

V Měsících však nalezneme řadu dalších kompozičních paralelismů a motivických hnízd přesahujících vzájemně sousedící básně, například mezi Lednem a Květnem (protiklad bloudění opuštěných a kolektivní cesty za smysluplným ideálem), mezi Červencem a Zářím (dva motivy české tradice), mezi Únorem, Březnem a Říjnem (tři motivy srdce vystihující tajemný souzvuk člověka s přírodou) apod.

Tomanovy Měsíce, v nichž kulminuje myslitelské pojetí kalendářního cyklu, nejen vyostřují, ale také kompletují problematiku pozice lidského společenství v přírodě. Dobírají se z národních zdrojů obecně lidského obzoru tím, že vyjadřují pocity a prožitky společenského člověka jakožto biosociální bytosti, v hluboké jednotě s jeho přírodním a kosmickým pozadím. Specificky novým rysem Tomanova díla je pak skutečnost, že dialektika obou pólů se neomezuje na nazíravou nebo emocionální stránku, ale má monumentálně širokou paletu a zachycuje univerzální principy tohoto odvěkého vztahu: příroda je hlubinou i „bdící slunečnicí“, cestou hledání i půdou pro práci, pamětí i úrodou.

Zásadně odlišný přístup ke kalendářnímu cyklu představuje imaginativní pojetí. Za jeho prototyp můžeme považovat Nezvalův Zvířetník ze Zpátečního lístku (1933). Téma tu přestává být myšlenkovým problémem, otázkou po hodnotách a po zákonitostech přírodně společenského dění a stává se příležitostí k rozpoutání podvědomých asociací, volně inspirovaných koloritem dvanácti fází českého roku. Tímto vymezením nemá být řečeno, že se myslitelský typ ztvárnění kalendářního cyklu zakládá snad na nedokrevné obraznosti; obraznost a smyslové bohatství jsou v něm však jen vstupním prvkem. Pro imaginativní typ, opřený o poetistickou a surrealistickou inspiraci (surrealisté si přímo libovali v astrologických teoriích), se téma každého měsíce stává podnětem jedinečné emoce a znakem nevratné, přehavé přítomnosti.

Nezval tedy nevyužívá kalendářního cyklu proto, aby se vyslovil k ročnímu koloběhu jako k určité objektivní zákonitosti, do níž jsme vklínění svým existováním, svými dějinami. Tento aspekt jej neinspirovuje ani nezrušuje. Kalendářní cyklus je mu podnětem k zafixování přehavé vteřiny konkrétní formulí, umožňuje mu prezentovat výstižně rozrůzněné „měsíce“ a bez svazujících úvah o jejich souvztažnosti plně využít jejich emotivně estetické kvality. Úhel zobrazení, s nímž Nezval ve Zvířetníku (cyklu zjevně okrajovém) pracuje, však zároveň napovídá určité globální pojetí reality — obsah je odlehčen a fragmentarizován,

nikoli zcela zrušen. Obraz světa je obdobou revuální féerie, směřuje k postižení jakéhosi cirkusu přírody, ke kaleidoskopu života, otevřeného vzor své kruhové dráze planetárním časem překvapením a náhodám. Konceptnost a koncepci prozrazují i dva příznačné aspekty Nezvalova tvárného gesta: důraz na typické předměty a představy lidového světa („dnes v noci vymaloval mráz“, „vichřice skučí“, „hlava pod beranicí“, „dřevorubec skácel dub“, „v noci uhodil nám mráz“, též forma říkadla v básni *Apríl aj.*) a rovněž vzrušující návaznost subjektivních projekcí a epických impulsů. Tyto rysy dovolují uvažovat o variantě rustikálního surrealismu, který se jinak výrazněji v české poezii neprojevuje.

Kalendářní cyklus Jaroslava Seiferta měl rovněž spíše příležitostný charakter, o čemž svědčí už okolnost, že nepadně hledal své definitivní kompoziční zařazení. Cyklus měsíců vyšel poprvé v *Dělnické ročence* z roku 1937, objevuje se ve sbírce *Zhasněte světla*, kde v roce 1938 doplnil cenzurované básně, a později mu autor našel místo ve sbírce *Jaro, sbohem* (1942), pro niž byl pravděpodobně tento cyklus původně zamýšlen. Zde také se projevuje později ve spojení s *preludiem Rok*, které bylo původně samostatnou básní.

Začlenění cyklu do kontextu poezie psané „ve dnech víry a odhodlání“, jak zní formule z autorské úvodní glosy ke sbírce *Zhasněte světla*, znamená pro mnohoznačný lyrický žánr jednoznačnější morálně vlasteneckou konkretizaci smyslu, dotvrzující, že jde o výpověď časově motivovanou. Na druhé straně by však nebylo úměrné pokládat Seifertovým metaforám jinotajné významy a filozoficky konstruované pozadí. Seifertovy měsíce jsou především projevem okouzlené a citově bezprostřední (písňové) reakce na ohroženou skutečnost. Představují oduševnělou variantu imaginativní tvárné linie, která oproti Nezvalovi (a ovšem i oproti tradici žánrových výjevů) evokuje s viditelným světem i ovzduší citové vroucnosti.

Křehké a prosté Seifertovy obrazy svou elementární malebností asociují Alšovy či Ladovy kresby z českého lidového prostředí. Představují láskyplnou typizaci češství s akcentem na prvky národního koloritu a génia loci. Poetickým citem pro faunu (skřivánek, vlaštovka, vážka) a flóru (sněženka, růže, podléška, tařice, kopretina) ukazují k Halasovu oslovení domova v básnické próze *Já se tam vrátím*, ovšem díky je tlumená, bez Halasovy typické expresivity. Seifertovy měsíce neznají ponuru polohu, jsou prohráté a projasněné, reálné detaily obklopuje

snová atmosféra. Tyto estetické kvality však nelze zaměňovat s idylismem. Významové dění jednotlivých básní se odehrává na hranici idyly a úzkosti, byť jen lehce naznačené. Zdánlivost idyly, nečekaně vždy porušené durovým kontrapunktem, navozuje dramatický pocit věčného přesahu přítomného času, věčné proměny bytí (Leden, Červen):

Je horké letní odpoledne,
vlny jsou věčně neposedné,
dotknou se břehu a jdou zase.
Spí dívka, nebo usmívá se
na kolemjdoucí jedním okem?

Já nevím, ale nad potokem
spletly dvě vážky pružná křídla.

Ach, proč mě tenkrát nepobídla!

Jakkoli v *preludiu Rok* vyzdvihuje básník příslovce přítomného času „teď“ („Jak plachý milenec / jdu zemí, ta mě láká, / abych ji políbil — / a v duchu říkám: teď!“), seifertovské citění je charakterizováno postupováním všech časových dimenzí — intimně pociťované přítomné bytí se v každém detailu dotýká svého předchozího i nadcházejícího stavu.

Sbírku *Jaro, sbohem* uvozuje *Pozdrav Karlu Tomanovi*, svědčící o Seifertově vztahu k Tomanovu odkazu. Seifertův kalendářní cyklus ovšem postrádá tomanovské monumentality i duchovní obsáhlosti, dané akcentem na zakotvení lidské a národní existence v dějinách. Poměr Seifertových měsíců k Tomanovým lze přirovnat k poměru mezi pastelem a dřevorezem. Odlehčení tomanovské osudovosti lze poznat už na kontrastně provedeném analogickém motivu lednových tuláků. Oproti Tomanovu „rodu opuštěných“, jenž bloudí po zavátých silnicích s monogramem bídy vrytým na tělo, u Seiferta „O křehké holi kuté z ledu / jde leden, přítel neposedů; / ti, uši skryté do beranic, / se smíchem běží větrem vánic.“ Seifertovi nechybí tedy ani rozmarná nota. Kontrast kladných a záporných sil života je tlumený, ale nestírá se. Protiklad jara a zimy, tepla a chladu, světla a stínu, úsměvné pohody a stesku, života a smrti, naděje a bázně je proveden zcela bez tragického, pate-

tického gesta. Proto vyznívá v lidsky důvěrný výraz historického optimismu a lidské převahy nad silami zmaru a odcizení. Seifertovo důvěrné lidství provází motiv milostného dotyku, motiv všímavosti k drobnostem, motiv krásného předznamenání, jako například ve verši „Kus jara už k nám padlo s výšek, / podléška, modrý větrníček“, a motiv dojetí z uplývání času, který přechází pointou Prosince v motiv mužného vyrovnání s realitou:

Jak je to dávno: bílé střechy,
pod prsty zlato na ořechy,
maminka sladké mandle krájí
a děti ani nedutají.

Tajemství patrně je tlačí,
stromek je svázán na pavlači.
Pak náhle jako o sklo mince
zazvoní zvonek. Tišší, tišší
je smutek vždycky při vzpomínce.

Čas letí prudce! Třeskní číši.

Originálním výrazem kalendářního cyklu jsou čtyři básně Františka Halase z cyklu Časy (samostatné vydání 1939, od roku 1945 jako pevná součást Torza naděje), nazvané Básník taje, Básník zraje, Básník opadá a Básník přezimuje. Enigmatická stylizace těchto básní předznamenává celkový ráz jinotajného jazyka poezie bojujícího proti fašismu v atmosféře útlaku a nesvobody. Příroda čtyř ročních dob poskytuje občanské symboly nasyčené heroickou tradicí („palcátky plodů . . . vy stromy hejtmanské Čím hněvivíte“), truchlivostí dnů nacistické nadvlády („Žít bez bytosti Z čeho si vůni uděláš / skřčená fialko škrceného slova“; „Krákají vrány kráلكy lesních stínů . . . zní zrádný krakor od Sněžky ku Děvinu“) a perspektivou národní naděje („Svět na slabinách pot a stydne hřbitovem / Špehýrkou dějin dívá se k nám příští . . . Na ranečku hlíny básník přezimuje / Má sen Letí čas letí zlatý paroháč . . .“). Halas se přitom vyhýbá lineárnímu alegorismu, přírodním jevům uchovává autentickou, hmotnou existenci, nejsou zdaleka jen projekcí idejí; osvobozené ideje a modus vivendi v podmínkách

fašistického násilí však vizi přírody nově koncipují. V posunu významové zátěže dochází k nápadné interferenci společenské problematiky s tradicí ustáleným obrazem ročních dob, což vede k jeho zčasování a dekanonizaci. O cyklu Časy platí stejně jako o Torzu naděje, že básník „nalezl spojnici . . . mezi požadavkem obecné srozumitelnosti a obrazností, jež dokázala nést nové poznání i silný emotivní náboj, mezi konkrétní agitací a nadosobní platností básnické výpovědi“.⁴

Obliha „magického kruhu“ čtyř ročních období a dvanácti měsíců, která je zřejmě raritou české moderní poezie, vyplývá patrně nejen z básnické soutěživosti a z marnivé fantazie, ale i z moudrosti poezie, která si opětovně definuje pocit přírody, národního koloritu, času, smysl střídání obyčejných dnů. Kalendářní cyklus je zvláštním způsobem tvárný. Jako nadčasové paradigma umožňuje nevyčerpateľné aktualizace, pocíťované právě jako odchylky na pozadí literární paměti, na pozadí známé normy. Dovoluje, aby v něm každá doba našla své malé výstižné zrcadlo, protože v sobě skrývá systémovou metaforu, schopnou vystihnout totalitu života, jak se to asi nepřekonateľným způsobem podařilo Karlu Tomanovi. Dvě základní ideově umělecké strategie zobrazení kalendářního cyklu jsme pojmenovali jako myslitelské a imaginativní s vědomím, že se kříží v četných různotvarech a usilují o integraci v originálních dobových syntézách; ty se vynořují stále znovu, aby obrodily vztah poezie s prožívanou skutečností v celé její šíři a hloubce.⁵

POZNÁMKY

¹ D. Diderot, O umění, Praha 1983, s. 43.

² S folklórní rovnováhou přírodního a lidského prvku souvisí typický paralelismus událostí v přírodě a událostí v člověku, např. u měsíců jarního období téměř už zkonvencionalizovaný paralelismus obrození života v přírodě a probuzení lidského nitra. Toto folklórní dědictví klasickým způsobem rozvinul Neruda v Prostých motivech.

³ Tento znak vyzdvihuje J. Hora v monografické práci Karel Toman, Praha 1935, s. 24–26.

⁴ J. Pavelka, Hledání místa v dějinách, Praha 1983, s. 118.

⁵ Ani v poválečném období zájem básníků o kalendářní cyklus neutuchá. Jako dobově příznačný příklad jeho interpretace uveďme oddíl Rok v Čechách ze

sbírký Františka Branislava Věvec z trávy (1960), který je pokusem o sjednocení imaginativní a myslitelské tradice. Nostalgické pocity Branislav zcela kompenzuje objektivním dějinným pohybem, který v jeho optimistickém podání naprosto plynule směřuje k budoucím jistotám, k novým úrodám a „darům“ života. Množství vynalézavých variací ze sedmdesátých let u Václava Honse (Černé milosti, 1972), Jaroslava Čejky (cyklus Lampy v almanachu Mladé fronty Jaká radost, jaké štěstí, 1973) i u Petra Skarlanta (Ústa spojená pro štěstí, 1973) vesměs upřednostňuje hru obrazů založenou na kontrapunktu poetizace a de-poetizace. Do opačného proudu meditativně laděných koncepcí roku se vřazuje nerozsáhlá kompozice Petra Prouzy Co zůstane (Básnický almanach 1973, knižně ve sbírce Letorosty lásky, 1979), k níž se básník vrací s drsnější životní zkušeností v Neviditelném kalendáři (1986). Nekonvenční imaginaci přináší cyklus Zvěrokruh v prévertovskly laděné prvotině Miroslava Huptycha Srdečný střelec (1984). Z koloběhu ročních období čerpá kompoziční osnova i obrazná tkáň v Bermudském trojúhelníku (1982) Ivana Skály, básníka neinspirujícího se motivem „kalendáře“ poprvé, o čemž svědčí mj. již tituly básnických sbírek Blan-kytný kalendář (1963) a Kalendář (1986). Čerstvé verze „měsíců“ najdeme také v knize přísloví (1985) Karla Sýse aj.

Přísně vzato nespadá problematika poetiky dramatizací bezprostředně do sféry vědy literární, nýbrž spíše divadelní. Dramatizací označujeme jeden z případů, kdy na podkladě určitého textu, jehož vlastnosti jsou determinovány mimo jiné také komunikační situací, v níž se má realizovat, vzniká text nový, tvarově přizpůsobený nové, odlišné komunikační situaci, ale současně si zachovávající větší či menší genetickou vazbu na text původní. Pojmenováváme tedy tímto výrazem případ, kdy na podkladě literárního textu ne-dramatického (prozaického či poetického) vzniká text dramatický, tzn. funkčně přizpůsobený k tomu, aby byl interpretován pomocí výrazových prostředků konkrétního historického typu divadla — text, jenž má působit na vnímatele nikoli četbou, nýbrž prostřednictvím scénické hry herců.

Pojem dramatizace tak de facto postihuje nejen výsledný text-tvar, ale také samotný proces a cíl jeho vzniku: kvantitativní a kvalitativní zásahy, které subjekt transformace — dramatizátor — učinil, aby zvolený literární text nabyl tvaru žádoucího pro novou funkci. Z toho vyplývá, že normy, podle nichž dramatizátor do předlohy zasahuje, nevycházejí pouze z oblasti ideové a názorové, ale rovněž formální. Aby se prozaické dílo stalo dramatizací, nemusí dramatizátor udělat ani jeden posun významový, bezpodmínečně je však musí přepsat do jednotlivých rolí — dialogů a scénických poznámek. Je samozřejmé, že tento přepis přináší vždy, i při sebevětší míře pietnosti, určité významové posuny, dramatizátor záměrně či nezáměrně některé motivy a myšlenky aktualizuje, jiné potlačuje, zkrátka interpretuje předlohu. Proto se každá dramatizace konfrontovaná s textem předlohy stává výpovědí jak o tvůrčích záměrech, postojích a dovednostech dramatizátora, tak také o jeho představě divadla a dramatu.

Zájem literárního badatele o dramaturgii je omezen jednou podstatnou skutečností: ačkoli dramaturgovo dílo může být novým dramatickým, divadelním textem, plně oprávněným a smysluplným v celku inscenace (suverénního uměleckého díla), nemusí být a ani nebývá novým dramatem, tj. novým plnohodnotným literárním dílem, schopným samostatného bytí a hodnotově srovnatelným s předlohou. Na rozdíl od jiných, typově velmi blízkých způsobů osvojování ne-dramatických textů divadlem (více nebo méně komponovaná recitační pásma poezie či korespondence), dramaturgii sice vstupuje k „pravému“ dramatu do silného vztahu, nicméně už skutečnost, že určitý dramatický text nese označení dramaturgii, a nikoli drama, naznačuje, že toto dílo buď neaspíruje na to, aby bylo akceptováno literárně divadelní veřejností jako kvalitativně nový tvůrčí čin, nebo takto reálně přijímáno není. Je vnímáno pouze jako způsob druhotné existence textu původního — jako nutný, leč literárně nesusobitný mezistupeň mezi tímto textem a jevištěm.

V samotné divadelní a literární realitě je však mezi literárně svébytnými a nesusobitnými dramaturgiemi plynulá hranice, stejně jako mezi dramatem a ostatními typy dramatických textů. Také v tomto případě platí základní kritérium, zda je daný dramatický text schopen již při četbě, v psané podobě, předat vnímání relativně úplnou¹ estetickou informaci. U dramaturgii je však situace komplikovanější o to, že existence předlohy působí negativně při oceňování tvůrčího přínosu dramaturgii; aby byla dramaturgii přijata jako nové drama, musí být významový a výrazový posun natolik podstatný, aby se narušila přímá vazba na originál.

Jestliže nás navzdory výše zmíněným námitkám žánr dramaturgii zajímá a domníváme-li se, že jeho výzkum v této kapitole může přinést funkční pohled na českou meziválečnou dramatickou literaturu, je tomu tak proto, že jde o období, které významně iniciovalo nejen značné přehodnocení obsahu pojmu drama, ale současně znamenalo zásadní přestavbu vztahů mezi dramatickým textem a divadlem a také mezi literaturou a divadlem. Dramaturgii, tedy texty ne-dramatické, určitým způsobem podle dobových norem divadlem přisvojené, mohou být indikátorem této přestavby, neboť lze na nich přesvědčivě demonstrovat proces rozpadu „původní“ (přesněji předchozí) neodlučitelnosti dramatu a prestižního divadla a také postupné stírání vyhraněné neslučitelnosti

dramatického principu v divadelních textech s principem epickým a lyrickým.

První divadelně i literárně významné zpracování prozaické předlohy v české dramaturgii představuje drama Viktora Dyky Zmoudření dona Quijota. Ačkoli v tomto případě nejde o dramaturgii v pravém slova smyslu, je Dykovo drama pro nás výklad nezbytným východiskem, a to především proto, že představuje dílo, které leží na samém počátku sledovaných procesů, a je tedy jak obrazem novodobé představy dramatu, tak také jejím překročením. Není totiž jistě náhodou, že toto dílo má podobu dramatu, a nikoli dramaturgii. A není náhodou, že takovýto typ díla v českém prostředí vzniká teprve na počátku druhého desetiletí 20. století, navíc jako ojedinělý čin. A náhodná není ani skutečnost, že tu směřovala tvůrčí iniciativa od literatury usilující vyjádřit novou společenskou realitu prostřednictvím inovovaného tvaru k divadlu, a nikoli naopak, jak to ostatně dotvrzují i vnější osudy Dykova díla: poprvé bylo Zmoudření publikováno během roku 1910 na pokračování v nedělních přílohách politického listu Samostatnost; mělo být literární alegorií a politickým pamfletem, výrazem autorových názorů na soudobou společnost. Ačkoli bylo jako básnické dílo veřejností přijato kladně, Jaroslav Kvapil v Národním divadle je odmítl jako scénicky naprosto nerealizovatelné, nedramatické. Hrál se pak až roku 1914 na Vinohradech v režii berlínského Františka Zavřela a tato inscenace znamenala nástup nového směru do českého divadla — expressionismu.

Jak odmítnutí Dykovy hry tehdejší vůdčí osobnosti první české scény, tak její přijetí představitelem nově nastupujícího směru nám může být dokladem toho, že se tato hra dostala do relativního napětí s dobovou představou dramatu. Drama, které v dobovém vědomí mělo monopolní postavení v činoherním divadle, nebylo totiž dramatem v té šíři a zároveň i neurčitosti, matnosti pojmu, v jaké ho vnímáme dnes, ale bylo přesně a poměrně závazně vymezeno relativně pevným systémem norem, jež bylo dokonce možné „snadno“ uspořádat v jakýsi technologický návod.²

Zde je nezbytné udělat delší odbočku a pokusit se pojmenovat nejzákladnější a nejobecnější rysy dobové představy „ideálního dramatu“, tzn. charakterizovat zmíněný systém norem, jež toto drama obsahově i formálně vymezoval a omezoval. Je to patrně nezbytné

nejenom vzhledem k výkladu specifiky Dykovy hry, ale především vzhledem k výkladu dalších procesů probíhajících v české dramatice meziválečného období a bezprostředně se odrážejících ve vlastním předmětu této kapitoly — v dramatizacích.

V této souvislosti se zdá účelné přijmout vedle tradičního termínu drama aristotelské termín drama absolutní. Razí jej ve své Teorii moderního dramatu Peter Szondi,³ aby jím odlišil nejspeciřičtější rysy měšťanského dramatu (tak, jak se v evropské tradici utvářely zhruba do sklonku 19. století) od jeho pozdějších proměn. Je však důležité zdůraznit, že tohoto termínu budeme používat především pro ideální systém norem, a aniž bychom tvrdili, že by tento systém mohl být někdy praktickou tvorbou zcela realizován.

Základním rysem absolutního dramatu, jež si našlo i svou divadelní formu v tzv. kukátkovém prostoru, je úsilí objektivně postihnout mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního předvedení, dialogické slovní akce. Jestliže epika o člověku „vypráví“ a přímou součástí této výpovědi se víceméně vždy stává i její interní autorský subjekt a vnímatel, pak absolutní drama svého tvůrce de facto zapírá, stejně jako přímo neoslovuje svého diváka. Nechce být výpovědí o již proběhlém ději, ale jeho objektivním, primárním, iluzivním (v rámci dobových představ o realitě a její iluzi), zobrazením v přítomném čase. Potlačení subjektu výpovědi si potom vynucuje „nahrazení“ jeho kauzality vzrůstem vnitřní kauzality dramatu, zpevnováním příčinných vazeb mezi jednotlivými předváděnými akcemi. Absolutní drama je nuceno vzdát se všeho, co není touto vnitřní příčinností dostatečně motivováno, co je vůči základní dějové linii vnější a nahodilé. Platí v něm požadavek absolutní návaznosti všech prvků, jedno v něm musí bezpodmínečně vyplývat z druhého.

Zákonitým a adekvátním výsledkem potlačení subjektu a posílení vnitřní kauzality v takovém typu dramatického textu jsou také tzv. zákony tří dramatických jednot, které na základě Aristotela formuloval francouzský klasicismus a ke kterým — i přes pozdější romantickou negaci — absolutní drama inklinuje. Jak změna dějové linie, tak časté časové a prostorové změny totiž v podstatě narušují iluzi naprosté identity mezi zobrazením a zobrazovaným a odkrývají interní i externí autorský subjekt, který tyto změny podle určitého záměru a klíče provádí.

Je zákonité, že uzavřená forma dramatu, budovaného tak, aby všechny složky jeho významové výstavby směřovaly „dovnitř“, značně omezovala i počet dějů jejím prostřednictvím zobrazitelných. Absolutní drama se obrací výhradně k vypjatým okamžikům v mezilidských vztazích, k rozporům, v nichž skrze vyhocený konflikt mezi individui může pronikat k obecnějšímu sdělení. Jeho ideálem je tedy maximálně vypjatý konfliktní děj, probíhající prostřednictvím minimálně možného počtu postav (aby vůbec vznikl dialog a konflikt), v minimálním časovém úseku a minimálním prostoru. Zmíněné normy absolutního dramatu netvořily ve vývoji evropského divadla a literatury jednou provždy daný a neměnný systém, ale utvářely se postupně a v jednotlivých historických obdobích nabývaly rozmanitých podob. (Jejich formování probíhalo v několika klíčových etapách: italská commedia erudita, zčásti drama a divadlo alžbětinské Anglie, zejména však francouzský klasicismus a německé klasické drama 18. a 19. století.) Navíc se takřka po celou dobu své dominance tyto normy prolínaly a konfrontovaly s koncepcí dramatu prosazující pojetí do značné míry protichůdné — se shakespearovskou koncepcí dramatu stovebně a významově otevřeného. A dostávaly se také do konfliktu s charakterem jednotlivých dramatických žánrů a s jejich pohybem, neboť měly samy o sobě — ačkoli se snažily obejmout žánry všechny — žánrový charakter. Vznikly totiž především zobecněním zkušeností a poznatků formujících se v žánru tragédie. Zhruba od poslední třetiny minulého století se pak stále více dostávaly do napětí i rozporu s kvalitativně novými jevy ve vývoji dramatické tvorby, s díly Ibsena, Čechova, Strindberga, Wedekinda a celé řady dalších, tedy i s tvorbou, která byla projevem jejich reálné krize v nových, složitějších společenskohistorických podmínkách. Nicméně jako dominující systém norem se absolutní drama udrželo v oficiálním měšťanském divadle prakticky až do prvních dvou třet de setiletí 20. století — byť již převážně pouze v rovině nenaplněných teoretických postulátů. (Dokonce se zdá, jako by v Čechách na začátku tohoto století pod vlivem německého novoklasicismu nabyly normy absolutního dramatu zvlášť výrazné postulativní funkce, čehož příčinou bylo patrně jednak rostoucí teoretické uvědomění těchto norem, jednak snaha konzervovat tyto normy tváří v tvář nové dramatičce, snaha plynoucí z oprávněného vědomí jejich ohrožení.)

Vraťme se zpět k Dykovu Zmoudření dona Quijota. Je evidentní, že

za situace, kdy mělo absolutní drama v soudobém divadle prakticky monopolní postavení, nebyla vhodná půda pro vznik prestižního dramatického textu opírajícího se o text tak výsostně epický, jako je Cervantesův román. Proto podobné dílo mohlo vzniknout teprve tehdy, když normy absolutního dramatu začaly své postavení ztrácet. Jakkoli se divadelní praxe skoro po celé 19. století obracela občas k osvojení populárních prozaických předloh, dramatický text vzniklý na podkladě prózy a aspirující přitom na uměleckou hodnotu (což v dané chvíli znamenalo zejména hodnotu literární) se mohl objevit pouze ojediněle a nahodile, přičemž jeho kladné přijetí záviselo hlavně na tom, nakolik se jeho autorovi podařilo respektovat závazné dramatické normy a potlačit strukturální vazbu výsledného díla na původní formu. To bylo nezbytné již z toho důvodu, že transformaci prozaické předlohy v dramatický text aktivně bránilo vědomí větší strukturální organizovanosti, a tedy i nadřazenosti dramatického principu nad epickým. (Odráželo se mimo jiné i v tradičním obsahu a způsobu užívání adjektiv „dramatický“ a „epický“.)⁴

Nerespektuje-li tedy Dyk volbou Dona Quijota za látku svého dramatu dobové normy a dostává se s nimi do napětí, je zároveň jeho dílo také dokladem toho, jak se s těmito normami pokoušel vyrovnat. Danou látku si totiž v dané chvíli mohl přisvojit jenom díky tomu, že se nesnažil „dostát“ předloze, tj. svou výpověď transformovat do adekvátního dramatického tvaru předlohu jako celek. Spíše se předlohou nechal volně inspirovat, přičemž tu určitou roli nepochybně sehrála i její proslulost. Ta mu totiž skýtala možnost dát obecně známému příběhu vlastní výraz. Cervantesův román je dílo, jež každý zná, ale jen málokdo přečetl — to umožnilo Dykovi přistoupit k příběhům Dona Quijota způsobem do značné míry srovnatelným s tím, jak přistupovali ke svým látkám, tzn. k mýtům, antičtí dramatikové. Jeho drama totiž svým způsobem počítá s předchozí vnímatelovou obeznameností jako s pozadím umožňujícím autorskou výpověď, přičemž tato obeznamenost tu není nutně spjata s osobním, individuálním čtenářským zážitkem, ale je součástí obecného evropského kulturního povědomí. Na pozadí tohoto povědomí pak Dyk z rozsáhlého epického díla (vystavěného na epickém principu řetězení množství jednotlivých příhod, prezentovaných prostřednictvím vyprávění epického subjektu) vybral pět epizod a uspořádal je do pěti aktů. Akt první, zobrazující Quijotův odchod

z domova, je expozicí příběhu; akt druhý, Quijotovo střetnutí v Sierra Moreně s loupežníkem a epizoda s párem milenců, jeho rozvíjením, akt třetí pak tvoří jeho vrchol (hrdinovi se podaří zvítězit silou svého snu), akt čtvrtý, Quijotova porážka v boji s Rytířem Jasného Měsíce, představuje peripetii a znamená zvrát k aktu pátému, závěrečné katastrofě, tedy ke Quijotově smrti.

Z přehledu aktů je snad zřejmé, jak se tu Dyk snažil naplnit dobově obvyklé, neutrální schéma tragédie o pěti dějstvích. Na rozdíl od „absolutního dramatu“ nemají však tato dějství mezi sebou tak úzkou dějovou, časoprostorovou a příčinnostní vazbu, každé z nich představuje oddělenou epizodu, spojenou s ostatními především titulní postavou. Nejzřetelněji je tato epická epizodičnost, „novelisticčnost“ patrná v dějství druhém, kde je narušena zásada jednoty děje; Quijote vstupuje z jeho centra a stává se pouze divákem, před jehož zraky se odvíjí jakási uzavřená jednoaktovka — příběh dvou milenců. K takovéto dílčí deformaci architektiky objektivního dramatického tvaru tu dochází nejen vlivem epické předlohy, ale především proto, že tu autor preferuje jednotu subjektivního demonstrování myšlenky před jednotou děje. Neboť v Zmoudření je základním autorským gestem podřízenost všech složek významové výstavby adekvátnímu předvedení primární teze — teze o rozporu mezi životodárným snem a nepřející realitou, která jej ubíjí. Její tragické vyznění je nejpregnantněji vyjádřeno slovy racionalistického magistra Carrasca: „Jediná pomoc je proti touze: uskutečnit ji.“ (Obsah této teze nejlépe vyniká ve srovnání s pozdějším, slovně takřka shodným, myšlenkově ale zcela protichůdným výrokiem Wolkerovým.)

I když Dyk přebírá, od Cervantesa nejenom základní dějovou linii, ale i všechny své postavy, jeho snaha demonstrovat své subjektivní vidění světa, své myšlenky, jej vede k tomu, že utlumuje psychologický rozměr zobrazovaného a každou z postav činí hlasatelem-symbolem určitého krajního postoje. Přeměňuje vztahy postav do výrazného schématu, které je předloze cizí, a dává celku hry novou kauzalitu. Přitom je toto schéma budováno tak, aby posilovalo tradiční „dostředivost“ a motivickou uzavřenost dramatu: Dyk zachovává takřka důsledně symetrii odpovídajících si dvojic a čtveřic postav (Don Quijote — Sancho Panza, milenec — milenka, neř — magistr, farář — hospodyně atd.) a jejím prostřednictvím usiluje o subjektivní uchopení totality světa.

A právě tato subjektivizace dramatického tvaru, v níž drama přestává být objektivní iluzí skutečnosti „bez tvůrce“ a stává se jakoby „pouze“ výpovědí určitého subjektu, byla příčinou, proč byla Dykova hra nejprve odmítnuta jako nedramatická a posléze přijata expresionismem, směrem, v němž subjekt tvůrce (ať už dramatika, režiséra nebo herce) nabýval nové platnosti. Je-li však současně tento pohyb k subjektivizaci objektivní dramatické formy ve Zmoudření dona Quijota také neoddělitelně propojen s pohybem k její epizaci, anticipuje Dykova hra zákonitě procesy stírání protikladů mezi dramatem a prózou (a také poezií), který proběhne v českém divadle v příštích desetiletích a postupně umožní jejich větší vzájemnou propustnost.

Dykův způsob osvojení quijotovského syžetu byl přesto naprosto protichůdný způsobu, jakým si začalo evropské i oficiální české divadlo (byť s jistým časovým zpožděním a značnou nechutí) osvojovat epické předlohy po první světové válce. O tomto období můžeme mluvit jako o první skutečně významné etapě dramatisací, které se tu poprvé hodnotově vyrovnávají dramatu a jako takové jsou také veřejností přijímány. V této době totiž v oficiálním českém divadle, představovaném především Národním divadlem a divadlem Vinohradským, vzrůstalo vědomí relativní repertoárové krize, jež byla mimo jiné důsledkem relativní krize aristotelského dramatu, ztrácejícího za daných společenských podmínek schopnost adekvátně postihovat základní otázky přítomnosti. Proto se oficiální divadlo občas obrací i k literatuře nedramatické a na rozdíl od avantgardy, na stejnou situaci reagující především příklonem k poezii, snaží se na scénu přivádět prozaické texty. „Výpomoc z nouze“ — tak nazval tuto praxi František Götze, dramaturg Národního divadla.⁵

V tomto kontextu vzniklé dramatisace jsou vlastně výjimkami porušujícími rozpad pravidla, střetnutí dvou dosavadních dramatických axiomů: na jedné straně se v nich prosazuje snaha dramatisátorů maximálně respektovat předlohu, motivovaná tradičním přesvědčením o nadřazenosti literatury nad jejím jevištním ztvárněním; na straně druhé se tím ale dostávají zároveň do konfliktu s vládnoucí představou o naprosté odlišnosti epické a dramatické formy. (Proto také v soupisech repertoáru obou našich předních scén převládají dramatisace v těch

žánrech, které stály poněkud mimo „seriózní“ tvorbu, a nebyly tudíž tak svázané normami — především v tvorbě pro děti a mládež.) V důsledku přesvědčení, že výsledné představení musí postihnout celek i všechny jednotlivé složky předlohy, její původní významovou výstavbu i tvar, byl navíc úspěch těchto dramatisací silně limitován také výběrem textů, které se pro takovýto způsob převzetí jevíly vhodnými. A tak ačkoli se od konce dvacátých let dostávala na scény (ve větší míře, leč stále ojedinele) díla Balzaková, Dickensova, Defoeova, Tolstého, Andersenova, Jiráskova, Erbenova, Světlé a Němcové, v praxi byl oficiálním divadlem plně akceptován jako autor dramatisovatelných próz pouze spisovatel jediný: „Povím za sebe předem a bez mučení: nemůže být sporu o tom, že posuzujeme-li danou otázku zásadně a všeobecně, dělat z románu divadlo jest v podstatě znetvořování cizího díla, cizopasné zneužívání, často výdělečné příživnictví divadelního řemesla, umělecká ohavnost. Každému kulturnímu člověku je zřejmé, že námět a forma díla, umělecká osobnost a způsob jejího vyjádření jsou organicky srostlé v nerozlučitelnou jednotu: jsou nedotknutelné ve své sounáležitosti... Jako proti každé všeobecně uznávané pravdě lze postavit nějaké ale, také proti zamítavému soudu o dramatisování románu lze říci: jsou případy, kdy možno souhlasit s dramatisací románu bez výčitek uměleckého svědomí. Takovým ojedinelým případem je především Dostojevskij.“⁶

Vlna Dostojevského prošla v meziválečném období snad všemi jevišti Evropy. Jeho prózy na nich vítězily nejenom pro svou zřetelnou vnitřní dramaticčnost a dialogičnost, ale zejména proto, že suplovaly chybějící velkou sociální tragédii ostrých konfliktů. Významnou roli při jejich přijetí pak nepochybně sehrála i jejich psychologičnost, hloubka velkých lidských figur, které na divadle dávaly velké příležitosti hercům. Navíc svým filozofickým nábojem, sklonem ke grotesknímu uchopení tématu krize individua uprostřed krize společnosti těsně navazovaly na expresionistickou dramaturgiu, ale zároveň ji dalece překračovaly životností zobrazení, vyrůstajícího z poznání reálného ruského života 19. století a nikoli ze spekulativních modelů. V programu k Borově inscenaci Zločinu a trestu z roku 1941 (Prozatímní divadlo, Karlín) čteme: „Proč se dramatisuje Dostojevskij? ... Protože je to největší dramatik 19. století, třebaže nenapsal jediného dramatu. Jeho romány jsou čisté tragédie. A protože se dnes tragédie téměř přestaly rodit

nahrávají dramaturgické Dostojevského dnešní velkou tragédií — a to aktuální tragédií podmracené doby, v níž nastává velká výměna obsahů a forem životních... A konečně: romány Dostojevského mají silnou dramatickou základnu, čehož svědectvím je to, že skoro automaticky přecházejí v každé scéně v dramatický dialog, jenž nemá epicky nic popisného, nýbrž rozvíjí situaci, charakter a osud dramatickými prostředky... Na vrcholných místech jeho děl cítíte, že románová forma je náhodná, že všechno je tu pohyb dramatických sil, jež jsou sráženy na malou plochu v polárních protikladech a dramatickém tvaru dialogickém.“

Na české jeviště vstoupil Dostojevskij již před válkou. Pro problém, který v této kapitole sledujeme, je příznačné, že první inscenace jeho děl se opíraly o texty dramaturgické vzniklé v jiných jazycích (v ruštině a francouzštině),⁷ tedy o dramaturgické přicházející k nám již v hotové dialogické formě jako „pravá“ dramata. Na počátku dvacátých let pak Dostojevského tvorbu aktualizovalo sté výročí jeho narození a hlavně tři návštěvy Mchatu ve Vinohradském divadle (1921 a 1924 — Bratři Karamazovi, 1923 — Ves Štěpančikovo).

Není to shoda okolností, že autorem obou výše citovaných výroků, v nichž je tak vysoko vyzdvížena divadelní výjimečnost Dostojevského próz, je Jan Bor, člověk, který měl vedle Fr. Götze a K. Dostála největší podíl na přijetí divadelního kultu Dostojevského v Čechách. Právě Bor zdramatizoval v několika úpravách tři neznámější romány Dostojevského a během své režisérské dráhy se k jeho prózám stále vracel (1922 Idiot, Švandovo divadlo; 1928 Zločin a trest, Vinohrady a Plzeň; 1931 Bratři Karamazovi, Vinohrady; 1934 Idiot, Vinohrady; 1941 Zločin a trest, Prozatímní divadlo). Jeho dramaturgické i inscenace byly přitom takřka všeobecně, zejména od konce dvacátých let, přijímány jako adekvátní stanovenému úkolu, a proto nám mohou poskytnout odpověď na otázky, které si v této kapitole klademe.

Vyjďeme ve své argumentaci z knižního vydání Zločinu a trestu z roku 1928.⁸ Již podtitul „Scénovaný román“ a počet devatenácti obrazů, do nichž dramaturg originál převedl, naznačují způsob a cíl jeho práce. Bor tu k Dostojevskému záměrně nepřistoupil jako suverénní tvůrce, který se chce prostřednictvím předlohy svébytně vyjádřit, ale jako služebník-upravovatel, jehož štěstím je pietně převést na divadlo původní text v co největší úplnosti. Jestliže Dyk vycházel z před-

chozí vnímatelovy obeznámenosti s předlohou, pak Bor obdobnou možnost nepřipouští. Vnímatel je pro něho bílou plochou. Představa o sekundárnosti divadla vůči literatuře, o jeho povinnosti cele tlumočit autora předlohy, jej vede dokonce k tomu, že nerespektuje mnohé z dobové představy o dramatickém textu a maximálně svou dramaturgií předloze přibližuje. V této souvislosti výše citovaný výrok o Dostojevském jako o největším dramatikovi, třebaže nenapsal ani jedno drama, i zdůrazňování vnitřní dialogičnosti jeho próz a nahodilosti jejich epické formy, není pouhé obrazné pojmenování, ale je míněno doopravdy — vyjadřuje potřebu dramaturga opřít se o autoritu textu záměrně odcizeného původnímu literárnímu druhu. Jako by práce dramaturga pak nebyla převodem z jednoho druhu do druhého, ale pouze dramaturgickou úpravou uvnitř druhu jediného — dramatu.

Maximálně možným ztotožněním dramatického textu s epickou předlohou jsou Borovy dramaturgické určitém extrémem. Přesvědčení o prioritě literatury nad divadlem však postupovalo i dramaturgické jiných upravovatelů, a to i tehdy, když pracovali způsobem uvolněnějším (viz např. dramaturgické Dostojevského z pera Františka Götze, který se nebál — snad i proto, že jeho úpravy byly v rozsahu více omezeny a byly vytvářeny v duchu progresivního hilarovského inscenačního způsobu — zhušťovat originál pomocí významové montáže mnoha složek v nový celek, a nebál se ani připsávat vlastní dialogy. Nicméně ani pro něho nebyl výsledný jevištní tvar ničím víc než ne zcela dostačující reprodukcí předlohy).⁹

Přízpůsobování dramatického textu textu výchozímu vede Bora v Zločinu a trestu také k tomu, že v prvním obraze vytváří jakýsi epický úvod, který má vyhraněnou formu vypravování ve 3. osobě. Prvních zhruba devět stran románu je tu sice zkráceno na stranu a půl, ale všechny rysy prózy jsou zachovány.

„Horko na ulici bylo hrozné, k tomu dusno, všude vápno, cihly, prach a nesnesitelný zápach z výčepů. Šel po chodníku jako opilý vrážděje do mimojdoucích. Druhý den již skoro nejedl, v hlavě mu vířilo těžkými myšlenkami. Z nich jedna se tvrdošíjně vracela: „Proč tam vlastně teď jdu? Cožpak jsem opravdu schopný něčeho takového?““

Nezvyklé užití prozaické formy jde dokonce tak daleko, že Bor v rámci zkracování nahrazuje v prvním obraze některé přímé řeči řeči nepřímou: „Odchází sliboval, že brzy přinese možná ještě stříbrnou

krabici na cigarety“ místo „Přinesu vám, Aleno Ivanovno, snad, v těchto dnech ještě jednu věc... stříbrnou... pěknou... schránku na cigarety... jak jen ji dostanu zpět od přítele...“ Byl v rozpacích a umlkl.“¹⁰ Text prvního obrazu tak ostantativně přehlíží svou předurčenost k jevištní reprodukci, pro kterou, pokud by neměl být čten vypravěčem, by nepochybně potřeboval další „dramatizaci“. Má však v Borově koncepci své oprávnění, neboť vytváří přechod mezi prozaickou předlohou a dalšími obrazy, které mají už vysloveně klasický a funkční tvar záznamu-projektu divadelní akce prostřednictvím dialogů a scénických poznámek.

Knižní vydání dramatizace *Zločinu a trestu* má 189 stran malého formátu, leč velmi hustě sázených a představuje odhadem zhruba sedm osm hodin jevištní hry. Proto byla tato dramatizace, stejně jako ostatní Borovy dramatizace Dostojevského (vyjma poslední z roku 1941), dvoudílná a hrála se ve dvou mimořádně dlouhých představeních. Přitom je příznačné, že způsob Borovy práce umožňoval, aby takto rozsáhlá dramatizace byla relativně snadno (pouze vynecháním několika obrazů a několika dalšími škrty), zkrácena na variantu jednodílnou a v takové podobě také při některých reprízách hrána. Srovnajme si obě modifikace *Zločinu a trestu* podle přehledu jednotlivých obrazů:

Dvoudílná

Jednodílná

I. díl

- | | |
|---|----|
| 1. U stařeny Aleny Ivanovny | |
| 2. V krčmě | |
| 3. Matčín dopis | |
| 4. Vražda stařeny Aleny Ivanovny | 1. |
| 5. Na policii | |
| 6. U Raskolnikova | 2. |
| 7. Setkání se Zametovem v hostinci | 3. |
| 8. Smrt Marmeladova | |
| 9. Shledání Raskolnikovo s matkou a sestrou | 4. |
| 10. Raskolnikov návštěvou u Porfirije Petroviče | 5. |

II. díl

- | | |
|--|--|
| 11. Raskolnikov se seznamuje se Svidrigajlovem | |
|--|--|

- | | |
|--|-----|
| 12. Lužin návštěvou u Raskolnikovů | 6. |
| 13. Raskolnikov poprvé u Soni | 7. |
| 14. Smuteční hostina u Kateřiny Ivanovny | 8. |
| 15. Raskolnikov podruhé u Soni | 9. |
| 16. Porfirij návštěvou u Raskolnikova | 10. |
| 17. Dvě návštěvy u Svidrigajlova | |
| 18. Raskolnikov se loučí | 11. |
| 19. Vyznání | 12. |

Bor postupuje při dramatizaci tak, že převádí jednotlivé epizody románu odehrávající se v určitém prostoru do jednotlivých scénických obrazů. Rozdíl mezi dvoudílnou a jednodílnou variantou spočívá pak v tom, že v jednodílné jsou eliminovány určité dějové linie, které Bor považuje za méně důležité (děj do okamžiku vraždy, postava Marmeladova a celá dějová linie související se Svidrigajlovem). K takovému postupu ho vlastně vede již jeho způsob práce s jazykovým materiálem předlohy; vyhýbá se například kondenzaci děje, slučování postav a dějů, posunům významů. Bor originál pouze zkracuje, neodvažuje se však do něj významněji zasahovat. Považuje přitom za důležitější udržet původní celistvost jednotlivých scén a dialogů než respektovat (za cenu jejich proměny) vyšší sémantické roviny, tj. například systém rozložení postav a jejich vzájemné vztahy. Řečeno konkrétně, má-li se Bor rozhodnout, jak převést do své dramatizace třeba rozsáhlou zповěď Marmeladova, buď ji převezme takřka celou a poskytne jí v druhém obraze prostor na osmi stranách, takže je tento obraz prakticky jediným monologem Marmeladova, jen občas přerušovaným neutrálními replikami jeho partnerů, nebo tuto zповěď celou vyškrtne a s ní i postavu, která je jejím nositelem.

Takovýto dramatický text, přejímající od své předlohy aditivní řazení jednotlivých prvků, evidentně není již tak významově uzavřeným a příčinnostní vazbou navzájem propojených složek tak pevným celkem, jak to požadovaly normy absolutního dramatu. Vždyť jestliže je možné měnit rozsah dramatického díla přidáváním či vynecháváním jednotlivých scén, postav a dějů, aniž dojde k narušení jeho vnitřní stavby, k podstatnému narušení jeho identity, znamená to vlastně, že tyto složky jsou vůči jeho podstatě (z hlediska absolutního tvaru) fakultativní, nahodilé, významově odstředivé. Zároveň však nejde Bor

ve svém přizpůsobení se předloze tak daleko jako například Němirovič-Dančenko v mchatovské dramatinaci Bratří Karamazovových, který se úplně vzdal celistvého dramatického tvaru, zdramatizoval pouze vybrané kapitoly, jež propojil hojnými promluvy vypravěče. Próza v Dančenkově úpravě zůstala prózou a divadlo na sebe vzalo úlohu jejího scénického předvedení.¹¹ Bor naproti tomu — byť i výše zmíněný ojedinelý první obraz Zločinu a trestu obdobnou možností epického subjektu implikuje — se stále snaží zachovávat vnější podobu objektivního dramatu.

Jeho dramatinace jsou tak díly vnitřně rozpornými, která potvrzují rozpor v českém meziválečném dramatu mezi zastarávajícími normami a konkrétními díly reagujícími i svou tvarovou podobou na novou mnohotvárnost života. J. Vodák tento rozpor pojmenoval ze své divadelně konzervativní pozice slovy: „Soustava dramaturgických zákonů a zásad by se mnohem bezpečněji vybrala z našich kritických článků nežli z našich nejnovejších dramatin.“¹²

Dykovo Zmoudření dona Quijota a Borovy dramatinace Dostojevského představují dva možné, odlišné typy osvojení epického díla divadlem. Zároveň však také představují dvě různé, po sobě následující etapy proměňujícího se vztahu divadla k literatuře, poměru mezi dramatickým a prozaickým textem. Chronologicky třetí typ, jenž však do vztahu divadla a literatury u nás zasáhl nejrazantněji, prezentuje scénická tvorba E. F. Buriana a jeho divadla D 34—41.

Kdybychom konfrontovali způsob, jakým Burian akceptuje prózu v textech svých vrcholných inscenací, například v Krysaři, se způsobem práce Jana Bora, museli bychom dojít k zjištění na první pohled překvapujícímu, že totiž Burian je v podstatě na své předloze „závislý“ přinejmenším stejně a možná ještě více než Bor. I u něho totiž dominuje snaha adekvátně tlumočit původní text tím, že z něho přejímá maximální množství původního jazykového materiálu, bez dopisování a významového přehodnocování. Jako dramatinátor Burian svou aktivitu záměrně omezuje na nutnou scénickou lokalizaci jednotlivých dějů, na kondenzaci, přeskupování a částečně krácení promluv postav. Navíc, jak dokázal Jan Mukařovský ve své studii o dialogu a monologu,¹³ nepřepisuje Burian v Krysaři do rolí pouze promluvy jednotlivých hrdí-

nů, ale využívá plně dialogičnosti Dykova textu, rozepisuje pro herce i takřka celé pásmo vypravěče.

Zdá se dokonce, že Burianův postup při dramatinacích často není ani tak charakteristický tím, jaké posuny a zásahy dělal, jako spíše tím, jaké vůbec dělat nemusel, aby přesto vytvořil z prózy dramatický text adekvátní jeho tvůrčí inscenační metodě. Burian se totiž vědomě vzdává možnosti upravit výchozí text do podoby tradičního dramatu, a místo toho má ctižádost přivést na jeviště předlohu v její celistvosti a svébytnosti literárního díla. Dochází tu tak ke zdánlivě paradoxní situaci: v rámci procesu osvobození divadla z pout dramatu — literárního druhu, tedy v rámci osvobození divadla z pout literatury, se divadlo orientuje na texty, které jsou dokonce jakoby ještě literárnější.

Ačkoliv je tedy Burianův dramatinací postup zdánlivě takřka totožný s postupem Borovým, jde tu o dvě zcela odlišné koncepce divadla a úlohy dramatického textu v něm. Zatímco Bor setrval na pozicích tradičního, absolutního dramatu a jeho dramatinace byly jen výjimkami potvrzujícími pravidlo o neslučitelnosti prózy a divadla, v Burianově tvorbě tvoří dramatinace jednu ze základních, naprosto neopomenutelných součástí. Orientace na text, který neoresponduje s tradiční představou o dramatickém textu, byla podmíněna především směřováním k novým, rozšířeným možnostem divadelního vyjadřování.

V moderním pojetí divadla je totiž nositelem akce nejenom složka jazyková, dialog, ale pohyb všech složek, tj. také scény, světla, projekce, rekvizit atd. Literární drama svou tendencí k vyjádření všeho podstatného dialogem posunuje do popředí významové stavby především autora textu-dramatika, přičemž omezuje režisérovu aktivitu daleko více než text, který není ve své vnitřní struktuře tak dobře přizpůsoben inscenování — lépe řečeno tradičnímu způsobu inscenování. Burian (a celá jedna linie moderního divadla) proto raději akceptuje text, který sice klade vyšší nároky na režijní práci, ale skýtá mu větší prostor pro vyjádření vlastní individuality. Burianova „závislost“ na předloze tedy rozhodně neznamená podrobení inscenace psanému slovu. Úkol přivést na jeviště literární dílo v jeho celistvosti Buriana jako režiséra nespoutával, ale naopak jej nutil k hledání nových výrazových prostředků, nových možností divadla. Scénická nepřizpůsobenost výchozího textu pro něj nebyla nevýhodou, ale naopak nesmírnou výhodou, již dokázal plně využívat.

Svůj postoj k dramatizacím a tradičnímu dramatu si Burian zformuloval takto: „Neznám v krásné literatuře ničeho, co by se nedalo dramaticky vyjádřit. I absolutní poezie může sloužit jevišti jako libreto kongeniálních scénických krás. Neznám románu, který by nemohl sloužit za jevištní předlohu. Zato znám mnoho divadelních her, které nejdou vůbec na jevišti hrát, přestože jsou pro jeviště psány. Ne proto, že by nebyly kvalitní v obsahu a ve stavbě dialogů, ale proto, že ulpívají na zděděných formách minulé jevištní praxe. Starý autor psal sice pro podobné jeviště, pro jaké píše autoři dnešních divadelních her. Ale tehdejšímu autorovi daleko více vyhovovala forma starého jeviště. Nemusil se přemáhat. Nemusil obsah svého kusu a svůj dialog znásilnit formou, která mu byla cizí... Praxe konvenčních jevišť znemožňovala jinak znamenitým autorům básní a prózy technický rozhled po jevišti. Divadlo jim neukazovalo, co umí, nýbrž co už odjakživa umělo. Ukazovalo jim starou jevištní techniku s takovou důkladností, že autor pokládal tuto techniku za nepřekonatelnou, za nějaký definitivní rozsah, který nemůže překročit a kterému se musí každý dramatik naučit a podříditi.“¹⁴

Citovali jsme tak rozsáhle nejen proto, že jsou tyto názory naprosto protichůdné dotavadním poetikám dramatického textu, ale především proto, že tu Burian nejlapidárněji vyjádřil své teoretické postoje a také základní principy své tvorby, v níž inscenace Máchova Máje (1935), Haškova Švejka (1935), Puškinova Evžena Oněgina (1937), Goethova Utrpení mladého Werthera (1938), Benešové Věry Lukášové (1939), Dykova Krysaře (1940) a Dostojevského Vsi Stěpančikova (1940) patří bezpochyby k tomu nejlepšímu, co české meziválečné divadlo vytvořilo.

Burianovy názory lze shrnout do několika bodů: staré drama se vyžilo, neboť jeho forma znásilňuje nové obsahy a neprovokuje divadelníky k hledání nových možností výrazu; literatura není vůči divadlu členem řidícím, ale pouze divadlo inspiruje, je mu „libretem“, divadlo dramatický text nereprodukuje, ale samostatně a svéprávně vytváří novou, původnímu textu kongeniální hodnotu. A proto také Burian, když radí spisovatelům, jak mají psát pro divadlo, napíše: „Lyrik i prozaik ať se nedají svázat žádnými jinými pravidly než těmi, která jim dává jejich vlastní tvůrčí způsob. A především, ať píše libreto s plným vědomím, že o libreto jde a že nemohou u svých psacích stolů i při té největší fantazii vytvořit definitivní formy jevištního díla... Mnoho

textu znemožňuje jeho zpracování. Herec, který dostane v libretu příliš mnoho textu, dostává se těžko k vlastní hře.“¹⁵

Burianova negace tradičního dramatu však nebyla pouze teoretickým postulátem, nýbrž postupovala i jeho inscenační praxi, a to i tehdy, když se odhodlal uvést dramata tak svrchovaná jako Molièrova Lakomce (1934), Wedekindovo Procitnutí jara (1936), Beaumarchaisova Lazebníka sevillského (1937) a Shakespearovy tragédie Hamlet (1937) a Romeo a Julie (1945). Tehdy totiž zpravidla do jejich struktury velice razantně zasahoval. Tohoto jevu si povšiml Milan Obst ve své úvaze o Burianových dramatizacích: „Srovnáváme-li tyto dramatizace dramatu v praxi Burianově s dramatizacemi epiky a lyriky, zjistíme u některých předloh opět paradoxní, ale snadno vysvětlitelnou věc, že totiž úprava (to je vhodnější slovo než dramatizace) textu dramatického bývá radikálnější, zásadnější než úprava lyrické či epické předlohy.“¹⁶

Burianovy zásahy do klasických dramatu nejsou přitom vedeny snahou proměnit málo dramatickou formu v dramatičtější, nýbrž potřebou vytvořit si takový text, který by mu dával možnost co nejplnějšiho vyjádření. Proto také jeho úpravy dramatu většinou počítají s vnitřní problémovou konfrontací původní předlohy s jejím novým výkladem a mohou brechtovským způsobem přerůst až ve svébytná dramata, která se svou předlohou výrazně polemizují (viz např. jeho adaptaci Kupce benátského nebo Hamleta, která vznikla spíše než na podkladě Shakespearovy hry dramatizací Laforgueova románu).

Burianova takřka nemilosrdná práce s „velikány“ světové dramatické literatury potvrzuje, že velká míra pietnosti, kterou zpravidla zachovával při prepisech próz, nebyla podmíněna úctou k autoritám, ale tím, že mu tyto prózy vyhovovaly ve své literární podobě. S tím ovšem úzce souvisí otázka volby výchozích textů. Není nepodstatné, že Burian dával mezi prózami přednost prózám se silným poetickým nábojem, a před těmi zase v teorii i praktické tvorbě preferoval inscenace poezie, ať už původu umělého, nebo folklórního. Kromě toho, že tím vyjadřoval svůj postoj k životu v jeho mnohotvárnosti, postoj příslušníka avantgardy, pro kterou poezie představovala vrcholný umělecký výraz, má totiž prioritou „dramatizací“ poezie a poetických textů v české divadelní avantgardě vlastní logiku i v rámci vývoje druhu.

Negace tradičního dramatu byla avantgardě natolik vlastní, že návrat ke klasickému repertoáru býval hodnocen i jako ústup z avant-

gardních pozic. Avšak při výše zmíněné rigidnosti a velké setrvačnosti absolutních dramatických norem potřebovala se avantgarda ve své negaci opřít o reálně existující hodnoty, které však musely stát co nejdál od těchto norem. Proto hledala svou inspiraci jednak v divadelních aktivitách jimi neomezovaných (lidové divadlo, obřady a zvyky, divadlo středověku, cirkus, film), jednak, a zejména, ve svěbytných básnických dílech. Ta bylo totiž možné inscenovat, aniž se tím zdánlivě vstupovalo do konfliktu s tradičními divadelními normami, neboť jevištní recitace měla na dramatu nezávislou tradici. Navíc se mohla a vlastně i musela básnická díla „zdivadelňovat“ bez podstatných zásahů do jejich stavby a celistvosti. Poezie svou divadelní neuspořádaností a vyhraněnou antiiluzívností pak avantgardní režiséry provokovala k hledání svěbytnosti divadla, jeho nedialogických, mimojazykových výrazových prostředků a také k hledání nových způsobů organizace a přednesu jazykového materiálu. Takto si nepočínal jen Burian, který vstoupil vlastně na jeviště s „vynálezem“ voicebandu, tj. skupinové recitace organizované podle hudebních zákonitostí (viz několikeré nastudování Máje), ale například i Jindřich Honzl, který svou režijní činnost v Dědrasboru zahájil provedením Blokvy poémy Dvanáct. A tento příklon k typu dramatického textu posunutého výrazně směrem k stavebním principům ne-dramatickým, jeho poetizace a lyrizace zasáhly jak divadlo, tak i avantgardní spisovatele, a to i tehdy, když při psaní dramát neměli možnost uvažovat o způsobu jejich realizace na podkladě poetiky reálně existujícího divadla (viz Nezvalovu Depeši na kolečkách, poetický manifest divadla z roku 1922, který svého režiséra a divadlo schopné a ochotné jej realizovat našel až v roce 1926 v Jiřím Frejkovi a Osvobozeném divadle).

Zkušenost s inscenacemi básnických textů, které svým přirozeným charakterem jsou nejvíce vzdáleny iluzívnímu dramatu, byla také rozhodujícím faktorem při inovaci postupů, jimiž Burian zdivadelňoval prózu. Ostatně, jak jsme řekli, i mezi prozaickými texty si vybíral hlavně takové, jež mu svým poetickým nábojem dávaly možnost organizovat scénické dění podle principů spíše hudebních než ve starém smyslu slova dramatických (Kat, Věra Lukášová, Krysař aj.), neboť jeho inscenace nebyly uzavřenými, ostře vyhocenými stavbami-konstrukcemi, ale spíše měly podobu volně plynoucího metaforického pásma. Z téhož důvodu také raději volí prozaické texty kratšího rozsahu, hlavně nove-

ly, které není nutné příliš zkracovat, příliš zasahovat do jejich vnitřní organizace a které lze transformovat v jevištní dílo jako celek. (Příznačné je, že Burian volí i z próz Dostojevského raději kratší Ves Stěpančikovo než některý rozsáhlejší román.)

Silný poetický náboj měla také divadelní hra, kterou Burian inscenoval v roce 1940 a která plně korespondovala s jeho představou moderního, současného dramatického textu — Nezvalova Manon Lescaut. Toto dílo a jeho inscenace nejsou jen případem vzácného prolnutí poetik dvou výrazných individualit, ale také v rámci našeho výkladu důkazem relativně souběžného vývoje literatury a divadla.

Východiskem k Manon Lescaut byl stejnojmenný sentimentální pre-romantický román abbé Prévosta ve Váňově překladu z roku 1897, z něhož Nezval přebírá ústřední dějovou linii, postavy a hojně jazykového materiálu. Z konfrontace obou textů by bylo patrné, jak Nezval svou předlohu přepisuje, přičemž překvapivě pietně zachovává všechny její klíčové situace. Zasahuje-li do syžetové výstavby předlohy, jsou to zásahy relativně nevelké, zato velmi významné. Tak například záměrně snižuje míru Manoniných hříchů, očišťuje její jednání tím, že přesouvá provinění z naplněných činů do nenaplněného sklonu k činům (z téhož důvodu pak vynechává postavu jejího vykutáleného bratra). Další podstatnou změnou je rozšíření postavy des Griouxova pobožného přítele Tiberge, do níž Nezval takřka mechanicky sloučil všechny mužské postavy, které negativně zasáhly do lásky obou protagonistů, a tak na něj přenesl důraz, proměnil jeho charakter a vytvořil nový ústřední konflikt hry: konflikt mezi láskou Manon a rytíře des Grioux a intrikánem Tibergem, jeho asketickým a pobožnůstkářským pokrytectvím.

Pro předmět našeho zájmu je významné i to, že Nezvalovy zásahy do předlohy zpravidla nepodporují kauzalitu děje výsledného textu. (V rámci „omilostnění“ Manon škrtl například z motivace jejích činů stránku čistě pekuniární, v důsledku čehož pak není vždy jasné, z čeho tato svatá hříšnice žije.) Jestliže však tyto mezery v Nezvalově hře nejenže nevadí, ale nejsou ani vůbec vnímány, je to mimo jiné i proto, že se tu těžiště významu přesouvá ze zobrazení určitého děje na způsob jeho podání, ze složky dějové na složku jazykovou, z racionální výpovědi o světě, usilující ho uchopit v jeho objektivní totalitě, na výpověď emocionální a subjektivní, ze střetávání postojů a argumentů na proud motivů, pásmo metafor.

A je to právě tento důraz na jazykově metaforickou složku výpovědi, který měl zásadní podíl na skutečnosti, že bylo Nezvalovo dílo přijato jako suverénní drama, a nikoli jako dramatizace. Nezval — obrazně řečeno — je „nad“ předlohou, nepovažuje ji za cíl své dramatizační práce, ale pouze za materiál. Převezme z ní naprosto vše, co se mu hodí, nieméně mu tato předloha není ničím víc než inspirací k vlastní básnické produkci. Proto může zdánlivě paradoxně na základě poměrně malých zásahů do motivické a dějové stavby předlohy budovat svébytný, překvapivě koncizní a celistvý tvar svého dramatu. Manon Lescaut se tvarovou podobou blíží libretu klasicistní opery. Střídá veršované árie, dueta a terceta s prozaickými recitativy, v podstatě přejatými z originálu (mění se pouze, je-li to nutné, jejich slovesné osoby či mluvčí). Pro pasáže veršované je pak základem model villonské balady — v každém ze sedmi obrazů tvoří stavební osu výpovědi jedna balada, která se v něm několikrát v různých obměnách vrací a dává mu výraz. V pěti případech je touto baladou obraz otevřen, ve dvou začíná pouze „posláním“ a celá balada zazní až v jejich průběhu. Ve všech sedmi případech baladou obraz končí.

Nezvalova villonská balada tu má přitom podobu sedmi čtyřverší sdružených do tří párů — osmiveršových slok, sedmé čtyřverší pak baladu uzavírá, je jejím „posláním“. A analogickou výstavbu má i hra jako celek: šest ze sedmi obrazů se sdružuje do tří párů (1. a 2. — útěk s Manon a od Manon; 3. a 4. — historie se starším Duvaletm; 5. a 6. — historie s mladým Duvaletm), sedmý obraz příběh uzavírá slovy, v nichž se vrací mj. „posláním“ balady z obrazu prvního.¹⁷

Manon Lescaut není prvním Nezvalovým zpracováním prozaického díla: již v roce 1934 se Nezval pokusil zdramatizovat Tři mušketýry a v roce 1938 starofrancouzský román Jan Pařížský. Úspěch Manon však zjevně spočívá v tom, že se autorovi tentokrát podařilo dát básnickou formu celku dramatu, nikoli pouze jednotlivým dialogickým replikám. Nezvalovi vlastní dovedná hra s rytmy, rýmy, refrény a s opakováním celých veršových bloků tu dostává v organizaci vyšších rovin jazykové promluvy svůj odpovídající prostor a rámeček; přestává být pouhým veršotepeckým, mechanickým přepisem děje předlohy. Celek dramatu se tím vyvazuje ze závislosti na originálu stejně, jako je už vyvázán z tradičních dramatických norem.

Mohlo by se zdát, a do značné míry oprávněně, že jsme se rozborem

Manon Lescaut opět vrátili k typu dramatického textu, který na počátku výkladu reprezentovalo Dykovo Zmoudření dona Quijota. Opět se tu setkáváme se suverénním dramatem vzniklým na podkladě proslulého románu ze starší doby. Opět jde o text, který není pouze libretem či scénářem, ale aspiruje i na značnou literární hodnotu, a jeho tvůrcem je opět básník, jenž sice často píše pro divadlo, ale celou svou osobností je zakotven v literatuře. Nieméně abstrahujeme-li od odlišnosti osobností obou tvůrců a s ní těsně související odlišnosti obou výchozích románů, mělo by být patrné, že prostředky a možnosti, které měl k dispozici Nezval roku 1940, musely být v mnohém naprosto nedostupné Dykovi v roce 1911. Hrála-li se navíc Manon Lescaut nejen v avantgardním divadle Burianově, s jehož poetikou byla bezprostředně spjata, ale také okamžitě a spontánně vstoupila na scény jiné, konvenčnější, na kterých byla pak mnohokrát hrána způsobem zcela protichůdným Burianovu postupu neiluzivnímu, je to potvrzením faktu, jak se během sledovaného období proměnily požadavky divadla na dramatický text. Jestliže byl tvar tohoto dramatu obecně přijat jako adekvátní soudobému divadlu, stalo se to i proto, že navzdory své jedinečnosti nebyl v daném okamžiku vnímán jako něco natolik neobvyklého, aby nemohl být divadelními prostředky realizován. Na druhé straně skutečnost, že tato hra je organickou součástí ostatní Nezvalovy dramatické tvorby, ať už vzniklé adaptacemi starších her, či dramatizacemi próz, nebo vznikly na vlastní námět, dosvědčuje, že se proměnila představa dramatu i v rámci literatury.

Na dramatizacích a dramech inspirovaných prozaickou předlohou jsme sledovali vývojový proces, jímž během několika desetiletí prošla představa o tom, co je to dramatický text, drama a jaké požadavky může divadlo klást literatuře a literatura divadlu. Zaměřili jsme se pouze na jedinou, přitom převážně vnější stránku tohoto procesu, který by se však dal sledovat třeba na proměnách dramatického konfliktu, postavy, času, prostoru atd. K jeho nejvlastnějším rysům patřila především postupná subjektivizace dramatické výpovědi (ať již směrem k epice, či lyrice) a následné uvolňování předchozí takřka neporušitelné jednoty činoherního divadla a objektivního absolutního dramatu; oba procesy zřejmě souvisely se ztrátou schopnosti tohoto absolutního dra-

matu objektivně postihnout složitost a mnohoznačnost dnešního světa. Nejde tu o jev příznačný pouze pro české prostředí, je zde možno odkázat i k příkladům odjinud — k silné lyrizaci francouzské meziválečné dramatiky nebo k teorii a praxi Brechtova tzv. epického divadla. Výrazný podíl na dynamice tohoto procesu měl také značný růst úlohy nového subjektu divadelní inscenace — režiséra — jako funkce, jejímž prostřednictvím divadlo objevovalo své vlastní, na literární předloze nezávislé výrazové prostředky. Pohyb tu směřuje od „podrobení“ se divadla dramatu, svou vnitřní stavbou předurčenému k inscenování metodou iluzivního zobrazení a usilujícímu programovat celek inscenace, k dramatickému textu, který programuje antiiluzivní inscenaci, až k situaci, kdy se divadlo záměrně orientuje na texty scénicky předem nestrukturované. Přitom však po celé sledované období prosazující se nová priorita divadla nad literárním textem nevede k jeho naprosté negaci. Činoherní divadlo se v začátku své emancipace z pout literatury stále bez literatury neobejde a nedovádí svou emancipaci tak daleko jako některé proudy dnešní divadelní tvorby, které maximálně potlačují jakýkoli souvislý, logický či metaforicky strukturovaný, celistvý „literární“ text a směřují k přímé divadelně-lyrické výpovědi nezprostředkovatelné slovy, k přímému emocionálnímu působení převážně nonverbálních výrazových prostředků (Ha-divadlo). V meziválečném divadle naproti tomu nepřestává mít literatura nezastupitelnou roli, protože — ačkoli to zní paradoxně — pomáhá divadlu najít sebe sama.

V souvislosti s tím je však nezbytné závěrem zdůraznit, že sledovaný vývojový proces, o němž jsme hovořili jako o rozpadu starých norem a vztahů, neznamená v žádném případě jejich úplný zánik a úplné nahrazení normami a vztahy novými. Jak normy absolutního dramatu, tak i jeho vazba na určitý typ divadla zůstaly v tomto procesu dodnes prakticky nedotčeny a neztratily svou platnost. O jejich rozpadu se dá hovořit jedině v tom smyslu, že se ustupuje od jejich naprosté závaznosti pro veškerou dramatickou tvorbu, že přestávají být jedinými a neporušitelnými (pozorujeme, že se stahují do některých divadelních a dramatických žánrů, především do sféry televizní dramatiky). I když progresivní vývoj, hledání nových obsahů a forem neprobíhá nadále výhradně v těchto žánrech, ale mnohem častěji mimo ně, není to důvodem, proč by i ony nemohly být jeho tendencemi zasahovány a proč by v jejich rámci nemohla vznikat kvalitní umělecká díla.

Sledovaný proces se nám tedy jeví jako proces rozšiřování potenci divadla a dramatu, v němž ztráta opory v úzkých, direktivních normách klade stále větší odpovědnost na subjekt tvůrce.

POZNÁMKY

- ¹ Ze stanoviska divadelně orientovaných teoretiků dramatu by bylo možné namítnout, že žádný typ dramatického textu, tedy ani drama, není s to předat svému vnimateli relativně úplnou estetickou informaci, aniž byl realizován, konkretizován a interpretován v inscenaci. Nicméně je objektivním faktem v dosavadním vývoji divadla i literatury, že existuje určitý typ dramatických textů, které aspirují nejenom na svou funkci primární, tj. divadelní, ale také na možnost, aby byly vnímány — byť i sekundárně — jako literární dílo, tj. jako dílo relativně celistvé a uzavřené již ve své jazykové podobě, při četbě. A není náhodou, že právě tento typ dramatických textů, zpravidla nazývaný dramatem či divadelní hrou, je předmětem právě vědy literární.
- ² Nejznámějším příkladem podobného přístupu je kniha G. Freytaga *Technika dramatu* (1863).
- ³ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956 (slovensky *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969).
- ⁴ „Pozoruhodno jest ostatně, že dramatu vyčítá se ‚epičnost‘ jako vada, jestliže děj není dosti názorný, takže scénické umění (i herectví v to počítaje) ustupuje pouhému slovu, zejména když také vypravování do úst jednajících osob vloženo příliš převládá; kdežto naproti tomu ‚dramatičnost‘ spíše považuje se za přednost nejen v eposu, kdež znamená opravdu názornost a živý, napínavý postup vypravovaného děje, nýbrž i v jiných oborech uměleckých, kde vůbec značí dojmy vzrušující, pestřejší, kontrastující.“ (O. Hostinský, *Ottův slovník naučný*, heslo Drama.)
- ⁵ F. Götz, *Výpomoc z nouze*, Národní a Stavovské divadlo 1930/31, č. 26, s. 1.
- ⁶ J. Bor, *Román na scéně*, Divadlo 1930, č. 4, s. 1–2.
- ⁷ První byla ruská dramatizace *Zločinu a trestu* J. A. Pljučevského, přeložená B. Prusikem a hraná poprvé roku 1900 v pražském Švandově divadle pod titulem *Raskolnikov* v režii A. Jiřkovského. Druhá byla francouzská adaptace *Bratří Karamazovových* od J. Copeau a J. Crouého, přeložená H. Malířovou, poprvé hraná roku 1914 v Plzni v režii M. Nového a podruhé roku 1922 v Národním divadle v režii J. Hurta. Úplný soupis českých inscenací Dostojevského z let 1900–1981 podává leták vydaný Divadelním ústavem u příležitosti výstavy k 160. výročí narození a 100. výročí úmrtí spisovatele (Divadlo na Vinohradech, únor-březen 1982).

- ⁸ F. M. Dostojevskij, *Zločin a trest* (Raskolnikov), Scénovaný román, upravil Jan Bor, Praha 1928.
- ⁹ F. M. Dostojevskij, *Idiot*, upravil Fr. Götz s použitím dramaturgie B. Putjaty, Národní divadlo 1928; týž, *Běsi*, úprava Fr. Götz (režie K. Dostál), Národní divadlo 1930.
- ¹⁰ F. M. Dostojevskij, *Zločin a trest*, přeložil B. Mužík, Praha 1927.
- ¹¹ Vzhledem k specifickým poměrům v dramatu a velké prestiži ruského románu druhé poloviny minulého století měly dramaturgie próz v ruském divadle daleko větší tradici než u nás. K tomu viz K. Rudnickij, *Proza i scena*, Moskva 1981.
- ¹² J. Vodák, *Několik slov odpovědi* (K Mahenovu článku *Politické drama a jeho úskalí*), *Jeviště* 1921, č. 44, s. 656.
- ¹³ J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, *Listy filologické* 68, 1940. Knižně např. ve *Studíích z poetiky*, Praha 1982.
- ¹⁴ E. F. Burian, *Odpověď na otázku: „Jak psát pro nové jeviště?“*, in: *Pojďte, lidé, na divadla s železnými kladivama!*, Praha 1940, s. 170.
- ¹⁵ *Tamtéž*, s. 175–176.
- ¹⁶ M. Obst, *Dramaturgie v režisérském díle E. F. Buriana*, *Divadlo* 1966, č. 12, s. 43–56.
- ¹⁷ *O villonské baladě v Nezvalově hře* viz M. Blahynka, *Nezval dramatik*, *Divadelní ústav*, Praha 1972.

Psychologický román

Psychologický román se jako žánr ustálil v 19. století. U jeho zrodu stál román analytický, rozvinutý zejména v 18. století, z něhož přejal základní orientaci. Centrem jeho zájmu bylo od počátku vyjádřit složitý svět lidského nitra, zmítaného často protikladnými pocity a vášněmi, ukázat lidské jednání jako výsledek střetávání lásky a tíživosti, lásky a povinnosti, citu a společenské morálky atd. Romantismus živě pociťoval tato střetnutí; konstituoval typ rozervance, tj. mimořádného jedince, jehož život se dostal do konfliktu se společností, který nebyl s to konstruktivně řešit. Zdroje jeho rozervanosti byly často tajemné: tkvěly v původu hrdiny (nemanželské dítě vznešených rodičů, vyrůstající v nízkém prostředí, dítě unesené cikány atd.), v jeho výjimečné dispozici atd. Až realistická próza, s jejímž rozkvětem je rozvoj moderního psychologického románu spojen, tyto problémy zakotvila v konkrétní historicko-sociální situaci a učmila je nástrojem hlubšího poznání nejen jedince a jeho nitra, ale zejména sociální reality své doby, a také nástrojem její kritiky.

20. století dále rozvíjí tento impuls: akcentuje jak aspekt sociální, tak aspekt individuální a v souvislosti s objevy moderní psychologie a psychiatrie, která zdůraznila význam podvědomí, motivujícího lidské jednání, objevila i problematiku jedinců vyšinutých, psychopatických, lidí ve stresu, ztroskotaných, traumatizovaných drastickými životními zážitky či nenormálními životními situacemi.

V českém literárním kontextu obě etapy do jisté míry splývají. Pomineme-li vklad romantické prózy Máchovy a Sabinovy, mající pro svou torzovitost spíše význam impulsu než dovršeného uměleckého díla, a pokusy Světlé, které jsou na pomezí analytického a psychologického románu (z hlediska evropského kontextu tedy o půl století opožděné),

rozvoj tohoto žánru se plně rozbíhá až v letech devadesátých. Tato okolnost souvisí s určitým „zpožděním“, s nímž se česká literatura od obrození potýká a s nímž se definitivně vyrovnává právě na přelomu století, kdy „dohání“ vývojový stupeň „velkých“ evropských kultur v nejvyspělejších zemích (Francie, Rusko, Německo, Anglie, severské země). Na počátku 20. století vidíme u nás koexistenci psychologického románu realistického typu, který se rozvinul v cizině zejména díly Stendhalovými, Flaubertovými, Dostojevského, Tolstého a dalších v druhé polovině 19. století, s prózou, která reflektuje již nové objevy tehdy nejavantgardnějších evropských proudů, jak je k nám přinášela díla Strindbergova, Hamsunova, první pokusy expresionistické atd. Poměrně velmi brzo, prakticky bez zpoždění, reaguje i na objevy, které pro psychologickou prózu přinášejí v desátých a dvacátých letech díla Musilova, Kafkova, Proustova, Gidova, Joyceova a dalších autorů.

Naše úvaha o cestách psychologického žánru českou prózou první poloviny 20. století nemá tížadost vyčerpát celou problematiku: směřuje k zachycení jednoho typu psychologické prózy, který se začal vyhraňovat na přelomu století a jehož vývoj vyvrcholil ve čtyřicátých letech, typu, který považujeme z hlediska vývoje za nejvýznamnější a také za nejúspěšnější.

Moderní česká próza se od devadesátých let pohybuje — velmi obecně řečeno — mezi dvěma klíčovými tématy: prvním z nich je téma vztahu člověka a společnosti, jeho hledání místa v ní; druhým je vztah člověka k sobě samému, téma hledání vlastní identity. První téma s sebou nese tíhnutí ke společenskému románu, druhé k románu psychologickému. Pro český kontext je charakteristické, že v konkrétních realizacích se toto dvojí nasměrování objevuje zároveň, že jde o rub a líc téhož úsilí, v němž jeden aspekt podmiňuje druhý. Jinak řečeno, český psychologický román se nikdy zcela nevyvázal z rámce sociálního románu, ve většině případů demonstruje své vlastní téma, které můžeme s L. Ginzburgovou označit jako „úsilí nastolit vzájemné vztahy mezi různorodými prvky empiricky odpozorované psychiky, tedy jejich utřídění a scelení“, ¹ vesměs determinované sociálně.

Výchozím typem pro rozvoj českého psychologického románu 20. století byl román „ztracených iluzí“ či „citové výchovy“, který se u nás objevuje v devadesátých letech 19. století. ² Česká literatura recipuje románový typ, vyhraněný zejména v literatuře francouzské a ruské, a

přízpůsobuje ho českým podmínkám. Jako archetyp tu může sloužit Mrštíkuv román Santa Lucia z roku 1893 (stejně lze ale uvažovat o dalších dílech, o románech Sovových, F. X. Svobody, R. Svobodové, J. Zeyera aj.). Jde v nich vesměs o příběh citové výchovy deziluzí. Mladý hrdina (hrdinka) se vydá (je vržen) do velkého světa z uzavřené enklávy malého světa, rodinného prostředí apod., s určitým ideálem či snad jen iluzí o svém budoucím životě, o tom, že velkého světa dobude. Střetne se s tímto velkým světem (většinou je to střetnutí chudého venkovského studenta s lhostejným — v případě Mrštíkova románu přímo nepřátelským — pražským prostředím) a většinou neobstojí. Ideál se ukáže být málo nosnou iluzí, hrdinovy morální, psychické, a dokonce i fyzické síly nestačí k jeho realizaci. Střetnutí je příliš tvrdé, mladý člověk nedokáže opravdu vzdorovat velkým a statečným činem, mnohdy předčasně umírá nebo jeho příběh končí rezignací.

Proti francouzským a ruským románům „citové výchovy“ jsou tu dva podstatné rozdíly v pojetí hrdiny. První je dán krajní chudobou hrdinů českých románů, kteří hynou často doslova hladu. Gončarovovi či Stendhalovi hrdinové jsou sice také chudí, ale jejich chudoba není tak zlá, aby znamenala hlad, jsou chudí jen ve srovnání s obyvateli onoho velkého světa, do něhož přicházejí. Ani velký svět z českých románů není opravdu velký. Je to Praha, provinční město rakousko-uherské monarchie bez lesku společenského života šlechty a velké buržoazie i bez velkých kariér. Druhý rozdíl je dán jejich hlubokou, přímo bytostnou pasivitou: nepokusí se skutečně realizovat svou představu života, protože si v podstatě nevěří a rezignují po prvním neúspěchu, nebo se dokonce s povděkem zařazují na skromné místo ve velkém světě (F. X. Svoboda: Rozkvět, 1896).

Záslouhou žen-spisovatelek se těžiště postupně posouvá k zobrazení konfliktu, který se odehrává v nitru hrdiny samého. Pokoušejí se o psychologickou analýzu těchto ztroskotání. Růžena Svobodová ve svých raných prózách objevuje fakt, že tito hrdinové a hrdinky trpí především neujasněností své identity a vidí východisko z jejich situace v kultivování jejich osobností, ve vzdělání, v mravním povznesení a také v životní aktivitě. ³ Pro Boženu Benešovou je konflikt mezi jedincem a společností neřešitelný proto, že jedinec do něj vstupuje predestinován sociálním prostředím, z něhož pochází (v jejím případě je to sterilní klima měšťácké rodiny), nedostatečně vybaven svou výcho-

vou, ale také proto, že není dostatečně vnitřně silný a opravdový, nemá dost pevné odhodlání konflikt, do něhož je životem vržen, řešit radikálně a důsledně. Konflikt povídek, zejména v prvním období její tvorby, je proto příznačně situován do nitra hrdinek, kde se odehrává přerod z „měšťácké stvůry“ v živého člověka, jednajícího a cítícího často proti normám společnosti, v níž vyrostl. Teprve ti hrdinové, kterým se podařilo vyřešit svůj vnitřní svár (jako je tomu v jejich velkých románech z dvacátých let — v Člověku, 1919—1920, a trilogii Úder, 1926, Podzemní plameny, 1929, a Tragická duha, 1933), mají šanci v konfliktu se společností obstát a působit dokonce na její proměnu.

Není to jediná transformace tohoto románového typu: další obměny představují romány Šrámkovy, Stříbrný vítr (1910), Křižovatky (1913) a Past (1931). Jejich hrdiny a hrdinky charakterizuje výjimečná citovost, s níž až alergicky reagují na svět kolem sebe. Konflikty, jimiž procházejí, je motivují ke vzpouře proti společnosti ve jménu „přirozeného“ práva na lásku, na ryzí, měšťáckou morálkou nepokřivený vztah člověka k člověku. Pro Jeníka Ratkina ze Stříbrného větru, stejně jako pro Štěpu Havlenovou z Křižovatek je tato vzpoura spjata s procesem fyzického a mravního dozrávání, pro něž je charakteristická zjitřená smyslovost i neotupělé mravní citění. Neustále narážejí na normy „dospělé“ společnosti, citově zhostejnělé a mravně okoralé. O tom, že je to konflikt vážný a krutý, svědčí osudy dalších postav Šrámkových románů, Jiřího Ratkina a Vilíka Gabriela, kteří dobrovolně ukončí svůj život, když nedokáží obhájit svůj ideál a octnou se ve slepé uličce, nebo postav, které „doblýskaly“, ztratily vůli dál bojovat a vřadily se s pocitem rezignace do „normálního“ světa dospělých (Anička „posedlá“ ve Stříbrném větru, Slávka Hlubinová v dramatu Měsíc nad řekou, Ladislav Samec v Pasti). Konflikt těchto románů se odehrává spíš v rovině lidského citění než vědomí. Šrámek se navíc nepokouší pocity svých hrdinů pojmenovat v racionálních kategoriích: evokuje je, svým výrazně metaforickým stylem se pokouší zachytit náladu, pocit jako určující moment lidského jednání.⁴

Zároveň s tímto posunem v oblasti tématu, pojetí hrdiny i konfliktu Šrámek energicky zaútočil na vypracované kompoziční schéma románu ztracených iluzí. Zároveň s tím, jak konflikt interiorizuje, posouvá z „vnějších“ událostí do vnitřní sféry lidských emocí, oslabuje dějovost svého románu. Na místo sevřeně budovaného děje je zde pásmo volně

řazených epizod (v případě Pasti vlastně volné spojení několika novel), postihujících nikoli plynulý tok hrdinova života, ale jeho příznačné okamžiky. Charakteristicky posiluje neepické složky díla; do popředí se dostává vnitřní monolog, který se prolíná s vypravěčovým plánem. Autorský subjekt neustále narušuje vypravěčovu objektivitu, rozrušuje homogennost jeho postoje a mnohdy přímo vstupuje do děje nejen jako vypravěč, ale dokonce i jako jednající postava. Pro Mrštíkův román Santa Lucia, který se stal v našich úvahách výchozím typem románu ztracených iluzí, je kulisa Prahy zachycena v jistém napětí k hrdinovu osudu: je krásná a přezírává. Prostor, v němž se odehrává zráni Jeníka Ratkina, jako by hrdinovi přihrával, spoluvytvářel ono silné emocionální napětí, které je vlastním jádrem Stříbrného větru. Lyrické prostředky, charakteristické pro Šrámkův prozaický styl, tu nejsou jen prostředky dekorujícími epický příběh, metafory nepostihují jen vnější kulisy, v nichž se odehrává, ale reflektují jej a podstatně se na něm podílejí.⁵

Nejzajímavější modifikaci románu ztracených iluzí nacházíme v pozdní tvorbě K. M. Čapka-Choda, v jeho románech Antonín Vondřejc (1915) a Vilém Rozkoč (1923). V Čapkově vrcholném románu Antonín Vondřejc, stejně jako v Mrštíkově románu Santa Lucia, čteme příběh venkovského chlapce, který se vydal dobýt Prahu (a básnické vavříny) a předčasně zemřel na tuberkulózu. Vondřejcův příběh je — v jistém smyslu — příběhem lásky a ctižádosti. Na rozdíl od Stendhalových hrdinů, kteří se ctižádstivě zamilují do žen z vysoké společnosti a stoupají jejich prostřednictvím k životním úspěchům, Vondřejc na své lásky doplácí. Židovská sklepnice Anna nakonec stahuje nadějněho básníka definitivně do pražského polosvěta, zahrazuje mu cestu ke společenskému vzestupu, na jehož pokraji už téměř stál, zbavuje ho možnosti najít přiměřenou existenci, odsuzuje ho k profesionálnímu úpadku atd. Ale nejen to, vztah Anny a Antonína je zcela ve smyslu středověkého „femina mors animae“, zápasem těla a ducha. Annina fyzická přitažlivost, vitalita, vášnivost ve Vondřejcovi vyvolává svár, z něžž duše vyjde pocuchána a tělo se rozpadne tuberkulózou. Tento motiv se objevuje — oproštěn od epického detailu — v poslední Čapkově práci, v Psychologii bez duše, v níž podobně zápolí intelektuální a kultivovaný muž s primitivní a vitální ženou a vítězí za cenu vlastního života: vymkne se z područí své družky teprve sebevražedným skokem z okna.

Čapkův román, psaný ovšem o dvacet let později než román Mrštíkův, uvolňuje přísnou stavbu monografického románu a zaplňuje ho řadou epizodických příběhů. Syžet ztracených iluzí dostává nový rozměr. Vondrejce je tu nejen tragickým hrdinou, který nedošel cíle, ale také oběť ironického osudu, který z básníka udělal korektora, z milence komtesy manžela židovské sklepnice a posléze pitevní materiál, na němž přítel z mládí a svědek jeho slibného rozletu skládá medicínské rigorózum. Všechny epizodické postavy, které nesou paralelní příběhy, jsou v určité míře karikaturou Vondrejceva snažení, rozvíjejí, násobí, doplňují jeho příběh, naznačují možné alternativy jeho životní dráhy a nepřímou se vysmívají jeho vůli a úsilí. Korunují slepý osud na krále básníkovy života. Deziluze je tu úplná a fatální.

S jinou — velmi pozdní — variantou románu citové výchovy se v tvorbě Čapka-Choda setkáváme v románech Vilém Rozkoč (1923) a v jeho volném pokračování Řešany (1927). I zde sledujeme hrdinův vzestup a pád, jehož nástrojem jsou ženy: vitální Madla, zrzavé děvče z periferie, a chudokrevná blondýnka Evička, trochu vyšinutá deerka vychovaná v salónech. Sochař Vilém Rozkoč vyrostl na periférii a chce se vzdálit co nejvíce její bídě. Jeho ctižádost, nejméně tak velká jako opravdu mimořádné nadání, ho svede ke kompromisům: přijme manželství s Evičkou Pivkovou, ačkoliv ví, že ho nemiluje, tchánovým prostřednictvím se vyšvihne, ale ztrácí své dobré jméno jako umělec i jako člověk a nakonec i svou tvořivou schopnost. Teprve když po všech stránkách ztroskotá, když se rozpadne jeho manželství, zhroutlí se jeho kariéra podnikatele a prokáže se, že jeho dílo, oceněné porotou, je plagiát, se Rozkoč vrací tam, odkud přišel, a pokusí se začít znovu, už bez ctižádosti dobýt si místa ve velkém světě, jen s vůlí být poctivý a čestný jako umělec i jako člověk. Na tomto řešení Rozkočova příběhu (v románu Řešany), jímž se dílo vymyká z rámce románů ztracených iluzí, má svůj podíl společenská atmosféra po první světové válce, poválečný optimismus a víra v mravní obrodu jedince i celého národa, prošlého hrůzami válečných bojů.

V Rozkočovi Čapek-Chod stvořil typ „všiváka“, ctižádostivce, ženoucího se bez skrupulí za úspěchem, plebejce deroucího se do světa bohatství. Čapek ovšem nemá o tomto světě žádné iluze, ukazuje jeho nevalnou mravní hodnotu, duchovní bídu a falešnost s krutým sarkasmem. I jeho Vilém, pokoušející se tento svět dobýt, vlastně nepochy-

buje o tom, že je to svět veskrze nicotný, a i když je přitahován jeho leskem, cítí se nad něj jako umělec povznesený. Všemocné fátum, které proměnilo Vondrejcevo umírání v hrůznou grotesku, vstupuje do Rozkočova života sérií ironických náhod, které hrdinu zasáhnou v nejcitlivějších místech jeho ctižádostivé a ješitné osobnosti, ale jeho plebejské zdraví je zdrojem jeho mravní obrody. Postava Viléma Rozkoče má v Čapkově díle svého předchůdce ve Vénovi Nezmaraovi, klíčové postavě v románu Turbina; toho nyní v jedné z důležitých scén autor svede s Vilémem Rozkočem. Mladý sochař se však už nepotkává s Nezmara-proletářem, jímž byl v Turbině, ale s úspěšným inženýrem a lvem pražských salónů. Sympatie mezi oběma muži vytryskne zejména proto, že oba, svrchovaně elegantní a blazeovaní, vycítí v sobě spřízněný osud: „Vím také, že jste proletář jako já,“ říká Nezmara Rozkočovi, „... Víte co? My dva ... založíme spolu klub arivistů, později jej přeměníme na klub parvenuů, něco na způsob Tamany-clubu v Americe.“ Nezmara slov arivista a parvenu neužívá v jejich značně pejorativním významu, naopak, jsou výrazem jeho pýchy nad tím, jak se vyšvihl. Dokonce ani autor tyto hrdiny nestihá pohrdáním, líčí je se zřejmým zalíbením a ani „všivák“, jímž hodí Madlena po Vilémovi (a o němž autor uvažoval jako o alternativním titulu svého románu), nezní jednoznačným odsudkem. Vitalita, s níž se Vilém i Věna derou nahoru, jejich energie, přímočarost, ale také sebevražedná čestnost, kterou projeví v krajních chvílích svého života, mu imponuje. Tito „parvenuové“, „arivisté“ a „všiváci“ jsou — ve srovnání s panoptikem velkého světa, který se vydali dobýt — lidští a opravdoví.

Mezi Mrštíkovou Santou Lucií a Čapkovým Rozkočem leží zhruba třicet let vývoje románu ztracených iluzí. Na jeho počátku stojí monografický román, soustředěný na osud jednoho člověka, na konci románová freska, zasazující příběh ztracených iluzí osamělého jedince do mozaiky epizodických příběhů, které jeho vyznění problematizují. Tituly svých románů lpí Čapek-Chod (nebo jeho nakladatelé) na tradici monografických románů, ale jak Antonín Vondrejce, tak Vilém Rozkoč měli své alternativní názvy — Bohéma a Všivák, naznačující, že autor sám si byl vědom toho, že tento žánrový typ překračuje.⁶ Pro Mrštíkův román byla charakteristická vnitřní soustředěnost hrdiny na vlastní osud, jednota času a místa i vypravěčského subjektu (Jordán rekapituluje svůj život na úmrtním loži). Čapek-Chod tuto jednotu roz-

bíjí především posílením úlohy epizodických postav, paralelními příběhy, ale i tím, že děj přenáší z místa na místo: v Antonínu Vondřejcovi se děj stěhuje z Prahy do Místořeže, pak zpět do Prahy, která je tu navíc zachycena v několika prostředích, z nichž jen jedno je úmrtní lože básníkovo (na tomto loži navíc sní básník svůj epos o dobytí španělské Altamiry). Přitom však Čapek-Chod nejde v rozrušení tradičního vypravěčského plánu v románech tak daleko jako ve své novelistice (novely často staví jako příběh v příběhu, vyprávěný dvěma vypravěči), alespoň formálně zachovává jednotu vypravěčského subjektu.⁷ Příznačně však například v Antonínu Vondřejcovi nerozpouští beze zbytku vondřejcovské novely, které románu předcházely, ale používá jich jako stavebních kamenů, které v románu vedle sebe volně řadí, aniž se je pokouší stylově sjednotit: vedle sebe tu leží romantický příběh s tajemstvím, milostný román, klíčový román apod.

Saldovy kritické námitky proti pozdním románům Čapka-Choda mířily k tomuto napětí mezi normou monografického románu a románovou mozaikou, k níž Čapek-Chod dospěl. Uvolnění struktury monografického románu Salda chápe jako projev autorovy kompoziční neschopnosti a označuje román za „neústrojný slepenec“.⁸ Podobně se vedlo Šrámkovi s jeho Pastí, která byla odmítnuta pro chaotickou kompozici, protože dobová kritika nebyla schopna akceptovat román volně komponovaný z několika novelistických jader. Diskuse okolo románů Čapka-Choda, do níž vstoupil sám autor — v doslovu k Vilému Rozkočovi a Řešanům vysvětlil svou románovou poetiku — i diskuse okolo Pasti, v nichž na obranu autorova kompozičního postupu vystoupil Karel Čapek,⁹ byla mimo jiné svědectvím toho, že román ztracených iluzí dospěl do posledního vývojového stadia, překročil své žánrové meze a ti, kteří tento žánrový typ přivedli k vrcholům, ho natolik výrazně proměňují, že už ho vlastně opouštějí.

Současně s touto proměnou románu ztracených iluzí se objevují pokusy o nový typ psychologické prózy. Příkladem je román Ivana Olbrachta Žalář nejtemnější (1916), studie soustředěná na intimní problémy lidského nitra. „Žalářem nejtemnějším“, z něhož se snaží vymanit hrdina románu, předčasně penzionovaný zámožný úředník, není jen slepota, která ho vyřadila z normálního života, ale i žárlivost, jež rozbíjí jeho vztah k ženě, především však jeho neschopnost vyrvat se z pout pokořující vášně.

Olbracht tu uvádí na scénu psychologické prózy nový lidský typ a nový konflikt: jeho hrdina není mladý muž na počátku svého životního rozběhu, ale člověk, jehož úspěšná kariéra se uzavřela. Není to hrdina zápasící o místo nahoře, ale člověk, který snadno a samozřejmě tohoto místa dosáhl. Konflikt, který tento hrdina prožívá, není konfliktem mezi jedincem a společností (s tou je komisař Mach jako reprezentant její vládnoucí vrstvy ve shodě), ale ani konfliktem mezi ním a jeho ženou. Je celý situován do jeho nitra, plyne z jeho životního postoje, z jeho charakteru, psychického založení. Proti otevřenému prostoru románu ztracených iluzí tu máme prostor krajně ohraničený a uzavřený. Místo dlouhé nebo alespoň delší časové perspektivy je tu krátké časové období. Jen stručná expozice, líčící Machův úraz a oslepnutí, a epizoda příběhu tety Emy tuto časovou a prostorovou uzavřenost překračují. Pomineme-li figury zalidňující tyto dva relativně samostatné celky, román má jen velmi málo postav a žádná z nich není rovnocenným partnerem komisaře Macha. Nejsilněji se uplatňuje postava jeho ženy Jarmily, kterou však autor obdařuje rysy pasivity a submisivnosti do té míry, že ji nelze chápat jako jednající subjekt, ale takřka jako pouhý objekt komisařovy žárlivosti a vášně. Jarmila se snaží konflikt, který Mach neustále rozdmýchává, tlumit, ustupuje do pozadí, snaží se muži vyhovět, konflikt však — přes její snahu — stále propuká a sílí, protože jeho zdroj je v Machově nitru, v ambivalentnosti jeho vztahu k ženě, kterou miluje, ale nemá rád. Tato láska-vášeň bez přátelství, jak Olbracht říká — je mu nesnesitelným poutem, které se snaží setřást, protože ho zbavuje svobody.

Ambivalentnost Machova charakteru akcentuje drobná epizoda zachycující jeho sen o tom, jak ošidil o několik haléřů pikolika. Vrací se k němu několikrát, aby si nad ním uvědomil, že obraz čestného a akurátního muže, který svým životem vytvořil, má i svůj rub. Někde v podvědomí se skrývá drobný kaz, ukazující, že jeho charakter není tak jednoduchý a jednoznačný: Mach ze sna je někdo jiný — a zároveň on sám — a tato podvojnost ho znepokojuje a děsí. Připomněli jsme tuto epizodu proto, že se v souvislosti s ní v Olbrachtově textu objevuje — pravděpodobně v kontextu psychologického žánru u nás poprvé — náznak románové techniky, která se stala příznačnou pro autora o deset let mladšího, pro Karla Čapka.

Jedním z klíčových Čapkových témat, které se vrací od prvních po-

vídek až po poslední, nedopsaný román *Život a dílo skladatele Foltýna*, je téma mnohovýznamnosti lidského jednání, neschopnosti celistvě uchopit lidský život, vynést nad ním absolutní soud. Vstupuje v Čapkově vývoji do různých souvislostí a je různě řešeno. V prvních pracích, v povídkách *Boží muka* (1917) a *Trapné povídky* (1921), se je Čapek pokouší vyjádřit postižením ambivalentnosti emocí vzbuzených výjimečnými situacemi, často na pokraji reality a snu. Další vývoj obou autorů (ani pro jednoho není psychologická próza jediným a hlavním žánrem, ke kterému směřuje) zvyrazňuje spíš jejich rozdíly.

Pro Olbrachta znamená další etapu dvojnický román *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919). Tento román s výrazně filozoficko-etickou tendencí, jehož jádrem je úvaha o smyslu lidského života a o povinnosti tvořivého subjektu k lidské pospolitosti, byl dobově příznačný a splynul s vlnou románů, jako byly *Člověk* Boženy Benešové či *Loutky i dělníci boží* F. X. Šaldy, ale také — do jisté míry — *Řešany* a *Jindrové* K. M. Čapka-Choda, které si kladly na konci války stejné otázky.¹⁰ Karel Čapek se po odbočce k jiným žánrům vrací k těmto problémům až ve své trilogii *Hordubal* (1933), *Povětroň* (1934) a *Obyčejný život* (1934), jejímž jednotícím prvkem je otázka pravdivosti našeho poznání. I když se tyto romány od sebe liší jak náměty, typy postav a konflikty, tak i kompozičním principem, spojuje je v podstatě stejná otázka: jaký je člověk? Jsme schopni poznat jeho život a proniknout do jeho nitra? Metodou konfrontace několika různých svědectví konstruuje portrét horala Hordubala, na základě několika střídmych faktů tři různí vypravěči vytvářejí v *Povětroně* tři různé příběhy, tři hypotézy o životě neznámého muže. V *Obyčejném životě*, komponovaném jako rámcový příběh, je vypovídajícím svědkem sám hrdina, sociálním původem i psychickým ustrojením ne nepodobný Olbrachtovu Machovi. V předsmrtném vzpomínání evokuje svůj život, aby pochopil, že nebyl zdaleka tak jednoznačný, jak ho vidělo jeho okolí a za jaký ho pokládal on sám. I když Čapek nechápe tyto romány jako psychologické, v autorském komentáři k nim zdůrazňuje širší filozofický záměr a označuje je jako romány noetické,¹¹ prostředky, které volí k tomu, aby pronikl k podstatě svého problému, jsou prostředky psychologické analýzy. Jejich škála je ovšem velmi široká. Všechny tři romány jsou budovány odlišně: *Obyčejný život* je v jistém smyslu komponován jako rámcový román a lze ho chápat jako obměnu románu ztracených iluzí, zatímco

Povětroň je volným cyklem novel, v jejichž průsečíku leží „pravda“ o případu X. V textu prvního románu různorodost svědectví o Hordubalově osudu podtrhuje různorodost zpracování; vedle sebe stojí prvky venkovského románu, baladické prózy i věcné literatury. Čapek v trilogii ožívuje některé zdánlivě již vyčerpané žánrové postupy a aktualizuje je v novém kontextu.

Čapkův a Olbrachtův vklad do vývoje psychologické prózy bezprostředně zužitkovali zejména autoři psychologicko-analytických románů, tematicky čerpajících z problematiky mimořádného až bizarního lidského osudu, poznamenaného patologickou abnormalitou: Benjamin Klička píše například román o siamských dvojčatech (*Bobrové*, 1930) či o zločinu motivovaném sexuálně (*Himmelradsteinský vrah žen a dívek*, 1931). Klíčovým tématem románů Egona Hostovského, který je předním představitelem tohoto proudu, je problém člověka osamělého, vyloučeného z lidského kolektivu ať již nemocí (*Případ profesora Körnera*, 1932), či sociálním nebo rasovým původem (*Ghetto v nich*, 1928), pronásledovaného psychózou viny atd. V románech K. J. Beneše *Uloupený život* (1935) a *Kouzelný dům* (1939) se objevuje dobově příznačné téma hledání lidské identity. U Vladimíra Neffa po satirické sondě do mentality maloměšťáka (*Malý velikán*, 1935) se stává předmětem zájmu problém rodinných a partnerských vztahů, citové závislosti vedoucí až k vydírání atp. (*Dva u stolu*, 1937, *Bůh zbytečnosti*, 1939). Pro tento typ románu je charakteristický bohatý, fantaskní syžet a mimořádné, sociálně nezakotvené typy hlavních hrdinů, stojících mimo reálný svět normálních lidských vztahů. Zároveň s vyhraňováním tohoto románového typu vstupují na scénu psychologického žánru autoři, kteří obnovují těsný vztah mezi psychologickým románem a románem sociálním, předchozím vývojem poněkud uvolněný. Jsou to především Jaroslav Havlíček a Václav Řezáč.

Petrolejové lampy, jimiž roku 1935 po povídkových rozběhách Havlíček jako romanopisec debutoval, naznačují návrat k velkým mistrům realisticko-naturalistické prózy. Ve svém románě, hlásícím se do řady románů ztracených iluzí, se vrací ke konfliktu člověka a jeho sociálního milieu, pojatému jako konflikt mezi snem a skutečností, mezi spontánností a konvencí. Scénou románu je maloměsto na přelomu století a hrdinkou dívka z dobré rodiny. Vzornému typu se ovšem vymyká: je robustní, psychicky i fyzicky příliš hrmotná, spontánní a energická,

dlouho nemůže najít ženicha. Když se nakonec provdá za svého bratrance, předčasně penzionovaného důstojníka, netuší, že je syfilitik: sen o mateřském štěstí se zhroutí. Jako mnoho postav Čapka-Choda je také Havlíčkova Štěpa ironickým osudem srážena ve chvílích, kdy se už zdá, že dosáhla svého cíle.

Havlíček nepostavil svůj román jako výpověď o Štěpiných „vyprahlých touhách“, jak sugeroval název prvního vydání, ale míří především k obrazu trochu bizarního a hodně drsného maloměstského světa. Nakladatel, který prosadil v prvním vydání titul *Vyprahlé touhy* proti Havlíčkovým *Petrolejovým svítilnám* (v dalších vydáních byl román definitivně Havlíčkem pojmenován *Petrolejové lampy*), akcentoval psychologický pól tohoto v podstatě sociálního románu.¹²

Podobně Řezáčův prozaický debut *Větrná setba* (1935) je především románem citové výchovy, postihujícím zrání Řezáčovy generace v letech první světové války. Proti *Petrolejovým lampám*, jejichž filiace ukazuje k Čapku-Chodovi, navazuje Řezáč na lyrický román *Šrámkův*, soustřeďuje se na problémy citového života mladého člověka, na jeho pubertální zmatky, akcentované mimořádnou válečnou zkušeností.

Oba autoři vstupují na terén psychologické prózy definitivně až svými dalšími romány: Havlíček *Neviditelným* (1937) a Řezáč zejména *Černým světlem* (1941). *Neviditelný* je románem arivisty a parvenua Švajcara, který ztroskotal ve svých ctižádostivých plánech ve chvíli, kdy si již byl jist svým vítězstvím. Podařilo se mu vymanit ze strašlivé bída, vystudovat a posléze získat bohatou dědičku a s ní i výborné postavení. Zjistí však, že se přičlenil do zatížené rodiny a že šilenství, které zničilo matku i strýce jeho ženy, hrozí i jí samé. Všechno dopadlo jinak, než jak kalkuloval: nezaložil ani zdravý rod (jeho jediné dítě je slabomyslné), ani nevybudoval moderní závod.

Na první pohled se zdá, že Švajcarovým protipólem v románu jsou Soňa a její otec. Avšak jejich citovost, jíž se proti Švajcarovi ohánějí, je stejně scestná jako jeho chladná vůle: z citových důvodů nedovolí Hajn odvést „neviditelného“ strýce do ústavu pro choromyslné, a tak nepřímou zavíná Soninu katastrofu, stejně jako z citových důvodů nechce dovolit modernizaci závodu. Švajcar nad ní vítězí racionálními argumenty, před kterými Hajn velmi snadno kapituluje, tím snáží, že mu poskytují alibi, zbavují ho nutnosti řešit letité problémy, zaviněné jeho slabostí a nerozhodností. Za touto chladnou racionality se však skrývá

vyprahlá emoce — vášeň vládnout. Román nemá kladného hrdinu ani smírný konec.¹³ Není tu žádná katarze. Vítězí vůle nekorigovaná citem a poražen je cit nekorigovaný vědomím odpovědnosti a vůlí odporovat zlu. V Antonínu Vondřejcovi zazní jako epilog nad zmařeným životem básnickovým pláč novorozeněte, symbolizující, že přese všecko život pokračuje dál. Zde je pointou Švajcarovy životní bilance smích slabomyslného dítěte, který je výsměchem lidské aktivity, vůli vytvořit dílo.

V jistém smyslu je *Neviditelný* jedním v řadě románů líčících úpadek starých rodin a nástup nové podnikatelské generace. Dvojice Hajn—Švajcar má obdobu v rané Povidce s dobrým koncem Boženy Benešové (*Nedobytá vítězství*, 1910) a v jiné variantě například v její trilogii v postavách Jiřího a Jana Maloty. Ještě jinak se objevuje i u Tilschové ve *Staré rodině*. Švajcar je typem „amerikánského“ podnikatele, ztělesňujícím racionalitu, výkonnost, moderní styl práce. V povídce Benešové takovéto typy přinášejí do zatuchlých patriarchálních poměrů nový vzduch, rozbíjejí — v kladném smyslu slova — stereotypy ospalého a konzervativního městečka. U Havlíčka o čtvrtstoletí později dostávají výrazně negativní smysl: aniž by idealizoval patriarchálního podnikatele Hajna, odhaluje ve svém Švajcarovi typ nelibostného dravce, který svým životním cílům obětuje doslova vše, i život vlastní ženy. Tento posun souvisí zřejmě s proměnou dobové situace. Hrdinové Benešové, zejména v Povidce s dobrým koncem, napsané na počátku století, žijí před první světovou válkou, v idyllické „belle époque“, zde se ocitáme ve třicátých letech s jejich otevřeným sociálním konfliktem. Roli tu hraje i nástup fašismu s jeho proklamací práv silného jedince — typy jako Švajcar jsou nepřímou a možná nezamýšlenou polemikou s nimi. Tento aspekt zejména vystoupí do popředí, postavíme-li vedle Švajcara například Kazmara, úspěšného a tvrdého podnikatele z románu Marie Pujmanové *Lidé na křižovatce* (1937). Zatímco ve společenském románě Pujmanové se dostává do středu společenského dění jako jeho hybatel, který svou aktivitou vyhrocuje sociální konflikt a obnažuje antagonismus mezi dělníkem a podnikatelem (jeho tvrdost pomáhá rozbít iluze o možném třídním smíru) a je interpretován z hlediska sociálně politického, psychologický žánr se zaměřuje k analýze pohnutek a vnitřního ustrojení tohoto lidského a sociálního typu, ukazuje, jak se jeho působením rozpadají tradiční mezilidské vztahy, soukromé struktury typu rodiny, jak se deformují intimní vztahy mezi mužem a ženou, mezi rodiči a dětmi atp.

Vedle Havlíčkova Neviditelného tento typ románu reprezentuje zejména Černé světlo Václava Řezáče. Zatímco Havlíček stál trochu mimo zájem kritiky i čtenářů, Černé světlo získalo značnou odezvu. Čtenářská anketa je označila — vedle Drdova Městečka na dlani, Vančurových Obrazů z dějin národa českého, Glazarové Adventu, Fáberovy Neuklidné hranice, Kytlicové Rodičů a dětí — za nejzajímavější román roku 1940.¹⁴ Mínění čtenářů tu vzácně souznělo s míněním kritiky, která román přijala se zájmem a sympatií a vyložila ho jako „román zla“ či „román červivého člověka“¹⁵ a jeho autora přirovnala k Průstovi, Gidovi a Dostojevskému uměním „sestupovat do hlubin rozpadajícího se nitra a postihovat v člověku nikoli typus, charakter, stavbu duše, nýbrž nesmírnou složitost stavů a komplexů a jejich stálý pohyb“.¹⁶

Příběh ctižádostivce, deroucího se k úspěchu a sraženého před cílem, nebyl u Řezáče stejně jako u Havlíčka pojat jako tradiční příběh chudého chlapce, který se pokusil prorazit sociální bariéry a ztroskotat. Ctižádost těchto hrdinů není v podstatě sympatickou snahou vymknout se z fatální predestinace nízkého původu, napravit sociální křivdu, ale především mravním kazem, který znehodnocuje jak jejich zápas, tak cíl, k němuž směřují. Oba hrdinové nejsou schopni prožít nedeformovaný a nedeformující cit, jsou egocentričtí, vypočítaví, intrikánští a málo lidští.

Fascinace zlem v člověku, otázka, jaké mechanismy vedou k tomu, že v něm převládá dobro nad zlem, objevující se tak výrazně nad Černým světlem, je tématem pro Řezáčovu tvorbu příznačným od počátků. Je v jistém smyslu klíčovým problémem již Větrné setby, románu, o němž napsala Božena Benešová, že „ve svém mladém hrdinovi, v jeho osudech ukazuje mravní běs doby“, že autor „jak svou postavu staví před náš pohled, jak ji osvětluje ze všech stran, jak ukazuje stále kmitání světla a stínu, dobra a zla v jejím mladém nitru, tvoří vlastní děj románu“.¹⁷

I v Černém světle se děj odehrává v rozpadající se patriarchální rodině. Je-li Neviditelný situován do malého města či lépe řečeno do vily na jeho okraji, dějištěm Černého světla je měšťanský dům na Starém Městě pražském. Ústřední hrdina, Karel, vypravěč románu, je syn ze zchudlé měšťanské rodiny, fyzicky křehký, přecitlivělý a svým způsobem degenerovaný. Matčina nekritická láska v něm rozvrátila smysl pro mravní řád — zbaven její opory neustále se pro tuto svou vlastnost

dostává do konfliktů. Vzdálený příbuzný se ho po smrti rodičů ujme a Karel se dobře uplatní v jeho podniku; situace se však zkomplikuje ve chvíli, kdy se Karel zamiluje do Markétky. Strýcova dcera je dobrá partie a sňatek s ní by výrazně zlepšil Karlovy poměry. Teta vycítí, že jeho vztah k Markétce je v podstatě zistný, straní dívčině lásce k jinému muži. Karlovou intrikou se tento vztah rozpadne. Markétku však stejně nezíská, je jen příčinou několika lidských tragédií a pomsta, kterou chtěl zasáhnout druhé, posléze zasáhne i jeho samého. Spor, který je zde veden, je rovněž sporem dvou životních koncepcí, ale zatímco Havlíček obě koncepcce vidí jako málo nosné a nestaví se ani na stranu Hajnovu, ani Švajcarovu, je tento román postaven na explicitně hodnocené polaritě síly a tvořivosti (jejíž jednou podobou je i nesobecká láska) a slabosti a netvořivosti (která v sobě zahrnuje i neschopnost jiné lásky než sebelásky). Kladný pól v Řezáčově románu představují postavy ztělesňující fyzickou i duševní sílu, zejména skladatel Klenka (ale také, v jiné poloze, Karlova teta, hájící štěstí své dcery, nebo řezník, neváhající zabít krysou), které jsou antipody Karla, jehož slabošství a neschopnost čelit životním situacím přímo je zdrojem intrik, v nichž posléze všichni uvíznou.

Havlíčkovo a Řezáčovo pojetí ústřední postavy i konfliktu naznačuje, že stále ještě existuje velmi těsná souvislost mezi románem citové výchovy a psychologickou prózou. Nicméně právě tato díla ukazují, jak se v polovině třicátých let začíná psychologická próza orientovat novým směrem, objevuje nové problémy nebo lépe řečeno nově pojímá staré téma a nachází i nové výrazové prostředky. Nejmarkantněji se to jeví na proměně vypravěče. Příběh inženýra Švajcara i Karla je vyprávěn v 1. osobě: je to životní bilance, motivovaná uzavřením hrdinova osudu, jímž není smrt, ale definitivní ztráta iluzí. Tato subjektivizace vypravěče neznamená jen posun od objektivního hodnocení, které vyjadřuje vševědoucí a všemohoucí vypravěč-svědka, k subjektivní výpovědi hrdiny o sobě samém, ale především dynamičtější konfrontaci obecně platného etického modelu (jehož nositelem a mluvčím je objektivní vypravěč) se subjektivní morálkou ústřední postavy, která ovšem není mluvčím autorových názorů a nositelem jeho životních postojů. Vševědoucí vypravěč měří hrdinovo jednání obecně přijatými normami, z jejich hlediska hodnotí jeho skutky, životní výhry a prohry. Ve chvíli, kdy se stane hrdina sám vypravěčem příběhu, vznikne napětí mezi

jeho sebeinterpretací a mezi obecným a objektivním hodnocením jeho postavy. Toto objektivní hodnocení je vyjádřeno často jen signály, jeho mluvčími jsou různé epizodické postavy a často je spíš implicitní než explicitní. Autor tu počítá se čtenářem, dovolává se nepřímou jeho mravního cítění a životních zkušeností. Havlíčkův Švajcar stejně jako Řezáčův Karel kolem sebe rozesejí zkázu a zlo. To, že nahlížíme do jejich nitra, do spleti pohnutek a okolností, které je k jednotlivým činům vedly, jejich očima, do jisté míry oslabuje kategoričnost našeho odsudku. Nejsou to démoni zla, ale lidé, kteří se zlými stali, protože je poznamenal příliš tvrdý zápas o existenci, životní zklamání, jež nedovedli unést. Švajcarovy skutky motivovala (nebo alespoň spolumotivovala) snaha vyrvat se z bídy, tvrdost v něm vychovala léta odříkání a těžké práce a jeho citovou vyprahlost zklamání ze sňatku s duševně labilní ženou. Karel, poznamenaný problémy starého rodu, se bojí síly a dovede jí čelit pouze nepřímou, slabošsky, intrikou. Všechny tyto okolnosti nastolují otázku, zda by tito lidé byli zlí, kdyby se jejich život utvářel příznivěji, či zda je zlo člověku vrozeno, a vede k tomu, že figura ve svém jádru negativní zůstává lidská, lidsky pochopitelná, i když s ní čtenář těžko může sympatizovat; jednoznačný odsudek se problematizuje. Významovým těžištěm románu se pak stává základní etická otázka, otázka dobra a zla, otázka mravního zdraví člověka; dílo směřuje k poznání, že zlo v sobě obsahuje zárodek dobra a dobro zla nebo jinak řečeno, že není absolutního zla. Díky zvolenému vypravěčskému úhlu se zejména daří ostře nasvítit ony mezní situace, kdy člověk vstupuje na cestu ke zlému, ona fatální rozcestí, kde volí mezi dobrem a zlem — i objasnit motivy těchto voleb.

Nemusí to být vždycky tak dramatické příběhy plné násilí, vášní, intrik atd., jako tomu bylo v Neviditelném či v Černém světle, na nichž autoři tyto problémy demonstrují. Hranice mezi dobrem a zlem zdaleka nebývá evidentní, a právě tato neevidentnost se stává novým tématem psychologické prózy. To je patrné zejména na Havlíčkově dalším románu, nazvaném *Ta třetí* (1939), v němž je svár dobra a zla ukázán v reálně všedního a obyčejného života.

Hrdinou tohoto románu je bankovní úředník, celkem úspěšný čtyřicátník, původem a životním postojem typický maloměšťák. Léta má známost se svěží, živou moderní dívkou, která neustále útočí na jeho šosácké způsoby. V době, kdy se děje románový příběh, se zamiluje do

své sestřence. Stárnoucí Milda, jen o málo mladší než Mánek, ho upoutá skromnou nenáročností, schopností všechno mu schválit, ke všemu přitakat. Proti neklidu spojenému s nekonvenční Adélou se mu zde nabízí jistota konvenčních hodnot. Váhání mezi těmito dvěma ženami, které nakonec obě ztratil, dává možnost Havlíčkovi rozehrát svého hrdinu ve všedních, každodenních situacích. Mánek se v nich ukazuje nejen jako slušný a spořádaný bankovní úředník, ale také jako slaboch, sobec, povrchní a nepoctivý člověk. Tyto vlastnosti se nejeví jako zásadní patologický kaz jeho charakteru, ale jako drobné a skryté vady, které ozřejmí až krizová situace. Tento posun psychologického tématu ze situací vypjatých do poloh každodenního života vede ke zjemnění analýzy mechanismů lidského jednání. Havlíček se zříká všech efektních prostředků, nic tu není patologického a přepjatého. Mánek, stejně jako jeho rodina, nejsou lidé zlí, zvrácení, jen obyčejní měšťáci. Čapek v *Obyčejném životě* a podobně Olbracht v *Žaláři* nejtemnějším své „obyčejné lidi“, také úředníky, odhalují jako lidské dravce pod korektní maskou skrývající agresivitu. Mánek je jen prostřední, šosák a slaboch, jenž se chce zdát významnější, než je, člověk bez formátu, který neupřeme hrdinům Čapkova i Olbrachtova románu. Právě tato všednost, přízemnost, tuctovost je předmětem Havlíčkova zájmu a nepřímé kritiky.

Okupační situace zasáhla do vývoje psychologického žánru velmi výrazně: prožívá v té době svou konjunkturu. Psychologický román poskytuje prostor k tomu, aby autoři vyjádřili v rovině lidské psychiky, v rovině niterného prožitku, svůj názor na dobu a její problémy tak, aby nevzbudili zájem cenzury — a přece hovořili jasně ke čtenáři. Poměrně abstraktní téma dobra a zla v člověku dostává konkrétně historický smysl, je modelem zápasu v měřítku společenském: Havlíčkův ctižádostivý arivista či maloměšťák, Řezáčův slabošský intrikán jsou typy, které nastupující fašismus vynáší do popředí, na jakých buduje svůj politický režim. Demaskovat tyto typy znamená demaskovat nejen celkem neškodného domácího měšťáka, ale i jeho bojovnou odrůdu, která přichází k moci v Německu.

Havlíčkově dílo je na začátku čtyřicátých let přerušeno autorovou náhlou smrtí: jeho poslední práce však naznačují zvýšený zájem o fantastické motivy. Objevují se u něj přeludné situace a fantomatické příběhy (např. nedokončený *Smaragdový příboj*), které směřují k metafo-

ričtějšímu vyjádření zápasu dobra a zla jako k základnímu problému lidské existence i existence lidské společnosti a nastolují otázku manipulace lidským vědomím, otázku svobodné volby atp. Vývoj Václava Řezáče jde podobným směrem. Zatímco u Havlíčka máme před sebou torzo díla, Řezáčův román Svědek (1942) znamená dovršený tvůrčí čin. Jeho protagonista, Emanuel Kvis, spíš fantóm než člověk, vyvolává v lidech touhu „překročit hranici“, vybočit z mravní normy, která dosud určovala lidskou pospolitost, popustit uzdu nízkým pudům a zlobě. Kvisův pohled jako by v lidech uvolňoval zábrany, zbavoval je mravního citění. Jestliže příběh Neviditelného, Černého světla či Tě třetí je konkrétně situován v čase a prostoru, zde vše naznačuje, že se pohybujeme v přeludném světě nebo spíš na jevišti. Byteň jako by byla jedním z malých českých městeček a zároveň modelem či kulisou města (připomeňme si, že v roce 1940 vydal Drda Městečko na dlani, kde rovněž pracuje s takovým „modelem“ městečka, které je jakoby miniaturizovaným světem, umožňujícím autorovi vedle sebe postavit značně nesourodý životní materiál, ale také vytvářet modelové situace, uměle vytvořeným prostorem). Autor věnuje velkou pozornost například osvětlení této scény, před každou dějovou sekvencí přesně popíše kulisy, v nichž se děj odehrává, způsobem navozujícím představu scénických poznámek atd. Obyvatelé Bytně jsou živí lidé, konkrétní sociální typy, ale zároveň herci, jejichž úloha v příběhu je přesně vymezena, jsou spíš než románovými postavami divadelními „charaktery“. Už jejich jména působí uměle, jsou málo obvyklá, často autorem utvořená, zvukově výrazná, vesměs však „nemluvící“. Jednou z výjimek je jméno ústřední postavy, onoho titulního „svědka“, Kvis, které čtenář snadno spojí s latinským tázacím zájmenem kdo? Podobně „mluvící“ je jméno městečka, Byteň, sugerující souvislost se slovním základem „být“, tj. existovat, se slovy bytí, bytnost. Autor uvádí Emanuela Kvis (jméno Emanuel je ve starozákonním proroctví jménem příslibného spasitele) na scénu Bytně v přízračné kulise úplňkové noci, za půlnočního vytí psů a za neklidu, zachvacujícího všechny obyvatele městečka. To jsou atributy zjevení nečisté moci, ďábla, a také silueta Emanuela Kvis s vlajícím havelokem jako by sugerovala vizuální podobnost se satanem. Kvis je snad vysloužilý herec (to by bylo přirozené vysvětlení jeho bizarního zjevu), snad prostě podivín, člověk těžko sociálně zařaditelný, bez vlastností, bez životního příběhu, jakoby vy-

vázaný ze všech lidských vazeb. Jedinou jeho vlastností je neukojitelná zvědavost, s níž se přibližuje k lidem, snaží se proniknout k jejich srdcím, zmocnit se jejich tajemství, aby jimi mohl manipulovat. Obludné voyeurství tohoto „svědka“ (nebo ďábla-pokušitele) má v sobě tendenci budit v lidech zasuté vášně. Pod jeho všudypřítomným pohledem lidé přemýšlejí o zločinu. Přesto se však zločinci nestanou: starosta Nolč nespáchá vraždu, strážník Tlachač se nedopustí krádeže, bratři Dastychové se po létech potlačované nenávisti, která Kvisovým přičiněním vybuchne, smíří. Tam, kde Kvisův pohled sil rozvrat, se lidská pouta posléze upevňují, lidé se zlu nepoddávají, nestávají se jeho oběťmi, jako jimi byla Markétka a skladatel Klenka v Černém světle, ale zápasí s ním, nacházejí způsob, jak mu čelit. A když Kvis umírá — opouští Byteň opět v přízračné půlnoční kulise za psí láje — městečko se uklidňuje: „Byteň je čistá... jako loď, která vyplula z bouře.“ říká autor. Řád dobra je opět nastolen. Román o zlu tedy končí katarzí — katarzí, která scházela jak v Neviditelném a Tě třetí, tak v Černém světle. V roce, kdy román vyšel (a byl to rok 1942, rok krutých represí po Heydrichově smrti), měla tato katarze mimořádnou cenu: byla jinotajným výrazem autorovy víry, že lidstvo nad zlem fašismu zvítězí.

Proměna, kterou prodělává v Tě třetí, a zejména ve Svědkovi psychologický román, signalizuje návrat k objektivnímu vypravěči. Tento návrat patrně souvisí také s určitou alegoričností těchto románů. V případě Svědka vypravěč zachovává od postav značný odstup, výrazně dává najevo své hodnocení a chápe jejich osudy značně neúčastně; jsou pro něho figurkami na šachovnici či herci na scéně, zajímá ho výsledek partie, kterou rozehrává a jejíž řešení je nadřazeno řešení jejich osobních příběhů. Psychologický román tu už není jen sondou do individuální psychiky, nýbrž stává se obecně platným podobenstvím, obrací se znovu k širším, společenským problémům, byť formou jinotajnou. V takové situaci je návrat k objektivnímu vypravěči funkční a logický.

Po Svědkovi — a Svědkem připraven — píše Řezáč svůj vrcholný román tohoto období, Rozhraní (1944). Tento román v jednom svém plánu na Svědka přímo navazuje. Pokračuje v linii jeho úvah o herectví jako schopnosti modelovat lidské osudy, které vnuká Kvis Lídě Dastychové, rozhodující se opustit rodné město a stát se herečkou. Vilém Haba, jeden z protagonistů Rozhraní (druhým je Jindřich Aust, spisovatel románu o Vilému Habovi, Rozhraní tedy je románem o vzniku

románu), směřující k poznání, že „herec musí být víc člověkem než ti druzí, musí se sám v sobě narodit tolikrát, kolikrát se proměnil“, jakoby pointuje spor, který vedla Lída s Kvisem, spor voyeurství s lidskou aktivitou. Haba — a s ním i Jindřich Aust — dospějí k přesvědčení, že se umělec musí podřídít zákonům lidské pospolitosti a angažovat se v něm, teprve pak může plně realizovat své dílo. Otázka dobra a zla se tak v Rozhraní posouvá z oblasti osobní morálky do oblasti vztahů sociálních. Pól zla je tu zároveň pólem samoty a netvořivosti, pól dobra pólem lidské družnosti a tvořivosti. Vývojová spirála se ocitá v novém bodě obratu: v jistém smyslu se tu vrací situace, v níž Olbracht psal na konci první světové války — po analytickém Žaláři nejtemnějším — román Podivné přátelství herce Jesenia. Také zde analýza jedince, jeho vnitřního ustrojení a jednání ústí do otázky po místě tohoto člověka mezi lidmi. Také zde po období, kdy převážil zájem o individuální psychologii, se psychologický žánr otvírá směrem k románu filozoficko-etickému.

Za války se k psychologické próze obrací řada mladých prozaiků. Nejvýznamnější z nich byl Miroslav Hanuš, který se ve svých románech soustředil na problémy rodinných a partnerských vztahů, na jejich proměny v moderní společnosti (Pavel a Gertruda, 1941). Hrdinové románů Méněcennost (1942) a Petr a Kristýna (1944) ve svém hledání životního smyslu narážejí na sociální bariéry a potýkají se se společenskými předsudky, usilují o vnitřní svobodu navzdory světu, v němž žijí. Ve vypjatých situacích (Hanuš se příznačně zajímá např. o polární výpravy — viz romány Bílá cesta mužů, 1943 a Setkání na paku, 1950) zdůrazňuje význam vůle, mravní odpovědnosti i odvahy jednotlivce pro mravní zdraví lidstva.

Po roce 1945 a ještě silněji po roce 1948 psychologický román ze žánrového obzoru české prózy mizí. Vrací se znovu až v šedesátých, a zejména sedmdesátých letech, kdy se rozvíjí už v nových souvislostech, postihuje nové typy postav a nové konflikty.

Pro vývoj českého psychologického románu, který jsme sledovali od jeho zrození z románu ztracených iluzí přes analytickou epizodu po vrcholné období na přelomu let třicátých a čtyřicátých, je, jak jsme se pokusili ukázat, charakteristické, že až na výjimky zkoumá problémy jednotlivce v rámci jeho sociálních vztahů. Nenalezneme tu romány typově srovnatelné s vrcholnými díly Proustovými, Gidovými či Joyceo-

vými, v nichž byl problém vnitřního života jedince nadřazen problému sociálnímu. V české literatuře existuje vlastně velmi málo „čistých“ psychologických románů; příznačným rysem tohoto románového typu tu je právě jeho neustálá oscilace mezi žánrem psychologickým a sociálním.

POZNÁMKY

- ¹ Základní teoretickou prací věnovanou psychologické próze je studie L. Ginzburgové *O psychologické próze*, Leningrad 1977 (česky *Psychologická próza*, Praha 1982).
- ² K tomuto tématu viz stati D. Hodrové *Román ztracených iluzí*, *Slavia* 51, 1982, č. 2, a *Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století*, in: sb. *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983.
- ³ Viz Z. Trochová, *K problematice české prózy 90. let*, *Česká literatura* 13, 1965, č. 6; D. Moldanová, *Obraz ženského osudu a jeho proměny v tvorbě spisovatele na přelomu století*, *Česká literatura* 34, 1986, č. 5.
- ⁴ Viz M. Otruba, *Příspěvek k interpretaci Šrámkova prozaického díla*, *Česká literatura* 8, 1960, č. 2; M. Pohorský, *Dvě kapitoly o Šrámkově próze*, *Česká literatura* 25, 1977, č. 2; D. Moldanová, „... nenatrháš z nebe hvězd“, *Česká literatura* 25, 1977, č. 2.
- ⁵ Na tuto kvalitu Šrámkova stylu výrazně upozornil např. K. Čapek ve své recenzi románu *Tělo*. Viz K. Čapek, *O umění a kultuře I*, Praha 1985, s. 104–110.
- ⁶ Dopis Čapka-Choda B. Benešové ze dne 4. 7. 1918 svědčí o tom, že vedle titulu *Bohéma* uvažoval pro *Vondřejce* ještě o titulech *Dekadenti*, *Trosečníci*, *Ze dna* (viz D. Moldanová, *Božena Benešová*, Praha 1977, s. 271). O alternativním titulu *Všivák* k Vilému Rozkočovi se zmiňuje v *Autorových poznámkách* k této knize: „Čeho autor této knihy na jejím sklonku nejvíce želí, toť, že mu teprve teď napadlo, že měl dát svému románu název *Všivák*.“
- ⁷ K těmto problémům viz D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, *Česká literatura* 35, 1985, č. 3.
- ⁸ F. X. Šalda, *Poslední K. M. Čapek-Chod*, *Kritické projevy* 12, s. 263–269; týž: *Kritické příspěvky k poznání K. M. Čapka-Choda*, *Kritické projevy* 13, s. 107 až 116.
- ⁹ Karel Čapek, *Past Šrámkova a past kritiků*, *Přítomnost* 10, 1933, č. 8, 222, s. 119 až 123.
- ¹⁰ O historickém kontextu Olbrachtova románu *Podivné přátelství herce Jesenia*, viz doslov L. Lantové k 11. vydání (*Spisy Ivana Olbrachta*, sv. 4, Praha 1982, s. 253–272).

- ¹¹ Viz Čapkův doslov k románu *Obyčejný život*, jímž trojici románů spojuje ve volnou trilogii, směřující ve třech stupních k poznání lidského života. K. Čapek, Hordubal, *Povětroň, Obyčejný život*, Spisy Karla Čapka, sv. 8, Praha 1985, s. 397–400.
- ¹² Havlíček byl zásahem nakladatele značně rozhořčen a román sám charakterizoval jako část cyklu z maloměstského prostředí, jehož souhrnný titul zněl *Ulrychovsko*. To svědčí o tom, že základní pro něj byla rovina románu sociálního.
- ¹³ V monografii Jaroslav Havlíček (Praha 1973) cituje J. Rumler Havlíčkovy rukopisné poznámky k *Neviditelnému*, v nichž uvažuje nad Švajcarovou postavou: „Vytvořit člověka jednoznačně zlého, to je příliš snadný úkol. Vlastně by to bylo nelidské. Švajcar musí mít v základě pravdu. Musil být práv vůči svému okolí. A jediná figura, která mu byla roven, musila být zlomena jeho přičiněním — tak si to žádá spravedlnost. A tatáž spravedlnost si žádá, aby viník neušel trestu... Kdyby měl Švajcar zvítězit, byl by koncem románu ďábelský škleb. Škleb nebyl v programu, poněvadž není lidský. Lidské je utrpení. Petr Švajcar se musel trápit.“
- ¹⁴ Viz anketa *Nejzajímavější knihy roku 1940*, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 612, příloha s. 1–14.
- ¹⁵ Charakteristické jsou z tohoto hlediska už názvy recenzí: *Román ztraceného života* (B. Jedlička, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 417); *Román červivého člověka* (F. Götz, *Národní listy* 30. 6. 1940, č. 217); *Řezáčův Smerďakov* (Bohumil Mühlstein, *Naše zprávy* 2, 1940, č. 70); *Psychologický román zla* (J. Pilař, *Venkov* 35, 1940, č. 173).
- ¹⁶ F. Götz, *Román červivého člověka*, *Národní listy* 30. 6. 1940. Knižně in: *Literatura mezi dvěma válkami*, Praha 1985, s. 202n.
- ¹⁷ B. Benešová, *Větrná setba*, *Panorama* 13, 1935, č. 1.

Máme-li v této kapitole postihnout specifičnost určitého typu české prózy dvacátých a třicátých let, kterou čtenářsky pocítujeme jako baladickou, nemůžeme než uvažovat o ní v souvislosti s žánrem balady, který se ovšem zrodil, vyvíjel a modifikoval jako žánr básnický. Z takové juxtaopozice vyplývá pak základní druhová odlišnost obou útvarů a z ní plynoucí rozdíly v příznakovosti některých složek jejich struktury i užitých postupů. Právě strukturální odlišnost nedovoluje v rámci literárněvědného pojmosloví kodifikovat termíny jako prozaická balada nebo balada prózou a vytvářet tím povědomí jakéhosi prozaického ekvivalentu jedné z tradičních forem veršové epiky (uvedených termínů se dá užít snad jen v přeneseném, přibližném nebo relativním významu). Stejně tak by bylo mylné považovat prózy, které se svým titulem nebo podtitulem přihlásily k baladické tradici, za jednu z vývojových linií baladického žánru, za jednu z jeho modifikací. Při výkladu žánrových dilatací mezi baladou a prózou, tj. při výkladu stěhování určitých příznakových rysů jednoho žánru a druhu do jiných žánrů a druhů, můžeme vlastně vycházet jen z nesporného faktu působení značně rozvinuté a otevřené baladické tradice na některé z vývojových tendencí prozaické tvorby jako takové. Tento vliv se přitom projevoval rozdílnou měrou i různými způsoby a zasahoval různé složky povídek, novel, vzácněji románů — od dílčího motivu přes emocionální zabarvení atmosféry, typ hrdiny až k výstavbě konfliktu, a tudíž i syžetu — a současně se podřizoval jak směrovým poetikám, tak ideovým záměrům a celkové koncepci díla. Žánr balady se tedy v beletrii může projevit pouze jako dílčí aspekt (baladičnost), vyplývající z příznakovosti některých rysů díla, jako důsledek záměrné stylizace, která se odvolává na žánrové povědomí balady a může být uplatněna i tam, kde dominuje

jiné žánrové určení — sociální próza, psychologická novela, historická povídka, venkovská próza apod. Prokazovat baladičnost prózy pak pro nás znamená vyložit ji z hlediska dílčích baladických aktualizací a posílnout jejich smysl a funkci vzhledem k uměleckému záměru autora.

Původní podobou balady je balada lidová — autentický zdroj baladických látek, jež se staly obsahovou náplní stejně autentické výpravné potřeby lidového člověka. Nás pak starobylost baladické tradice může zajímat vzhledem k univerzálnosti a nadčasovosti jejich témat a existenciálních významů, tedy vzhledem k tomu, co z ní činí tradici široce přenositelnou (prostorem i časem) a co ji sblíží s mytickým obrazem světa, ale i s tím, jak byla kladena otázka lidské existence v době nedávné. Všechny potřeby, jež daly vzniknout baladě (vyprávět, prožít vzrušení a strach, stát se svědkem naplněné spravedlnosti aj.) a byly jejím prostřednictvím uspokojovány na úrovni esteticky působivé fikce, ovlivnily logicky jak její motivické okruhy, tak i syžetovou stavbu. Od pradávna byla baladická událost mezní situací individuálního dramatu spějícího k tragickému završení. Dramatický konflikt byl vyvolán buď činem porušujícím všeobecně závazný řád (zločin, vzpoura, zrada), nebo pouhým řízením osudu, vůči kterému stál jedinec bezbranný a bezmocný. Baladická událost byla zpravidla událostí tragickou (tragika však má i jiné, nebaladické, například heroické rozměry), neboť individuum se v ní ocitlo osamoceno a vydáno napospas silám přesahujícím jeho lidské možnosti a protivícím se jeho nárokům, vůli, touze, přání.¹ Tyto síly byly shledány v lidském nitru (vášně) nebo byly ztotožněny s projevy tzv. vyšší moci — přírodní (živly), božské, mystické, sociální, pozemské, nadpozemské i záhrobní. Primitivní potřeba spravedlnosti (potvrzení existence vyššího řádu, a tudíž i řízenosti pozemské sudby každého jedince) přispěla nepochybně k tomu, že byl v tragických příbězích balady kromě motivu smrti (míry všech věcí) exponován i motiv viny a trestu.

Baladu umělou, která neskončila ve slepé uličce ohlasovosti právě díky nadčasové platnosti baladických obsahů a významů, odlišuje od folklórního žánru, založeného na anonymitě tvůrce a existenci variant, především pečť tvůrčí individuality autora, jeho osobnosti, vklíněné do historicky podmíněného kontextu literárního vývoje a jeho proměnlivých estetických norem. Právě tyto normy způsobily, že v určitém vývojovém období — romantismu — byla balada akceptována umělou

poezií. Romantismus objevil inspirativnost folklórní slovesnosti, neboť vyhovovala požadavku citovosti, fantasknosti, starobylosti apod. Romantický básník, jenž prostřednictvím básnického přetváření lidové poezie objektivizoval konfliktní stav svého nitra („krajinu duše“), čerpal především z těch baladických dějů, v nichž byla chmurná náladovost vystupňována přítomností iracionálních prvků, scénických šerosvitů, motivů a míst s ustáleným významem hrůzostrašnosti a tajemnosti (jezero, les, hřbitov, kostlivec, démonické postavy, kohoutí kokrhání aj.). Vedle baladické fantastiky však existuje i jakási baladická realističnost (spíše bezděčná než záměrná), spojená s okruhem příběhů a případů týkajících se tématů zločinu a trestu, dokládajících sociální strukturu, právní smysl a mravní řád venkovských společenství. V tomto prostředí pak balada mohla znamenat i akt soudu či výstrahy.

Námětově je baladická tradice velice široká, a více než obsah v ní tedy rozhoduje jeho uchopení, pro něž přijímáme výraz baladické zření skutečnosti nebo také baladické zření lidského údělu v jeho osudovém zauzlení. Z něho pak do značné míry vyplývá i klasický baladický tvar, tj. taková forma epické výpovědi, která je utvářena za spoluúčasti dramatického a lyrického principu, a která se tudíž mohla stát podloží pro kontaminace jak s čistou lyrikou, tak i s útvary prozaickými, a to zvláště od chvíle, kdy do nich pronikl dramatismus zpřítomňovaných dějů a lyrismus subjektivní perspektivy (postavy i vypravěče); skutečnost se pak mohla jevit jako nedoslovená, nevypočitatelná, tajemná.

V zásadě lze říci, že podobně jako balada může být i povídka nebo novela epikou v lyrické situaci, tedy výpovědí o průběhu a postupu nějakého děje, kterou provází jeho subjektivní reflexe, určitá poloha mysli a citů, sugerovaná také čtenáři.² Tato podobnost se sice může stát jedním z předpokladů žánrového ovlivnění prózy baladou, nikoli však předpokladem jejich žánrové ekvivalence, neboť próza i jako „epika v lyrické situaci“ je s to vyhovět také jiným žánrovým možnostem. Naopak baladické aktualizace zjišťujeme i tam, kde kompozice a styl prózy baladičnosti přímo nepřejí — zmnožením dějových linií, popisností, psychologismem, meditativností, „hlasitostí“ vypravěče. Obdobně je tomu s uplatněním principu dramatického, který je v baladě atributem zcela příznakovým. V próze může dramatičnost baladické žánrové povědomí sice posílit, ale není pro ně nezbytná a sama o sobě je nevy-

volává. Abychom lyrizaci či dramatizaci prózy (v obou případech jde o tendence širší vývojové platnosti) mohli vykládat jako projev aktualizace žánru balady, je nezbytná jejich vázanost k tomu, jak byla v prozaickém díle lidská situace rozvržena a uchopena a nakolik v ní individuum bylo vystaveno tragickému střetnutí s nadosobní a pro ně nezbadatelnou mocí, tedy střetnutí, jež mu dává zakusit osudový výměr existence.

Prózy tvarující svůj děj po vzoru balad či evokující alespoň jejich tajemnou a hrůzostrašnou atmosféru se velice sporadicky objevují již v tvorbě spisovatelů minulého století — Boženy Němcové, Zikmunda Wintra, Václava Beneše Třebízského, Karolíny Světlé, Aloise Jiráska, Karla Klostermanna. Četné baladické aktualizace představují pak povídky a novely autorů z přelomu a počátku století. Baladičnost už v nich není formou folklórního ohlasu či nástrojem k vystižení koloritu historického nebo regionálního, ale tvoří součást osobitě autorské či směrové poetiky i osobité myšlenkové koncepce. J. K. Šlejhar aktualizoval baladické náměty v rámci svých mystických vizí bezútěšnosti a pozemského strádání bezbranných lidských bytostí (Kuře melancholik, 1889, a Pohřeb, 1910), spasených ve chvíli umírání dotekem boží milosti. Obdobně jako lze vést spojnicí mezi Šlejharovou mystikou, integrující v bizarní směsici naturalismus a symbolismus, a barokním mysticismem Karla Schulze, jehož povídky ze sbírek Peníz z noclehárny (1940) a Prsten královnin (1941) vyhrocují s expresivní a symbolickou nadsázkou kontrast tělesného a duchovního, lze nalézt souvislost i mezi povídkami Viktora Dyka (Smrt panenky, 1902; povídkový soubor Píseň o vrbě, 1903—1908) a povídkovou i novelistickou tvorbou Jaroslava Havlíčka z třicátých a čtyřicátých let. Oba autoři použili baladických aktualizací k existenciálnímu prohloubení psychologické problematiky, a to především v líčení situací a událostí konfrontujících jedince se smrtí. (U Dyka se tento motiv objevil hned v několika variantách: záhadný a záhadnosti ponechaný zločin, pozdní odhalení tajemství života zemřelého, důsledek iracionální souhry okolností, neuváženého činu, lhostejnosti či nepřekonatelného rozporu ideálu a reality.)

V „horských románech“ Černí myslivci (1908) Růženy Svobodové tvoří baladické aktualizace a asociace ozvláštňující prvek přírodního rámce, analýz ženské duše (povahová neobvyklost některých hrdinek je postižena jejich démonizací), sevřené a gradované stavby klíčových pe-

ripetií, a konečně i autorčiny skeptické filozofie tělesné lásky. Ačkoliv svá dramata vášní a tragických podlehnutí Svobodová situovala do prostředí specifické venkovské lokality (horský kraj kolem Radhoště), nesouvisí u ní baladická stylizace téměř vůbec s folklórní tradicí a s autentickou mentalitou lidového člověka (postavy Černých myslivců se v duchu poetiky symbolismu a dekadence vyznačují naopak výlučností fyzického zjevu a záhadností duše), tak jako se s tím setkáváme později v díle Ivana Olbrachta a Jarmily Glazarové. I baladické prvky zapojuje Svobodová do secesně ornamentální rétoriky, pro niž je nejdělejší objektem půvab ženské bytosti, obklopený pohádkově idealizovanou a dekorativní přírodní scenérií.

Naprosto kontrastně — s drsnou, až syrovou realističností — zobrazoval venkov Jaroslav Kratochvíl v povídkách Vesnice (1924, psány 1911—1913). Baladická kolize, osudová a tragická, přestává být u Kratochvíla ozvláštňující stylizací neobvyklého děje, jenž má zároveň autorovi posloužit k vyslovení vlastních názorů, postojů a idejí, ale tvoří přirozenou součást realistického zpodobení života venkovské society, nehumánních sociálních vztahů a ustrnulých mravních norem. Na jejich základě je odsouzena k ponížnému přežívání bez lásky vesnická krasavice, která podlehla krátkému okamžiku tělesné žádosti (Frantina), a k smrti je ubit primitivní námezdní pracovník, protože se vzepřel sedlákovi (Ožrala Hantoš).

I když předválečné období nabízí poměrně bohatý materiál k sledování baladických aktualizací a jejich osobitého přehodnocování (objevují se také v povídkové tvorbě Fráni Šrámka, u něhož se podobně jako u Dyka baladičnost stala též rysem básnického výrazu), teprve v letech třicátých je lze považovat za nenahodilý úkaz celkového kontextu literárního vývoje. Teprve tehdy totiž próza vyhrocuje sociální otázku a spolu s ní i tragiku individuálního údělu vykořisťovaných a nezaměstnaných. V souvislosti s krizovým stavem světa se ožívuje pocit úzkosti a sílí zájem o existenciální problematiku individuálního života, o jeho osudovost (nesvobodu) a konečnost (smrt).

Zatímco českou poezií dvacátých let byla balada pěstována hojně a v díle Jiřího Wolckra přímo programově, v oblasti prózy se baladické aktualizace vyskytly jen zcela ojediněle. Záměrný pokus o baladu v pró-

ze představuje například povídka Karla Schulze O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě z ortodoxně poetické sbírky „pestrých a fantastických skutečností“ Sever — jih — východ — západ (1923). Chmurou fantaskností, scénérií (skalnatý břeh s mořským příbojem), báchořečnou iracionalitou (zjevení démonické podmořské příšery — utonulého boháče Kedrona), proměnou nevěrné ženy, která zabije svého muže — strážce majáku, v mořskou pannu i paralelou rozbouřeného přírodního živlu a vášní lidského nitra (lásky, mamonářství, nenávisti) poukazuje Schulzova „exotická balada“ k severské slovesné tradici. Přestože byla dedikována Wolkrovi, je zcela prosta osobitého etického a sociálního patosu jeho básnických balad, v prvním a jediném plánu přejímá odvozený dobrodružný syžet.

Baladičnost povídkové tvorby Wolkrovy z let 1920—1922 lze sledovat na námětových, motivických, obrazných i myšlenkových paralelách s dílem básnickým. Současně však dvě jeho prózy svědčí o záměru vytvořit žánrový ekvivalent k veršové baladě — uzavřeným a dramaticky gradovaným syžetem i tragickým patosem sebezničujícího činu lásky, pojatého jako odvážná výzva osudu. Máme na mysli povídky Ilda (1921)³ a Služka (1922),⁴ ve kterých dominuje wolkrovské téma velikého a vykupujícího obětování i odevzdání se, jichž je schopna především žena: „Cílem pro ni je oběť sama, ne to, co se vykupuje; neobětuje se jako muž, aby něčeho dosáhla, ale aby se obětovala.“ Wolkrovo přehodnocení motivu viny ve smyslu „nejvyšší oběti“ pak představuje jeden z vrcholných bodů jeho etického projektu, vyslovaného často prostřednictvím rouhačsky pojatých křesťanských emblémů.

V drsné partyzánské baladě z Černé Hory Ilda, vyprávěné v 1. osobě jako lyrická reminiscence, je baladickou aureolou obklopena vášnivá a nezkrotná žena velitele oddílu komitů, která se zamiluje do zajatce okupační armády. Od počátku je viděna v jakémsi osudovém souručenství se smrtí i jako její rivalka. Objevuje se v kostýmu „bílé paní“, s hypnotizujícím pohledem obchází odsouzence, aby si jednoho z nich vyvolila k lásce. Její objetí má smrtící příchut, sebe i svého milence jím vystavuje smrtelnému nebezpečí. Drama ničivé i spásonosné lásky vrcholí za bouřlivé noci, kdy zajatec, varován Ildou, zachraňuje svůj život a ona přijímá smrt z rukou svého muže, přemoženého ztajovanou záští.

Povídka Služka představuje expresivní epické rozvinutí jednak Wolkrova tématu zaživa pohřbených, jež básník spojoval s těmi, kdo se prodávají, dávají, rozdávají, jednak obrazného symbolu ženy-hrobu. Hrobem se v ní stane náruč služky Marie, která chtěla svým objetím zachránit před smrtí samotou „bludného cizince“, ale on v jejím loži zemře a zabrání tak, aby milovala jiného muže („Ve smrt jsi se u ní, láska, proměnila a čím jiným než láskou může žít žena.“). Wolkrova abstraktní a expresionistická symbolika, jež v poezii mohla znamenat prohloubení sociálního a etického patosu, se v prozaickém tvaru projevila spíše jako příliš chtěná stylizace založená na křesťanských a baladických motivech.

Za vývojově iniciativní a inspirativní čin lze naopak považovat Vančurova Pekaře Marhoul (1924) — svým způsobem experimentální prozaický pokus o monumentalizaci prostého údělu člověka práce, a to na půdorysu tragického konfliktu jedince se sociální realitou, v níž působí zlovlná a nepoznatelná zákonitost. Ačkoli se sociální baladická próza třicátých let vyvinula dost kontrastně k Vančurovu obžalobnému podobenství, tj. směrem ke konkretizaci postav, prostředí i jejich vzájemné vazby, stal se Pekař Jan Marhoul v jistém ohledu jejím předznamenáním, neboť absence epičnosti byla v příběhu z dělníkovy všednodennosti plně příznána a zjednodušena, monumentalizující dějová linie sama o sobě vyznačila neúprosnou nutnost v naplňování hrdinova beznadějného osudu, nerozlomitelného řetězu křivd a bezpráví. U Vančury není ještě osudovost prožitkem postavy, což se stalo charakteristickým rysem próz třicátých let směřujících k autenticitě, ale jednou z významových dominant univerzálně (v rozměru všelidského utrpení) míněného symbolického děje a jeho průběžné vypravěčské interpretace.

Vzhledem k pojetí postavy Jana Marhoul jako autorského esteticko-mravního projektu, v němž se propojila biblická tradice s anticipací společnosti nezištné lidské družnosti a který byl vlastně důslednou negací sociální a mravní struktury světa založeného na soukromém vlastnictví, je nutno chápat i příznakovou motivickou polaritu viny a trestu. Jde tu zjevně o variantu viny nezaviněné, spočívající v samotné povaze hrdiny, jenž se svou provokativní odlišností ocitl v osudové kolizi s platným řádem sociální reality, s jejími zvyklostmi, konvencemi a nelidskými zákony. Neznalost těchto konvencí a zákonů vydá pošetilého pekaře — blouda — „napospas všem křivdám“ a nakonec fyzickému

utrpení a smrti, jimiž vrcholí i mučednická glorifikace této symbolické postavy.

Próza nazírající lidský úděl v sevření ekonomických a sociálních určení, jejímž ojedinelým případem se stal ve dvacátých letech Pekař Jan Marhoul, se v letech třicátých vyhranila v určitý vývojový typ, který bychom mohli označovat jako baladická próza sociální a časová, neboť reagovala na aktuální krizové jevy hospodářské a politické situace — na nezaměstnanost, hlad, nezralost dělnického hnutí, zanedbávání hygienických podmínek práce, na hrozící válečnou katastrofu. Emocionální účín těchto adresných a apelativních děl (srov. kupříkladu titul novely *Chceme žít* — výkřik, jenž jako by se dral z úst hladovějících) zesilovala mimo jiné i aktualizace baladického žánrového povědomí. Ta se tu stávala samozřejmou součástí výpovědi o tragice všedního lidského života, nahlédnutého z perspektivy subjektivního prožitku bezmocného a deptaného jedince, jemuž se jeho osobní úděl mohl jevit jako důsledek působení nadlidské anonymní moci, neproniknutelných okolností. Ve srovnání s tradiční baladikou, s jejím světem pevných mravních norem, kde je vina dána jejich porušením, se hrdinové sociálních baladických próz proviňují většinou jen tím nejpřirozenějším nárokem na práci, obživu a lidskou důstojnost. Proto se také nestávají nositeli vyhroceného konfliktu (drama se skrývá převážně v nich samotných) a jsou unášeni takovým dějovým sledem, v němž se na sebe váží křivdy, bezpráví, neštěstí a který je často uzavřen smrtí. Sociální baladická próza zobrazuje zpravidla všední situace anebo zevšednění velkých událostí (válek), všední jsou i její hrdinové, jedni z mnohých. Anonymitou a všedností se vyznačuje i smrt — hromadná smrt válečných polí a zákopů i při důlních katastrofách, smrt z pracovního vyčerpání a vyhladovění, smrt ve sklepních bytech, glosovaná černou kronikou v novinách. Se zúžením zorného úhlu výpovědi na perspektivu jedince, prostého, jednoduchého i primitivního, a soustředěním syžetu k osobnímu údělu (podmínka baladického zření světa vůbec) souvisí pak relativní izolovanost hrdiny (projevuje se i tím, že kolektiv zpravidla pouze dotváří prostředí nebo zrcadlí obdobný osud), která prohlubuje jeho tragickou bezmoc. K prožitku osamocení se pak pojí i prožitek vlastní nicotnosti (objevují se metaforické příklady, jimiž se postava připodobňuje hmyzu, deptané individuum je konfrontováno s chladnou nesmírností nebes).

Úděl baladického hrdiny sociálních próz je údělem opakujícím se v množství, ale současně údělem zakoušeným izolovaně. Proto v něm lze jen nakrátko zažít účast druhých či kolektivní solidaritu. Je připisán většinou lidem bezmocným, trpným, zaskočeným, jejichž pasivitu vůči událostem kompenzuje většinou lyrická reflexe či živost hovorového podání. Tam, kde se postava vzepne k aktivnějšímu vzdoru (byť šlo o uhájení lidské důstojnosti či marnou vzpouru), překonává baladickou determinaci heroická pointa.

Nezaměstnanost a hlad — krajně nepoetické a drasticky civilní jevy hospodářské krize — určují tragický osud dvojice nezaměstnaných z novely Karla Nového *Chceme žít* (1933). Pokus o společný život složený z „malých doufání“ a „drobných nadějí“ se pro Magdalenu a Josefa záhy stane beznadějnou „kalvárií“ vrcholící „ukřížováním“ („a oni tu stáli ne dva, ale jeden člověk, jedna bytost, uprostřed bouře na němém rozcestí věkem zmučený kříž“). Tragické osamocení dvojice, podmíněné i tím, že oba byli přesazeni z venkova do odcizeného prostředí periferní kolonie velkoměsta („Klece od klece byla oddělena nouzovým plotem, každý si žil na vlastní pěst“), nezruší ani krátký prožitek sounáležitosti v hladovém davu demonstrantů, výstřely záhy rozptýleném na ustrašené, prcháající jednotlivce.

Ačkoliv žádná z postav osudovost nevyprovokovala činem, próza je jí poznamenána od počátku. Fatalita pramení především v subjektivních reakcích nábožensky vychované Magdaleny, v níž prožitek úzkosti před budoucností utvrzuje řada znamení (Bůh mračící se ze svatého obrázku, zjevení potulné ženy s dítětem v opuštěné večerní krajině, uvadlý petrklič na rozloučenou, nemocniční sen o svatebním obřadu, prováděný bolestiplným pohledem Panenky Marie, získání práce díky tragické smrti jiného dělníka apod.). Jako osudné uvíznutí v pasti probuzených vášní prožije Magdalena své podlehnutí Josefově touze („Jako by měla smyčku kolem šíje a pohasínalo její vědomí“) a následky nezdařeného pokoutního potratu pak přijímá jako nutný trest. Pocit bezmocnosti vůči nepřátelskému světu a nepřízní osudu se stupňuje strádáním na žebavých toulkách venkovem; četné příklady, jimiž je situace postav hodnocena jako výsledek hry nadosobních fatálních sil, vrcholí pak obrazem kamenů, „kterými kdosi pohnul na kraji strže; svět se naklonil a oni se nyní kutálí, valí, padají kamsi dolů“. Silně subjektivizované vidění skutečnosti, tj. vidění z hlediska postavy, jejích myšlenek, pocitů,

emocionálního hodnocení, není v novele jen zdrojem fatálního dojmu, ale i smyslového lyrismu, dynamicky rytmizujícího děj, v němž nad několikerou peripetii (propuknutí milostné vášně, nezdařený potrat, život v podnájmů u morálně deklasované rodiny, propuštění z práce, pozbytí posledních peněz krádeží, marné cesty za prací a útěk z města k „boží dlaní“ přírody) převažuje jednotvárnost marného zápasu o prostor pro lásku.

Ve stejném roce jako Chceme žít vyšla novela Josefa Kopta Adolf čeká na smrt.⁵ Objevilo se v ní opět osudové zadrnutí intimního života proletářské dvojice, avšak s tím rozdílem, že Kopta se snažil dát příběhu ze života cementářských dělníků nadčasovější smysl (odtud též vančurovské metafory a jazykové deformace). Na svých nepatrných lidech, jejichž všednost podtrhuje i fyzický nepůsob, demonstroval totiž obecněji platný osudový paradox — hru pravdy a zdání, viny a trestu, nedorozumění a ospravedlnění. Ještě matněji než u Nového vyznívá v Koptově novele, soustředěné rovněž výhradně ke zkušenosti a prožitkům ústřední dvojice, konkrétní tvářnost prostředí — dělnické kolonie, zpřítomněné v textu téměř výhradně kolektivním hlasem dělníků a sousedek, jakýmsi chórem ve smyslu antické tragédie. To ostatně souhlasí s autorovou snahou „dějovou linii i rysy povahokresebné rozpínat do tragických, osudových rozměrů“.⁶ Dominantní motiv novely — motiv smrti — byl „převzat“ z reality daného prostředí, a jak je tomu v sociální baladické próze zvykem, oproštěn od metafyzického významu. Smrt, na kterou čeká cementářský dělník Adolf, je až úděsně obvyklá a všední, je běžným následkem jeho profese. Autor ji však fabulačně značně zkomplikoval (muž nemocný tuberkulózou se vrací z války, kam odešel zemřít, s upevněným zdravím, ale žena, oslabená pokoutním potratem, neudrží v sobě nový plod, a když se zase ona zotaví, je její manžel již definitivně odsouzen k umírání) a učinil z ní nástroj osudového paradoxu.

V souhlase s typem svých hrdinů fabuluje Kopta, obdobně jako Nový, namnoze v duchu sentimentálních kalendářových příběhů (podlehnutí exotickému cizinci, trest za nevěru v podobě ztráty žádoucího dítěte, odčinění viny obětí, současná smrt milenců apod.). Mezi insitními prvky vyniká zvláště pouťový motiv růže, procházející několikerou významovou proměnou: nejprve růže značí cizincovu výzvu k hříšné lásce, později je připodobněna ke krvi vytékající z těla ženy, která ji posléze

začne bezděčně modelovat z papíru a uvědomí si tak možný zdroj obživy.

Koptovu „proletářskou baladu“ poznamenaly patrně také vlivy wolkrovské. Expresivitu textu zesilují metafory typu: tělo ženy — odsunutá sklenice vína, dítě — houba v těle, smrt — ukojený lovec, srdce — zvon, který zní o něco dříve, složené ruce — kříž apod. Adolf sní sen o průvodu mileneckých dvojic, kráčejících smutně za rakvičkami, z nichž vykukují děti, které bije po hlavičkách ďábelský doktor (žlutá růže u jeho úst zčerná). Tyto ohlasy pokleslého baladického žánru i celkové tvarování děje v duchu melodramatu o nedorozumění lásky a předurčené smrti lze chápat jako jednu z cest, jimiž se próza přibližovala světu sociální periferie. Podobně jako Nový preferuje Kopta subjektivní perspektivu neustále emocionálně rozrušené dvojice, a to tak důsledně, že jsou kontury příběhu značně nezřetelné. Navíc je dále rozostřuje i pravidelné střídání nesrozuměných hledisek muže a ženy (čtenář ví o tom druhém více než jeho partner), čímž se autor pokouší sugerovat jednak hloubku sdělovaných prožitků, jednak dojem jakéhosi nezvladatelného labyrintu, z něhož manželé vyvážnou pouze smrtí.

Obě dvojice z novel Chceme žít i Adolf čeká na smrt sice podlely osudovým kolizím, ale mohly se dočasně osvobodit alespoň vnitřně — prožitkem lásky a oběti. Do zcela neprodyšného sevření sociální, ale především mentální determinace sevřela svou hrdinku — ubohou „šedivou myš“ z předměstské mandlovny — Olga Scheinpflugová v Baladě z Karlína (1935). Námět autorka vytěžila ze „soudní síně“ denního tisku a přes ni tak vlastně aktualizovala především kramářský typ baladiky. Rubrika „soudní síň“ je v textu prózy přímo tematizována jako oblíbená četba služek, navštěvujících hlavní a téměř jediné dějiště — malou karlínskou mandlovnu poblíž železničního viaduktu. Také sama hrdinka se ve svém chorobném strachu vnímá jako potenciální oběť škrtiče, což se jí krutou ironií osudu vyplní právě v době, kdy nabyla zaslepené a zpupné sebejistoty a vytrvalým ponižováním si vypěstovala vlastního vraha z muže, kterého si pořídila pro svou bezpečnost.

Ačkoliv se próza Scheinpflugové hlásí k baladické tradici již svým titulem, zůstává v podstatě naturalismu poplatnou psychologickou studií kriminálního případu ze sféry sociální patologie, prostou jakékoliv poetické stylizace. Objekt analýzy — majitelka mandlu Karla Zimová — není totiž tou nejnicotnější, nejizolovanější a nejbezbarvější postavou

z okruhu sociálních baladických próz jen způsobem své existence (tvoří nedílnou součást ubohého krámku a kumbálku v ztemnělém suterénu předměstského činžáku), ale i strašlivou chudobou zážitkovou, omezeností smyslových reakcí, dojmů a lidských vazeb. „Uvěznění“ vnějším prostorem v ní násobí vnitřní uvěznění v ustavičném chorobném a stupňujícím se strachu, jenž se ve chvíli, kdy je nucena přechovávat větší finanční obnos (nečekané dědictví po sestře), stane zvláště nesnesitelným. Když však ustrašená, nicotná bytost nabude pocitu bezpečí díky manželovi a skromnému vlastnictví, změní se její strach v stejně chorobnou lakotu a nevráživost k slabosti druhých. Destrukci života tu tedy nezpůsobuje prvotně zásah sociálních sil, ale determinovanost pudových sfér lidské psychiky, jak tomu bylo u postav v naturalistické próze. Tím se také Balada z Karlína ocitá mimo okruh děl se zjevným úsilím o zhodnocení údělu pracujícího člověka. Nicméně i Scheinpflugová prokázala, ve své době téměř experimentálně, nakolik může „ironický škleb osudu“ zdramatizovat i ten nejnicotnější, nejbanálnější a nejbezbarvější život.⁷

I když Mrtvá země (1937) T. Svatopluka zobrazuje vesnické prostředí, téměř úplně postrádá souvislost s folklórní tradicí venkovské kultury a chce být především strohým dokumentem hmotné a sociální bíd. Sociálním baladickým prózám se však vzdaluje svým tvarem, neboť je psána jako spádny kaleidoskop úryvkovitých „záběrů“ ze života oderské vesnice v letech válečných a poválečných, kaleidoskop výjevů z ubohých domácností, polí, dvorů, statků, výčepu apod. (Spádnost podmiňuje i velice nápadná členitost textu, jeho maximálně zjednodušená syntax a úsečná dialogičnost.) Baladičnost Svatoplukova románu, v němž chybí pro baladu typická subjektivní perspektiva pohledu, můžeme spatřovat vlastně jen v celkové chmurné optice obrazu, v jeho bezútěšnosti (mrtvou zemí není jen tvrdá, kamenitá, a proto neplodná půda, ale i bídou zpustošená či lakotou zatvrzelá lidská duše) a především v tragickém příběhu děvečky Rózy, v němž autor zopakoval (ovšem až v poslední třetině) drama nerovné lásky: chudá dívka platí svým životem — sebevraždou — za to, že neodmítla lásku syna ze statku, čímž se provinila proti pevně stanovené hierarchii vesnického společenství.

Ze svébytnosti sociálního prostředí — hornického — čerpala nejdůsledněji děj s baladickými motivy Marie Majerová v Havířské baladě

(1938). Kontrastně k panoramatické šíři Sirény zúžila svůj pohled na realitu dělnického světa, a to soustředěním k jednotlivému osudu a uplatněním subjektivní perspektivy. Nejvíce osudové tragiky sice autorka vložila do střední části svého baladického triptychu,⁸ kde od vypravěče-postavy přejímá slovo vypravěč-autor, aby mohl být dělnický hrdina spatřen na pozadí dvou katastrof (války a důlního neštěstí) a jeho soukromý úděl takto přiřazen k údělu hromadnému. Předtucha neštěstí poznamenává však již reminiscence úvodní části otevřené monologickou samomluvou, v níž dominuje rozpomínka na léta manželského a rodinného života v německém Porýní. Mimořádně silná vazba mezi postavou a prostředím se v Havířské baladě projevila i tím, že vědomí viny, právě tak jako tušení „neznámé a nezbadatelné zlomyslnosti“ (obé vyplývá ze zvoleného noetického hlediska, tj. hlediska hrdinova subjektu), je důsledně vázáno k osudovému vztahu horníka a jeho práce; mezi ním a podzemním světem, kde je stále ohrožován smrtí, jako by se vytvářel mimořádně pevný svazek, takřka mystické zasvěcení, jemuž se lze zpronevěřit jen za cenu trestu. V baladických rysech hornické novely se odrazilo také silné vědomí řádu, nezbytného pro práci a život v riskantních podmínkách podzemí, vědomí až rasové přináležitosti k podzemnímu společenství, s nímž souvisí i havířova neschopnost dorozumět se v době války s „povrchovým člověkem“.

Ačkoliv Majerová vystavila svého hrdinu i jeho družku postupně sociální degradaci vrcholící nezaměstnaností, která zasadí Rudolfovi Hudcovi rozhodující ránu, v konfliktu s nadosobní, skromné lidské touze po štěstí nepřátelskou mocí prověřovala především vnitřní sílu prostého člověka, zejména ženy. Její závěrečná promluva, vyplňující třetí část baladického triptychu, neokázale a prostě komentující boj o přežití na samém existenčním dně a v nejhlubším ponížení, znamená vlastně vnitřní osvobození postavy z pout baladického determinismu, jakousi katarzi ve jménu etického ideálu, domyšleného zde autorkou již z hlediska socialistické perspektivy.

K heroickému vyznění dospěl i tragický osud řadového vojáka první světové války Pavla Dřízala z novely Karla Nového Za hlasem domova (1939), jejíž podtitul balada i pozdější nový název Balada o českém vojáku (1945) svědčí o autorově žánrovém záměru. Prostou následnost dějových peripetií, plynoucích zcela přirozeně z faktu být ve válce, ozvláštňuje Nový opět subjektivní perspektivností, kterou dále stupňuje

četnými reminiscencemi. V reminiscenčních pasážích zaznívá v kontrastu k válečným útrapám „hlas domova“, vzpomínky, sny a halucinace se prolamují do přítomného rámce, do reality zákopů a bojišť. Idealizace rodného kraje kulminuje před vojákovou popravou, kdy se odsouzenec prostřednictvím představy domova vnitřně odpoutává a osvobozuje. Součástí individualizovaného prožitku Pavla Dřízala, jehož osud je včleněn do kolektivního strádání a ohrožení, se stává rovněž vidina vlastní anonymní smrti, pocit znicotnění (fyzickou bezmoc raněného vyjadřují například expresivní přirovnání k hmyzu) a pasti („ohnivého a smrtonosného kruhu“). Ze zajatosti válkou však Nový svého hrdinu osvobozuje dezercí, účastí v boji za národní svobodu na straně italské armády a konečně hrdinskou smrtí nezlomeného vlastence („Rachot z jícnů pušek smetl do hrud jen vojákově tělo, ozvěna jeho marného hlasu ještě žila, potloukala se v horách a táhla dál...“). Ve srovnání s „tichým“, nevysloveným patosem staré ženy z Havířské balady je patos vypravěče novely *Za hlasem domova* patosem rétorického gesta a dále jej násobí již zcela nebaladický epilog, začleňující vojákovu smrt do nadčasového koloběhu střídání generací. Proměna etické dominanty baladického dramatu tu bezpochyby souvisela, stejně jako sama válečná reminiscence, s historickou situací — hrožící národní nesvobodou, jež motivovala i povzbudivě rétorický tón.

V novelách sociálních a časových souvisela baladická aktualizace podstatně s tím, že v nich bylo preferováno hledisko postav — hledisko anonymních a bezmocných obětí společenského řádu, jeho ekonomických a politických krizí. Jen z perspektivy „uražených a ponížených“ současného světa, tj. z pohledu zdola, záměrně odlišeného od nadhledu rozsáhlejších románových panorám (A. M. Tilschová: *Haldy*; K. Nový: *Železný kruh*; J. Kratochvíl: *Prameny*; M. Majerová: *Siréna*; M. Pujmanová: *Lidé na křižovatce*), pak by mohl být totiž lidský úděl postihnout v sevření osudovou determinací, tedy analogicky baladickému zření reality, a zároveň prizmatem vnitřního prožitku prostého člověka, konkretizovaného v díle spolu se sociální autenticitou každodenní existence.

Ještě výrazněji než v novelách sociálních a časových souvisely baladické aktualizace se snahou o postižení původních forem bytí lidového hrdiny v románech s etnografickou a folkloristickou inspirací, které v českém meziválečném kontextu reprezentují především Nikola Šuhaj loupežník Ivana Olbrachta (1933) a Advent Jarmily Glazarové (1939).

Obě tato díla vznikla cestou uměleckého osvojení starobyklých venkovských kultur svérázných a opomíjených etnických společenství. Baladičnost, postižitelná jak na stylizaci výrazu, tak na tvarování syžetu, v nich vlastně souzněla se samotnou povahou předmětu zobrazení. Lidový hrdina, blízký postavám z lidových balad i jejich anonymním tvůrcům, byl Olbrachtem i Glazarovou zachycen jednak v rámci tradičního baladického světa, jednak prizmatem soudobého estetického a filozofického názoru. Vzhledem k tomu, že jeho vědomí bylo možno uchopit jen jako součást primitivního vědomí venkovského společenství, muselo toto uchopení zahrnout i mytické představy a motivy zázračného, které u rusínských i beskydských horalů tvořily v době vzniku obou románů přirozenou součást každodennosti.

Aktualizaci baladičnosti i mýtu je nutno nahlédnout ze dvou hledisek: jednak z hlediska autorského záměru, tedy jako nástroj poetické stylizace, jednak jako součást zobrazení autentického citění a zkušenosti lidové postavy, která je ovšem rovněž výsledkem záměrnosti svého „stvořitele“. Prózy usilující o realistické a současně básnické zachycení mytických forem vědomí musely být zákonitě proniknuty paralelami světa lidského a přírodního, duchovních a přírodních jevů. Obrazné personifikace v nich oživují přírodní útvary, které se mění v subjekty přírodního dění a stávají se tak jedním z hlavních aktérů na jevišti, kde se rozhoduje o osudu baladického hrdiny.

Z hlediska poznatků o historickém vývoji lidové balady bychom o Olbrachtově zbojnickém románu Nikola Šuhaj loupežník mohli uvažovat jako o moderní prozaické formě kontaminace realističtějšího baladismu a zázračnější legendárnosti (srov. kupříkladu klíčový motiv nesmrtelnosti), což by pak znamenalo kontaminaci obrazu dočasného a nadčasového aspektu bytí.⁹ V nadčasové heroicko-legendární rovině figuruje hrdina jako inspirátor lidové fantazie (její podnět i objekt), odpradávná rozněcovaná touhou po osvobozujícím činu; dočasnost se pak váže k tragédii individuální vzpoury trestané smrtí. Syžetový základ této tragédie tvoří, zjednodušeně řečeno, „hon na škodnou“ a vyznačuje se pro baladu příznačnou dramatickou zhuštěností a gradací děje, jenž se odvíjí jakoby po vrcholcích dramatických střetnutí (v jejich závěru zpravidla teče krev) a završuje se intrikou bohatého žida a bestiální vraždou, spáchanou zrádnými kamarády. Smrtný hrdina je obtěžkán hned dvojitou vinou: provinil se hrubým porušením sociálního pořádku

(dezerce, loupežná přepadení, útěk z vězení, zhárství, zabítí) a tím, že se vyčlenil z kmenového společenství a uskutečňoval svůj sen o svobodném životě individuálně — toto provinění bylo pro něho osudnější.

Při sledování baladickosti¹⁰ Olbrachtova románu je nezbytné mít stále na zřeteli, že tvoří pouze jednu ze vzájemně se pronikajících vrstev polyfonního (mnohohlasého) díla, díla rozličných noetických perspektiv, které se odrážejí i v koncepci ústředního hrdiny. Ve svém sebeprožitku je Šuhaj ovládán romantickou, přitom hluboce pozemskou touhou po volném vydechnutí uprostřed přírody a touhou erotickou. Současně však sám sebe vnímá také ve smyslu přírodního náboženství (jako projev přírodní síly a chráněnce boha země a stád) i ve smyslu legendárním (uvěří v legendu o sobě, s níž se setká při pozorování hry malých chlapců, a začne ji naplňovat). Jako legendární hrdina pak figuruje především v rámci vědomí lidového kolektivu (více než v postižené Koločavě v odlehlejších oblastech, neboť „legenda roste vzdáleností“), zato jako zločinec a „škodná“ před postavami stojícími mimo mýtus (okresní lékař, četnictvo, vojsko aj.). Někde se různá hlediska ostře konfrontují, jinde je navozen plynulý přechod mezi různými perspektivami, tj. mezi prostupujícími se vrstvami. Tak například ve scéně před vučkovskou myslivnou se na sebe vrství baladické osudové drama s legendou. Smrtný Nikola Šuhaj si tam poprvé uvědomuje, že přehází („... před kým nevěděl, ale poprvé v životě se to mohlo jmenovat útekem. Ani kam jde, nevěděl. Měl jen tupý, těžký dojem, odkud“), a kolem něho se rozprostře baladicky zlověstná atmosféra: „V mracích nad údolím plul měsíc a stromy kolem měly ostré, modré stíny. Také údolí bylo podivně modré a bylo jako umrlé. Jen červené, krhavé oči myslivny tupě civěly do večera, vydávající svědectví o kalné nečistotě vnitřka tam za sebou, o nějaké nemoci, která tam obchází.“ Divokou a bezmocnou střelbu, kterou se zbojník snaží přehlušit nesnesitelné ticho, si však lidé z okolí ztotožní se zuřivostí přírodní síly („Nad Vučkovem zuřila bouře. Mocný Šuhaj se hněval. A ve svém hněvu byl strašný“) a vyprávění se tak téměř nepozorovaně přenáší z roviny individuálního dramatu do roviny monumentalizující legendy.

Dočasná, předurčená a tragická existence Nikoly Šuhaje, čerpajícího životní jistotu z důvěrného kontaktu s přírodou („Co mu mohou udělat, je-li toto vše ohromné a úžasné kolem něho, hory a lesy, oblaka a slunce, vše jedno s ním, a je-li on tělem jejich těla a krví jejich krve“)

a toužícího po objetí milované ženy, je v románu zdrojem velice úsporného a intenzivního lyrismu, který se snoubí s epickým časem (historie a legendy) i dramatismem osudové tragédie. Lyrismus tu má však ještě jiný původ, neboť hrdina není jen „zhmotněním nenávisti a pomsty lidu“, ale též vyjádřením autorova ideálu svobodného a plného bytí, nabyté vnitřní integrity.

Na rozdíl od zbojnického románu z Podkarpatska, v němž byl hrdina individuální spjat s kolektivním (ztělesňoval jeho vůli, fantazii i paměť) a individuální osud s osudem celého etnického společenství, utváří se děj Adventu jako komorní drama, založené na konfliktech ze sféry mezilidských vztahů — na konfliktu nerovného manželství (věkem i sociálním postavením) a na konfliktu erbenovského ražení (matka se chybným životním krokem proviní na dítěti a málem je o ně připravena). Děj, vrcholící potrestáním „sil zla“ (pokrytecký a necitelný gazda uhoří se sprostou děvečkou v seníku), končí katarzí: poté, co se matka podrobila pokání — bolestnému sebezpytování a hledání viníka —, je syn znovunalezen.

Komornosti syžetové stavby Adventu odpovídá i prostorové omezení hlavního dějiště — na horskou samotou — a rámcové situace — na jedinou noc hledání „čete v prostorách statku i ve vlastní duši. Tihnutí k dramatické trojjednotě času, místa a děje v rámcové situaci pak prolamují epičtější retrospektivy, zahrnující kromě výjevů, v nichž drama kulminuje, i obraz komponovaný podle cyklu venkovského života. Minulost je však současně umístěna do prostoru hrdinčiny vzrušené mysli, a zabarvena tudíž jejím subjektivním hlediskem (vypravěč ve 3. osobě se mu podřizuje se zjevnou sympatií k postavě trpící matky), a tak lze Advent považovat za baladickou prózu s nejdůslednějším uplatněním syntézy dramatického, epického a lyrického principu. Také aktualizace tradiční baladiky v něm plní zvlášť významnou roli, a to jak v psychologické kresbě venkovské ženy nábožensky založené a pověřivé, tak ve funkci básnického transponování svérázné etnické lokality (zde máme na mysli především rozvedené personifikace přírodního světa, paralely lidských prožitků a přírodních dějů, uplatnění folklórních a baladických „rekvizit“, zobecňující analogie s náboženským mýtem).

Děj Adventu začíná uprostřed třesuté jiskřící noci, kdy vesmír nejvíce mrazí, a kdy se hrdinka přesto odhodlá „prorazit tvrdou hlubinu nebe a vynutit si sluchu“. Šerosvitné osvětlení bílého jeviště dvora i při-

lehlých interiérů je navozeno měsíčním svitem, lampou a lucernou, která se při opakovaném hledání syna kývá v selčíných rukou; při setkání s jejím světlem vystupují ze tmy předměty, děsí svou přeludností a některé působí jako vidiny, připomínající bolestné zážitky minulosti (poslední vidina hospodáře a děvečky v seníku, po níž položená selka vrhne lucernou, je však skutečná). Subjektivní hledisko ústřední postavy se stalo určující i pro jistou demonizaci jejích protihráčů — hrubého a pokryteckého gazdy Podešvy (několikrát v něm Františka tuší ďábla), a hlavně děvečky Rozíny („kudrnatý chumáč zvířecího pachu a tepla se vykrotí šterbinou a z chomáče zavříská zlobný ženský hlas“). Fatalitu vnáší do baladické atmosféry románu hrdinčino trpné přijetí trestu za nemanželské početí („Je však nedostupná, nedostižitelná mužům i ženám v svém osamocení. Je obezděná jako noční poutník v čeladenském údolí, když propadá zlé moci“), dále vjem varovných znamení při první návštěvě Javorové (hospodářovo ďábelské našeptávání, déšť, který vyhrává „strašidelný smuteční pochod“, děsivý přízrak děvečky ženoucí mladou matku až do vsi) a konečně i její pocit pasti, když se manželství proměnilo v „soumračnou bažinu, ve které tone a z níž není vyvážnutí“ — jediné smrti.

S baladicitou Adventu souzní i jeho nasycenost ohlasy křesťanského mýtu, jež v tomto případě přirozeně vplynuly z charakteru regionu, do něhož byl děj situován (viz například působivé umístění rodičů se lásky Františky a Jana, hrdinů lidových písní o milování a smrti, do rámce velikonočního rituálu). V symbolické rovině románu zjišťujeme analogii s Madonou a synem zmrtvýchvstalým, s bolestiplným mateřstvím a jeho vykoupením. Zoufalé hledání dítěte připomíná svými zraňujícími zastaveními křížovou cestu a vrcholí vidinou růžově osvětleného Betléma (jde zjevně o fantazijní reakci hrdinky na optický vjem požáru a červánků), jež bude posléze „zhašen“ realitou dvou uhořelých mrtvol. Extází vykoupení a biblickou vizí se završuje rovněž syntetizující motiv adventu (k němu je vlastně připodobněn Františčin spor jedné noci i celý její strastiplný život na Javorové) — doby určené k přípravě na náležité oslavení příchodu Spasitele, doby plné tajemství, kdy je lidská mysl pohnuta k sebezpytování a kajícínosti.

Při shledávání vzájemně souznějících aktualizací balady a křesťanského mýtu však nemůžeme přehlédnout ani hledisko sociální podmíněnosti, patrné stejně jako v sociální baladické próze především z momentu pře-

hodnocení motivu viny, který tu byl aktualizován se značným etickým zaujetím. Hledání viníka za zmarněný život je vlastně hlavním cílem hrdinčina vnitřního sporu (s těmi druhými, s Bohem i se sebou), jenž ji přivádí k poznání zla především v lidech samotných. V tradičním významu je vinou nemanželské početí, trestané společenskou degradací (statutem zavítky). Avšak odčiňování této viny — zaopatřením dítěte rodinou a majetkem — uvrhne matku do mnohem zoufalejší situace, málem zničí syna a jejich vzájemnou lásku. V uposlechnutí „hluboko uloženého citu odpovědnosti a poslušnosti“, v podstoupení sňatku bez lásky a v setrvání v pokořujícím manželství hrdinka nakonec instinktivně rozpoznává provinění proti nejpřirozenějším zákonům života.

Lidovému světu se česká literatura ve třicátých a čtyřicátých letech přibližovala také oživením spontánního vypravěčství, které bylo pochopitelně uplatněno i na atraktivních příbězích o zločinu a osudové předurčenosti. Živě reagujícího vypravěče renesančního typu, pro něhož je akt vyprávění zálibou a požitkem, stvořil především Vladislav Vančura. A není divu, že mu vložil do úst i takovou příhodu, která vzrušuje hrou osudových náhod a krvavou pointou. Nalezneme ji v povídkové sbírce Luk královny Dorotky (1932), kde autor „šibalům a krasoduchým dámám“ vylíčil barvitě, rozverné i hrůzné drama, jež se kdysi odehrálo na scéně zájezdní hospody Dobrá míra, jak zní i titul prózy. Škodolibý žert cikána Cypriána, který se svému soupeři v lásce, hřmotnému pečovateli o plemenného vepře, pomstí za projevy hrubé nadřazenosti tím, že mu jeho zvíře tajně zabije a pak předloží ke společné hostině namísto masa od řezníka, vyvrcholí soubojem na život a na smrt, při němž je cikánův protivník proboden rožněm. Tím se vyplní věštba, vyčtená na počátku Cypriánem z ruky sličné šenkýřky: „To, co nás víže, je vražda!“

I když se v Dobré míře objevuje baladický motiv předurčené smrti, k jejímuž naplnění postavy dospějí bezděčně a v krátkém čase, a i když prostor, kde propukají lidské vášně, obklopuje mrazivá noc, rozmarňá a jadrný tón vyprávění z ní činí jakousi baladu naruby; odnímá jí totiž ono tajemné, děsivé, záhadné, co se rodí jen ze subjektivního prožitku události, ať už účastníka, nebo „očitého“ svědka. Vančurův sebejistý, smyslný a hlasitý vypravěč parodicky „znehodnotí“ i tak osvědčený hrůzostrašný motiv, jako je krvavá stopa ve sněhu: „Krev zbarvila snůh do červena a byla to celkem truchlivá podívaná. Možná, že by

z toho nějaký útlocitný člověk dával. Prosím vás! Osamělé místo, mete-lice, sekera a cikánovy ruce, na nichž zasychá krev! Hu, kolikrát byly podobné věci vypravovány.“

Tradici lidového vyprávění při přástkách se pokusil oživit F. V. Kříž novelou *Srdnatá Marína* (1934). Avšak zatímco Vančurův vypravěč svůj příběh umně znázorňoval a projasňoval, Křížův ho složitostí vyprávění (střídáním gramatických osob a perspektiv, častým nepřímým podáním děje v rámci oslovování postavy, úplnou absencí uvozovacích vět i znamének u přímých řečí, nenadálými přechody mezi časovými vrstvami apod.) zatemňuje. Stylistická manýra postihuje i záměrnou baladickou stylizaci příběhu, o níž se F. X. Šalda vyjádřil takto: „Marína je loutka jeho experimentující obraznosti, víc, řekl bych, oběť baladického žánru — baladicky musí jednat, baladicky se musí bát, baladicky musí být varována, baladicky musí vraždit, baladicky se musí zachránit, baladicky musí udivit děti a stát se jejich vyvolenou hrdinkou nebo světící.“¹¹

Na rozdíl od vypravěče Vančurova, který baladické vyznění příhody potlačuje, Křížův vypravěč se je snaží sugerovat. Pohybuje se stále v těsné blízkosti hrdinky a události vidí z jejího hlediska, tj. z hlediska neurčitě podezření, neklidu, úzkosti, šoku, odhodlání. Vypravěč, provázející „srdnatou Marínu“ jejím příběhem, však také dává najevo, že ví víc než ona, a může ji proto varovat i naznačovat, jak se nepozorovatelně „nitky sítě, do níž tě osud uvrhne“ počínají splétat, jak se rozprádá „chmurná, tajuplná hra“. Celá řada vesměs pokleslých baladických prvků (sen-předzvěst, kulisa temného lesa s hradní zříceninou, krvavý noční výjev s useknutou hlavou, maskovaný zločinec-mstitel, smrt tajemného zachránce-dlouho nezvěstného příbuzného apod.) tvoří v Křížově podání odvozenou a uměle ornamentální výstroj příkladné historie, sloužící víceméně k vypravěčské exhibici.

Baladický příběh ryze jarmarečního typu využil vypravěčsky Jan Drda v titulní povídce „dekameronského“ sborníku několika autorů *Milostný kruh* (1941).¹² Jeho vypravěč (bývalý vorař, nyní vrátný) je jednou z figur rámcové situace celého souboru — nouzové plavby na voru, kterou si pasažéři zpestřují zajímavými historkami na téma lásky. Drdova vorařská povídka se víže k názvu jezu U tří utopených, kde působí podle pověry zlé mocnosti. Nízký sloh, imitující lidový žargon, tu odpovídá uměle primitivnosti děje (Krásná Terežka, obecní si-

rotek, způsobí smrt tři mládenců ve vodním víru, aby se tak pomstila za matku, kdysi svedenou a opuštěnou švarným dragounem; v umírajícím voraři pozná svého otce, tedy jediného viníka, a nezbyvá jí než si zoufat nad zbytečnou smrtí svých nápadníků a odebrat se za nimi). Vědomě pokleslá baladičnost Drdovy zábavné povídky není dána jen typem syžetu (zrazená láska, msta, tragický omyl), ale především svérázností podání, proniknutého mentalitou lidového člověka.

Do okruhu próz s oživeným vypravěčským stylem by bylo možno velmi volně zahrnout i Povídky z druhé kapsy (vydané spolu s Povídkami z první kapsy, 1929) Karla Čapka, komponované jako rámcová beseda vypravěčů, střídajících se ve vyprávění o různých přestupech proti zákonu. Jedna z povídek — *Balada o Jurajovi Čupovi* — obsahuje událost s baladickým konfliktem, postavami a scénérií. Vyprávění se tu však neunáší samo sebou, ale vypravěč a zároveň postava (aktivní svědek) usiluje o postižení hlubšího etického smyslu podivného zážitku. A tak se touto Čapkovou povídkou přenášíme ke sledování baladických aktualizací v okruhu filozofičtějších prozaických výpovědí, směřujících k nadčasovosti dějů a významů.

Čapkova „balada“ se sice odehrává v baladicko-mytickém světě na Podkarpatsku, ten je však předveden jako součást zkušenosti příslušníka vyspělé civilizace (racionální a utilitaristické), jako svědectví a především argument: zákonnost institucí („světský řád“) je relativizována zákonností starobylé kultury („zákonem božím“). Šerosvitná scénérie místa, kde se odehrálo krvavé rodinné drama — světlice se svícny, bílá mrtvola s proříznutým hrdlem, rituál usvědčování viníka („divé obrazy slavnostně zjednodušené“) — to vše má svůj význam především v rámci intelektuální úvahy na téma spravedlnosti.

Ve způsobu, jakým Čapek baladických prvků užil, rozpoznáváme též jeho typické přehodnocování, někdy až obracení naruby žánrových možností a zvyklostí, jež se v zásadě řídilo přesvědčením, že každý člověk představuje množinu předpokladů a žádný jev není možno jednoznačně posoudit, zařadit, zhodnotit. „Nepatrný Rusňáček“ Juraj Čup zabil svou sestru, protože „Bůh kázal“, a s pomocí téhož Boha se šel udat, ačkoliv dlouhé putování ve vánici a čekání v mraze, až český strážmistr vystřízliví z bujaré a bolestínské opilosti, bylo nad lidské síly. A tak autor prostřednictvím svého vypravěče apeluje na čtenáře, aby byl ochoten spatřit zázračné, připisované tradičně jevům nadpřiro-

zeným, i ve slabém božím člověku: „Poslouchejte, kdybyste viděli, že kámen padá nahoru místo dolů, řekli byste tomu zázrak; ale nikdo nepojmenuje zázrakem to putování Juraje Čupa, který se šel udat; a přece to byl větší úkaz a strašnější síla nežli kámen, který padá nahoru.“

V baladické próze nadčasově přijímá příběh funkci jakési epické „zá-
minky“ pro filozofické zvažování smyslu i paradoxnosti lidského života a konání. Obecně abstraktní se tu tedy činí zjevným prostřednictvím konkretizovaného obrazu jedinečného osudu. Zatímco baladické aktualizace v sociální či venkovské próze s převažující intencí realistickou mohly být motivovány i snahou autentizační, v tomto typu převažuje důraz na existenciální aspekt balady. Zatímco prózy reagující na aktuální sociální reality a románové obrazy starobylých venkovských kultur usilovaly proniknout do duše lidové postavy, podat její sociálně či etnický podmíněnou charakteristiku, v baladických podobenstvích byla postava (i lidová) pojata jako obecněji platný lidský typ a také jako záhada, jednoznačně nevyložitelný problém, komplex rozmanitých rysů a reakcí.

Ve funkci dějové záminky využil triviální žánr pytlácké povídky Josef Čapek ve Stínu kapradiny (1930). Velice originálně jej skloubil s přírodním a filozofickým esejem, jenž se v knize utváří jako průběžná meditace reagující na rozmanité momenty dobrodružného děje. Tak například ve chvíli, kdy jeden z dvojice prchajících pytláků, kteří zabili hajného, Václav Kala, podlehnou bezesnému spánku, zamyslí se vypravěč, jejich stálý průvodce, obracející se jak ke čtenáři, tak i k postavám, nad rozdílností mezi spánkem, jenž nás uvádí v sen, a smrtí — „velkým konečným bděním“. Dobrodružná fabule Stínu kapradiny upomíná na triviální kalendářovou literaturu sledem akcí (zastřelení hajného, vyloupení statku, přepadení švadlenky — „květu nikdy neutřzeného“, zabití četníka v opilosti), ukončených závěrečnou přestřelkou a smrtí pytláků. Dále se k ní hlásí insitními motivy (Rudův sen o krásné Valerii, představa figurálního orloje, jenž dosvědčuje, „že hodina je v chodu, že počíná odbíjet, že se dovršuje, co bylo stanoveno“) a konečně i motivy pověrečně hrůzostrašnými (pronásledování mrtvým hajným, který přichází „vzít si svou mstu“, zjevení velebného a šíleného starce-proroka a bílého jelena-„vládce těchto lesů“ apod.). Tak jako v některých sociálních a venkovských prózách dotváří insitní vrstva Stínu kapradiny

sociální charakteristiku postav vesnických chasníků. Povahopis tu má však význam pouze sekundární, neboť aktualizace pytlácké historky slouží jednak k rozvinutí oné již zmíněné meditace na téma marného útěku před spravedlností lidského světa, byl-li násilným činem porušen jeho řád, stavící člověka před nutnost přijmout mravní odpovědnost za své skutky.

Podobenství, jež tvoří jakoby hlubší významový plán dobrodružného syžetu, je založeno na motivech putování, skrývání, útěku, bloudění a pasti. Hlavní dějiště — les — v něm nabývá role dalšího protagonisty, vystupuje jako trestající moc; nejprve nalhává, že je nekonečným útočištěm, posléze se mění v labyrint a nakonec běžence vydává volnému prostoru, a tím i katům. Symbolická cesta poskytuje zprvu pytlákům a vrahům, zcela prostým pocitu viny, protože za ně vraždila pytlácká vášeň, „neomezené spoléhání“, je „rychlou cestou, která se podobá energii, činu a úspěchu a také nadějnému útěku, kdy dostávající se vpřed se vzdalujeme“. Když si prchající uvědomí pronásledování a odcházejí se ukrýt „věcem a času směrem temnějším“, do lesa chladem a vlhkostí lidskému tvoru nepříznivého, je jejich putování připodobněno k útěku lesní zvěře, k útěku všeho, „co se ve světě hýbe, honí a je honěno“. A ačkoliv pak následuje les příznivější (na vápenci), je to zároveň les zalidněnější, a poskytující tudíž méně prostoru pro úkryt. Konečně, v závěrečné fázi, se cesta lesem, jímž se provinilci pokoušejí utéci před konečností, ale vlastně se jí stále více přibližují, začne podobat bezcílnému bloudění, provázenému přízraky strachu a tušením, že směr udává „kdosi, kdo je tu přítomen, či skoro ještě přítomen“. Na samém konci se pak dostavuje únava a otevírá se pohled do svůdné krajiny smrti — „širé lesklé hladiny na obzoru s mlžným nástinem modravých hor“.

Součástí Čapkova podobenství o životě jako marném útěku před osudem, jenž se naplňuje i ve chvílích svobodného vydechnutí, je stálá a významuplná konfrontace lidského světa s přírodním, žijícím podle vlastní zákonitosti. Než se cesta pytláků a vrahů završí smrtí, zazní také řada úvah i pochybností: o tom, co znamená náleženost svému vlastnictví, o čase, který „spěje, přichází a odbíjí“, o věčnosti, o ceně lidského života, je-li v něm všechno zařizováno jen na tu smrt, o kráse přírody jako neúčelném zdání, o hoří zjevujícím absurditu života . . . Některé z meditací byly připsány též postavám a pak zpravidla formulovány

„jednoduše, naivně, s drastickou názorností naivního umění a většinou i provokující přirozeností“.¹³ Bezradnějšího, dobráctějšího a snivějšího Václava Kalu pod hvězdnou oblohou mimo jiné napadá, jaké by to bylo, kdyby se náš svět opakoval na jiných světech, s námi i s našimi vinami, a my pak nebyli ničím víc než „jednou z tisíců loutek, zakletých do nesmyslného mnohonásobná hvězd“.

Jedno z univerzálních baladických témat — téma tragické bezmocnosti jedince vůči neblahým zvrátům života a současně téma neproniknutelnosti okolností, vztahů a záměrů (těch druhých a často nejbližších) — ztvárnil Karel Čapek v trojdílném románu *Hordubal* (1933), avšak současně v něm otázku života a smrti značně nebaladicky a po svém zproblematizoval. V základu příběhu podkarpatoruského sedláka Hordubala zjišťujeme sice rodinné drama manželského trojúhelníku (manžel, vracející se po letech z ciziny, poznává, že se s ním již přestalo počítat, a je jako přebytečný odstraněn), avšak toto drama není vypravěčsky objektivizováno a vynořuje se jen z náznaků a narážek. V první části je totiž nahlíženo pouze subjektem jednoho z aktérů (nežádoucího a obětovaného manžela), přičemž motivace zbývajících osob zůstávají zamlženy. Ve druhé a třetí části, kde se prudec mění hledisko i výraz, se do dramatu nevěry a zločinu snaží bezvysledně proniknout policejní vyšetřovatelé a soud a ono se v jejich rukou mění v běžný kriminální případ. Důkaz, že tomu tak není, kupodivu nenásleduje, ale předchází — představovala ho první část románu, kde je osudová tragédie sedláka Hordubala nahlédnuta zrakem jeho duše a mimo jiné v poeticko-baladické poloze. Pravda lidského nitra, těžká a složitá, tak byla autorem nadřazena vnějšmu a apriornímu poznání události. Při držíme-li se jí, bude pak zřejmé, že osudovou kolizí tu nebyla míněna násilná smrt (její význam je zpochybněn i tím, že byl „zavražděn“ muž, jenž právě skončil na zápal plic), ale nemožnost splnit svůj cíl, svou touhu a poslání. Pravé drama Čapkovy baladické prózy není tradiční „zločin v chalupě“, ale drama ryze vnitřní, drama nedokonaného návratu („pomalu, pomalu budu se vracet, každý den o kousek, a vidíš, najednou budu doma“), osamocení, přebytečnosti ve vlastním domě, únavy a bezmocnosti stáří.¹⁴

Vrátit se znamená pro Hordubala splynout opět s původním řádem svého života, který před lety opustil a který souvisí s krajinou, prací, rodinou i zvířaty. Avšak domov, k němuž se on — člověk krav — vrací,

byl narušen vpádem čeledína Manyi (zjevného milence Hordubalovy ženy Polany) — člověka koní, a stal se tak osudnou pastí, v níž se horal bezmocně zmitá, bezmocně se bouří a stejně bezmocně prohrává. Hordubalův řád je starobyklým řádem zděděným po předcích a v takové jednoznačnosti a přehlednosti se mohl vskutku vyskytnout jen v regionu, v němž přetrvávají prastaré životní formy. Na rozdíl od Olbrachta však Čapek nechtěl ani dokumentovat etnický charakter Podkarpatska, ani básnický stylizovat mytické představy jeho obyvatel. Cítil totiž k obecnější platnosti románu, jenž se měl ve své hlubší významové vrstvě stát meditací o řádu lidského života vůbec, a to jako o něčem, co lidskému životu dává smysl a bez čeho se stává nejistým a chaotickým zmitáním.

Ze všech baladických próz třicátých let byla v Hordubalovi nastolena nejdůsledněji subjektivní perspektiva pohledu (vnitřním monologem s nevyslovenými rozmluvami), která však neměla psychologicky prohloubit obraz lidového hrdiny, ale bolestně zraněného člověka vůbec a za kterou se vlastně skryl autorský subjekt. A tak v reflexivní vrstvě prózy, zcela převažující nad zobrazovací, připsané postavě podkarpatského horala, čteme mimo jiné i metafyzickou otázku bytí a nebytí, existenciální reflexi o přebytečnosti a náhlém zaskočení stáří: „Žiješ, nic nevíš, jsi stejný dnes jako včera, a najednou jsi starý. Jak by tě zaklel.“

Stálou oscilací mezi „reálnou“ dimenzí Hordubalova příběhu a jeho symbolicko-filozofickým významem dotváří rovněž symboličnost některých reálií (k symbolickému motivu krav a koní se váže symbolicky pojatý protiklad kraje hornatého a rovinného) a symboličnost některých situací. Jsou to především Hordubalovy výstupy na poloniny za pastýřem Míšou, odkud se člověk jeví nepatrný („jenom takový mravenček podrážděný, co neví kudy kam“) a kde ho mohou napadnout i věčné otázky určené vševědoucímu duchu („A co, když na konci je . . . jenom konec?“). S dominantním tématem znemožněného návratu k vnitřnímu řádu svého života pak vedle motivu pádu („Tak hluboko, Kriste Ježíši, tak hluboko padat!“) souvisí nejtěsněji motiv smrti, neboť teprve ona řeší horalovo tragické dilema a znamená jeho skutečný návrat. A tak zvonění vracejícího se stáda (zvukový leitmotiv první baladické části románu) znamená pro umírajícího současně umíráček i uvítání: „Zvonění se blíží, valí se jako řeka: jako by se všechno rozezvo-

nilo kravskými zvonci a cinkáním telátek. Juraj má chuť kleknout, ještě nikdy neslyšel tak slavné a veliké zvonění.“

Se zvláštním a dosti ojedinelým typem aktualizace baladického žánrového povědomí se setkáváme v díle Jaroslava Havlíčka, kde se několikrát stala součástí povahopisné analýzy postavy a její životní situace. Analytik lidské duše Havlíček sestoupil častokrát i do iracionálních sfér lidské psychiky, k snům a halucinacím, a neváhal přitom využít také nadpřirozených motivů a jejich poeticko-symbolických kvalit k hlubší interpretaci mezního zážitku, jakým je například setkání člověka se smrtí — dítěte, drahé bytosti, svou vlastní. Zobrazení niterného prožitku postavy prostřednictvím fantaskního, snově-halucinačního děje (jde o sen či představu, symbolické předznamenání) se objevuje například v povídce *Zavražděný sen* (1933), zvláště pak v povídkách tzv. kalvachovského cyklu — *Svatá noc* (psána 1927), *Amorek smrti* (psán 1936), *Poutník v mlze* (psán 1943) — a v rozsáhlejší novele *Synáček* (1941, první verze 1932).¹⁵ Zatímco v rané, expresionismu poplatné *Svaté noci* zrcadlil snový děj naplněný morbiditou hřbitova a biblickými motivy výhradně úzkostný stav duše vyčerpaného otce, kterému umírá dítě, v *Amorku smrti* se objevuje již typicky havlíčkovské postupování iracionálna s všední realitou. Iracionální a fantaskní je odhaleno jako zvláštní aspekt skutečnosti, objasnitelný výhradně z psychologického hlediska. Z baladicko-démonického motivu smrtky, jež si přichází pro dítě, učinil totiž Havlíček prostředek poetické stylizace klinického případu („amorkem smrti“ — nositelem nákazy záškrtu — je malé děvčátko) a důsledně jej svázal s mentalitou dítěte, jeho bezprostředním vztahem k magii a vírou v nadpřirozené: „Auto se muselo na chvíli zastavit v zatáčce, aby počkalo na opozdivší se funusníky. A v tom okamžiku — och, Pavlínka s kulatýma nožkama ji uviděla docela dobře — malinká, půvabná, průhledná smrtka s věnečkem kolem bílého čela, se sunula z pohřebního vozu a zmizela v žitě podle cesty. Klasy nad ní šelestily, jako by přes ně přeběhl vítr. Pavlínka o tom nikomu neřekla.“

Rozsáhlou snově halucinační sekvenci obsahuje povídka *Poutník v mlze*, v níž nechal Havlíček hrdinu kalvachovského cyklu, průměrného pražského úředníka (kus sebe samého), zemřít.¹⁶ Smrt nastane za zcela reálných okolností — následkem skoku z rozjíždějícího se vlaku — v okamžiku, kdy muž, bilancující právě svůj dosavadní život, zjistí, že přejel. Introspektivní úvahy však smrtelným pádem nekončí a od-

víjejí se dál v podobě fantastického děje, motivovaného v závěru jako součást agónie. Jedná se opět o zrcadlení duševního stavu a o poetické ozvláštňení mezního zážitku, ale nově též o symbolické vyjádření pocitu osvobození z pout neúprosného chodu času. Snový děj, rozvádějící baladický motiv „poutníka v mlze“, je totiž možno chápat jako jakousi epizovanou metaforu filozofické kategorie času: „Co je to vlastně čas. Teď to Kalvach ví, není to představa, není to dojem, je to látka hustší než vzduch, která člověku brání, aby prožil svůj život v jediném okamžiku...“ Ve chvíli, kdy se čas rozptýlí do mlžných krůpějí, zbaví se poutník všeho obtížného, aby mohl zakusit dosud neprožité, ale v setkání se ztracenou ženou a láskou mu zabráni „ten druhý“ — jeho démonický dvojník, od něhož se právě oddělil. Baladické roucho, do kterého Havlíček přioděl sen svého hrdiny, ostatně jako vícekrát ve svém díle (připomeňme například sen Štěpy Kiliánové z románu *Petrolejevové lampy*, v němž se svatební hostina mění v rej havranů), fungovalo tedy jako zástupný děj pro vyslovení tragického tématu marnosti.

Ani novela *Synáček*, v níž Havlíček v rámci psychologické kresby postavy rozvinul téma posmrtné existence, není baladická svým konfliktem, a tudíž ani stavbou děje, stylizovaného jako lineárně komponovaný životopis robustního jilemnického flamendra a později energického podnikatele, kterého v pozdním období života bolestně zasáhne smrt mladé ženy. Nepřekonatelný žal vyvolá v hrdinovi psychickou poruchu, projevující se halucinacemi, v nichž mrtvá ožívá a zasahuje do jeho života. Postupný „návrat“ zemřelé, který v poetické nadsázce vyjadřuje pokračující duševní krizi postavy, vrcholí pak ve chvíli, kdy postižený muž vystupňuje na pokyn mrtvé rychlost svého automobilu a havaruje („paže neforemné mrtvolky jako by někoho objímaly“). V závěrečných partiích novely přijímá tedy baladicko-metafyzický motiv platnost symbolu, vypovídajícího o síle lásky — obcování s mrtvou i smrt pozůstalého jsou vlastně jejím tragickým vyvrcholením.

Aktualizace baladického žánrového povědomí, které souvisely s vyhrocením osudového rozměru individuálního bytí, pronikly ve třicátých letech a na počátku let čtyřicátých také do historické povídky, v níž se autoři přes příběh čerpaný z historie vyslovovali k politickým a existenciálním problémům současnosti. Vedle Karla Schulze (mystická

balada Kohoutí zpěv z Prstenu královna, 1941) a Rajmunda Habřiny (novely Věvec z klokočí, v podtitulu označené jako Kniha historických balad, 1941) využil k vyjádření časového tématu nadčasovou formu balady zejména Miloš Václav Kratochvíl v Povídkách lásky a smrti (1943, některé vznikly již ve třicátých letech) — „legendách, baladách a romancích“, v úvodním veršovaném motu označených jako „hříčky mimo čas“. Jejich mimočasovost autor zesílil nejen historickým převlekem, ale také rétoricko-filozofickým a současně sugestivně obrazným slohem, a konečně variacemi na téma marnosti a nenaplnění — bludné pouti. Baladičnost tedy aktualizoval na úrovni filozofující meditace, reagující hlavně na novou vlnu zvůle a násilí, na válečné události, v nichž byly lidské životy jako již mnohokrát v dějinách vydány napospas „nesmyslné sudbě náhody“, znovu se obnažila absurdnost lidského snažení i věčný rozpor sociální reality, ovládané silami zla, a lidského ducha, trpícího marností touhy po pravdě a dobru. K baladické tradici se však Povídky lásky a smrti nehlásí jen svým titulem a podtitulem, ale hlavně tím, že dějiny v nich nejsou zachyceny jako dějiny válek, věr, idejí a velkých činů, ale jako dějiny obyčejných životů, jako opakování „věčně lidského“. Historický háv tohoto věčně lidského stylizoval Kratochvíl tak, aby výraz i rytmus vyprávění odpovídaly ovzduší a koloritu doby, do níž byl děj situován, tj. slohům rozličných epoch od doby Kristovy až po současnost. Ty prózy, které byly označeny jako balada, tak současně evokují i jiné žánrové formy — apokryf, legendu, kroniku, formu epistolární aj. —, naopak baladické jsou i nebalady (Romance o unesené princezně).

Stylově pozoruhodný soubor Povídek lásky a smrti zahajuje Biblický apokryf — balada biblická, v němž je vysloveno téma bludné pouti („pouti bez cíle“, „pouti z temnot do temnot“) v rámci tématu ahasverovského. V monologu pronášeném Ahasverem k zarytému mlčícímu Jidášovi Iškariotskému v krčmě pod Golgotou je pravda toho, kdo stojí „sám se směšností svých věčných otázek, sám stín prášku pod nekonečnou klenbou lhostejného, věčného a nezbadatelného“, postavena proti „konečné, všezahrnující a jediné“ pravdě Kristových kázání, z níž vyjmutí jediné „vteřiny jistoty“ může učinit hromadu sutin. Ve dvou chmurných až drastických příbězích, v Baladě o malém křižáčkovi (baladě gotické) a Baladě dětské (baladě z třicetileté války) vystupňoval Kratochvíl tragično tím, že téma marnosti spojil s osudem bezbran-

ného dítěte-sirotka, oběti zla skrytého v člověku (dětské otrokářství), válečných hrůz a fatálního řetězu nahodilých souvislostí. Zatímco středověk poskytl autorovi látku poddávající se snadno baladické aktualizaci, sentimentálně elegický tón biedermeieru, v jehož duchu napsal povídku Prach a popel, se jí vzepřel. Civilní Baladu o ztraceném člověku pak pojal v soulase s tématem — tajemství anonymní smrti dělníka odkrývané v okruhu nejvšednějšího života — čapkovsky. Fatální interpretace dějin, která prostupuje celý soubor, vyznívá nejplněji v závěrečné Baladě o domu a chodci. Děj této „balady z všedního dneška“ je totiž komponován tak, aby se katastrofická událost (výbuch domu) stala nutným vyústěním čiré nahodilosti. Její nadvláda nad osudem člověka se přitom demonstruje nejen modelovým syžetem, ale i simultánní kompozicí: pravidelným střídáním záběrů „bludného chodce“, potulujícího se bez cíle, přesto se však neodvratně blížícího k všednímu domu, se záběry obyvatel tohoto domu („A přesto se staly jeden druhému osudem, dokonce tak neodvolatelným, jak neodvolatelná je jenom náhoda a smrt.“). Simultánnost, zachycení vzájemně neodvislých dějů na různých místech v téměř čase, stupňuje časová kondenzace na krátkou dobu těsně před půlnocí. Když se půlnoc naplní, dospěje muž „vydaný zkáze porážky“ k domu, odhodí nedopalek poslední cigarety v blízkosti špatně zazátkovaného barelu s benzínem a „dům, člověka i temnoty“ pohltní světlo.

Tak jako baladická podobenství Josefa a Karla Čapka je i baladičnost Kratochvílových povídek spojena s meditací. Balada z všedního dneška se hlásí k některým novodobým filozofickým směrům, zvláště k teorii energetismu (jejím mluvčím tu je vědec, který těsně před výbuchem dokončil s přítelem Velkou práci), pojímající lidskou substanci jako neustále se tvořící, vydávanou a zmnožovanou energii. A tak tímto „energetickým“ vpojením každého sebemenšího projevu člověka do „nekončného se množujícího života“ přesahuje Kratochvíl (ovšem pouze v reflexivní rovině) historicky nahlédnutou fatalitu existence, „vratkou marnost všeho“.

Historická povídka, zamýšlená jako jinotaj zcela současné úzkosti a skepse, pramenící ze zkázonosné situace, do níž lidstvo samo sebe uvrhlo, představuje prakticky závěrečnou fázi vývoje aktualizací žánrového povědomí balady v české meziválečné próze. Téma přimknutosti člověka k jeho osudu přejímá a tragický aspekt jeho individuální

existence dále prohlubuje veršová epika čtyřicátých let, především Holanová Tereza Planetová a Cesta mraku, Kainarovy Nové mýty a Osudy.

Příklady rozmanitých ohlasů baladické tradice v próze by bylo ovšem možné dále rozhojňovat. Život jako „věčný kříž“, jako souhrn bolesti a naděje, vin a trestů, zobrazil (spíše však popsal než lyricky či dramaticky evokoval) K. Nový v prvním díle trilogie Železný kruh — v románu Samota Křešín (1927), v němž pro českou literaturu objevil drsný svět venkovského proletariátu. Atribut baladičnosti byl připisován také Vančurově Markétě Lazarové (1931), i když je v ní aktualizován spíše epos, loupežnickí hrdinové se dopouštějí násilí bez vědomí hříchu a zaujatě komentující vypravěč vystupuje jako rouhačský bezvěrec („Nebe je prázdné! Prázdné a prázdné!“). Baladický je tu vlastně jen subjekt Markéty, zrazující pro lásku Boha a prožívající dilema transcendentální víry a tělesné touhy, hříchu a pokání, pádu a vykoupení. Dílčí, leč silný baladický akcent v sobě nese Olbrachtova novela O smutných očích Hany Karadžičové z Goleta v údolí (1937). Její hrdinka se sice osvobozuje díky lásce k svobodomyšlnému a sebejistému áriji z pout nehybné a k zániku odsouzené židovské ortodoxie, ale za cenu, že jí obec i rodina zaživa pohřbí a že v jejích očích navždy utkví „smutek, daleká zasněnost a krupěj tvrdosti“. V roce 1930 se František Langer ve výpravném eseji Mrtví chodí mezi námi dotkl iracionálního psychologického jevu — bezděčného chování pozůstalých, kteří jako by nepřijali definitivnost nepřítomnosti jejich blízkých zesnulých — a objasnil ho zcela nemetafyzicky jako přetrvávání lásky a náklonnosti v živých. Téma mučivého, děsivého a ochromujícího zasahování minulosti, spjaté s mrtvou ženou, do přítomného vdovcova života zfabulovali v žánru psychologického románu v roce 1941 Benjamin Klička (Nebožka bdí) a Čestmír Jeřábek (Neumřela, ale spí). K ryze mystickým podobenstvím se ve třicátých letech uchýlil Karel Schulz; v jeho povídkách (Peníz z noclehárny, 1940) byl smyslový svět důsledně předpodstatněn ve smyslu symbolického zrcadlení rozervané duše neurčitých, abstraktních postav. Děje, probíhající v tomto předpodstatněném světě, byly pak pojaty jako důsledek působení vyššího řádu, jenž se zjevuje trpícím bytostem ve věcech zcela nepatrných i opovržených: ve starém deštníku chráněném ubohou žebračkou s nasazením života (Balada o deštníku), v šalebném svitu mince, kterou vidí na po-

dlaze špinavé noclehárny hladem vyčerpaný žebřák (Peníz z noclehárny), v absolutní kráse nepatrného sklonu hlavy staleté mrtvé a k sebevraždě dospěvší živé (Per amica silentia lunae). Baladické aktualizace se pochopitelně objevovaly i na nižších úrovních beletristické produkce, na úrovni populární četby (Divočina Jana Morávka, 1933) i na úrovni venkovské prózy regionálního významu (Lašská balada Milady Matulové, 1941).

Ani tím není pochopitelně výskyt baladických aktualizací vyčerpán. Přesvědčivě však tento jev literárního vývoje dokládají jen ta prozaická díla, která se vědomě k baladě přihlásila a usilovala o soustředěnou a alespoň zčásti subjektivně podbarvenou (tj. z perspektivy postavy) postihu složitě, nesvobodné a trýznivé situace lidského jedince — bezmocné oběti soudobého sociálního bezpráví, zla v „těch druhých“ i vlastní povahy. Tak jako v baladě básnické i v próze plnil významnou roli mravní imperativ (odtud vysoký étos baladičnosti), a tudíž i vědomí řádu, které se ovšem v moderním světě 20. století značně zkomplikovalo. Hranice již nevedla jen mezi řádem pozemským a božím, ale i mezi řádem stávajícím a očekávaným, řádem starobylých kultur a soudobé civilizace, řádem sociálním a individuálním, makrokosmu a mikrokosmu, vnějším a vnitřním. Zkomplikované vědomí řádu vedlo také k problematizaci — nikoliv však k zrušení — kategorií osudovosti, viny, trestu, vykoupení, které nepřestaly, jak o tom mimo jiné svědčí i literatura, náležet ke konstantním prožitkům lidského bytí. Jejich exponování v literárních příbězích bude vždy signalizovat návaznost na baladickou tradici, aktualizovanou zejména v dobách krizí a nejistot.

POZNÁMKY

¹ Bohatou škálu situací a konfliktů, jimž bývá v baladických příbězích lidská bytost vystavena, shromáždil Ireneusz Opacki v závěru své studie Ballada literacka — opis gatunku a demonstrowal tak jejích šíři i univerzální platnost: „Osou baladické problematiki je lidství, povaha člověka v konfliktu s jinými silami. Všechny demonstrowané hodnoty jsou uspořádány podle opozice „lidské — nelidské“, která utváří lidství a ničí ho v jeho přirozeném, „nahém“ tvaru. (Opacki, I. — Zgorzelski, Cz., Ballada. Poetyka. Zarys encyklopedyczny, t. VII, Instytut badań literackich polskiej Akademii nauk, Wrocław 1970, s. 78.)

- ² Na tomto místě se volně inspirujeme Hegelovou charakteristikou balady (viz G. W. F. Hegel, *Estetika II*, Praha 1966, s. 298–299).
- ³ *Besedy času*, příloha časopisu *Čas* 31, 1921, 20. 11., s. 5–6; 27. 11., s. 5; 4. 12., s. 5–6. Knižně in: Jiří Wolker, *Spisy*, sv. 2, *Próza a divadelní hry*, Praha 1954.
- ⁴ *Kmen* 5, 1923, č. 5–6, s. 87–93. Knižně viz *Próza a divadelní hry*, Praha 1954.
- ⁵ Koptova novela byla uváděna do souvislosti s žánrem balady již v době vydání. A. M. Piša svou recenzi přímo nazval *Balada lásky a smrti* (použil v ní termín „baladické romaneto“) a psal o „úsporně a hutně psané baladě, typizující základní hnutí pudová a citová“ (*Právo lidu*, 19. 2. 1933, s. 4). F. X. Šalda prózu dokonce charakterizoval jako „pravý pokus o novelu-baladu, to jest o útvar rovnováhy mezi charakterem a osudem člověkovým“ (*Šaldův zápisník* 5, 1932 až 1933, s. 404) a A. Novák se zmínil o „zrychleném toku tragické povídkové balady o lásce, životě a smrti“ (*Lidové noviny* 41, 1933, 15. 9., s. 9).
- ⁶ K. Sezima, *Lumír* 59, 1932–33, č. 15, s. 290.
- ⁷ „Aniž přestupuje rámec obyčejného života, objevuje v údělu jeho bytostí osudovou vládu podvědomé paměti a nezkrotné náruživosti, rozvratnou moc peněz a bídy...“ (A. M. Piša, *Obyčejný život*, *Právo lidu* 5. 12. 1935, s. 4).
- ⁸ Trojdílná kompozice Havířské balady sváděla některé recenzenty (K. Sezima, J. Orten, K. Polák) k tomu, aby ji spojovali s baladou villonskou. Shledávání jakýchkoli kompozičních analogií mezi historicky ustálenou formou strofickou a moderní prózou je však zcela nepatřičné. Majerová pracovala zjevně s technikou proměnlivého hlediska, která umožňuje, aby byl hrdina a jeho úděl nahlédnut z různých zobrazovacích perspektiv.
- ⁹ V Horách a staletích v kapitole *Loupežníci* demonstroval Olbracht na příkladu balady o smrti Oleksy Dovbuše, jak balada sice věří v prvky legendární a archetypální, ale současně některé fáze děje líčí věrně, tak jak byly zaznamenány v soudních protokolech.
- ¹⁰ V rámci kritické recepce Nikoly Šuhaje loupežníka byla baladičnost akceptována zcela jednoznačně. F. X. Šalda nazval svou dvojrecenzi Olbrachtova románu a Čapkova *Hordubala* *Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi* (*Šaldův zápisník* 5, 1932–33). V. Běhounek psal o „zbojnické baladě“, o „šumu horských říček“ a o „jasném, chladném větru z polonin“ jako o „hudebním doprovodu zbojnické balady, básnicky vytvořené z nedávné skutečnosti a opravdového příběhu loupežníka podkarpatských hor a lesů“ (*Dělnická osvěta* 1933, č. 4, s. 136). A. M. Piša ve své olbrachtovské monografii později postihl „baladické ovzduší tragiky“: „Plyne již odtud, jak nezbytně hrdina upadá z jednoho konfliktu se zákonem do druhého, jak už pro něho není cesty zpět, jak se svírá kruh kolem něho.“ (Ivan Olbracht, Praha 1948, s. 64.)
- ¹¹ F. X. Šalda, *Kritické glosy k nové poezii české*, Praha 1939, s. 451–452.
- ¹² Vedle Drdy do sborníku přispěli J. John, K. Nový, F. Kupka, J. Havlíček, Z. Němeček, J. Durych, E. Bass, J. Kopta.

¹³ J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 199.

¹⁴ F. X. Šalda v posudku Čapkovy prózy (*Dvě balady z Podkarpatské Rusi*) podcenil „záminkovou“ funkci jejího dějového půdorysu a pochopil ho příliš doslovně. Navíc autorovi vytkl, že z tradičních balad o návratech mužů (vojáků, námořníků) z ciziny a nevěrných ženách přejímá jejich nespravedlivý étos a morálku: „Ty všechny balady, aby měly své temnosvitné efekty a svůj temný, hrozivý patos, jsou nelidské. Chlap nechá doma ženu, osm let se potlouká v cizině a žádá od ženy věrnost, a žádá od ženy lásku, jako by byl včera odešel.“ (*Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 246. Znovu in: F. X. Šalda, *O předpokladech a povaze tvorby*, Praha 1978, s. 239).

¹⁵ *Zavražděný sen* i povídky tzv. kalvachovského cyklu vyšly knižně až v roce 1968 v rozsáhlém výboru z autorovy povídkové tvorby *Prodavač času*.

¹⁶ Havlíčkův hrdina úředník Kalvach — částečná a negativní autorova autostylizace, zahrnující také rysy, s nimiž sám bojoval — umírá o měsíc dřív než jeho tvůrce (7. dubna 1943).

Žánr sociálního románu, který dosáhl své zralosti v 19. století, má značně neztetelné hranice, neboť je určen jen velice široce a nejednoznačně chápaným obsahovým hlediskem — tematizací určité sociální enklávy (jejího komplexu či výseče), postihované z hlediska sociálních vztahů a zákonitostí. V této kapitole zaměříme pozornost k určitému typu sociálního románu a budeme ho analyzovat na třech románových skladbách, jež v českém literárním kontextu znamenaly úspěšné pokusy o slovesné zvládnutí velkých celků společenské reality a tematických okruhů spjatých s celými sociálními třídami; konkrétně půjde o Haldy Anny Marie Tilschové (1927), Sirénu Marie Majerové (1935) a Lidí na křižovatce Marie Pujmanové (1937).¹ Poslední dva romány vznikaly v kontextu utváření programu socialistického realismu.

Tyto prózy, jež můžeme zahrnout pod označení román lidských množin,² postavily totiž své autorky před nové tvárné problémy: problém skloubení dostatečně reprezentativního repertoáru jednajících postav, problém jejich diferenciací a hierarchizace (rozlišení protagonistů, epizodistů a komparsu), problém prolnutí soukromé sféry jedince se sférou veřejnou a jeho historickou rolí, problém postižení dějinné určenosti osudu kolektivního a v jeho rámci též individuálního. Tlak sociální a historické reality, kterou hodlal realistický román 20. století dokumentovat, a proto mnohdy upouštěl od fiktivní fabulace, si sice vynutil uvolnění kompoziční výstavby, ale přesto mohla být lidská množina románovým dějem pojata jen jako hierarchický systém, pro nějž bylo určující, zda se postava stane nositelem základního sociálního či ideového konfliktu, zda bude především reprezentovat dané prostředí, nebo do děje zasáhne převážně svým individuálním osudem.

Vedle kompozičního skloubení lidské množiny musel román námi

sledovaného typu řešit, jak včlenit mnohost postav do konkrétní reality daného prostředí (regionálního, profesionálního). Toto prostředí, v němž se sociální vztahy a konflikty vždy odehrávají, se musí nutně odrazit i v charakteristice postavy, jestliže v románu vystupuje nejen jako psychologicky individualizovaná, ale i sociálně typizovaná jednotka, jejíž vnitřní motivace jsou vždy v určité míře determinovány třídní příslušností, profesionálním zařazením, životními podmínkami, konvencemi apod. Lze říci, že zmnožené a relativně otevřené systémy postav a komplexnost obrazu prostředí činí ze sociálního románu jakési literární panoráma, rozprostírající se v rozsáhlém prostoru a někdy i v rozsáhlém vývojovém úseku. Tato panorámata sestávají z mnoha dílčích výjevů a motivů, uspořádaných podle určitého významového klíče (popředí — pozadí, centrum — periférie). Podobné uspořádání však nestvrzuje pouze dominanci, ale vzhledem k celku zvýznamňuje i zcela marginální děj (žánrový obrázek) či detail. Analogii mezi genezí rozměrného historického plátna a sociálním románem lidské množiny si v souvislosti se vznikem Sirény, díla, jak uvidíme dále, značně heterogenního, uvědomila Marie Majerová: „Vzpomínám na jednu Brožíkovu výstavu, kde zveřejnili všechny náčrty k historickému plátnu zpodobujícímu Husa před koncilem kostnickým. Kolik drobných studií tu malíř nashromáždil, než ty obrázky, malované podle modelu, přetvořil a zkomponoval do patetického rozpětí velkého obrazu. Anebo na souhrnné výstavě Alšova díla — kolik tu bylo drobných dílek, na nichž si malíř ověřoval platnost své fantazie, a divák mohl pozorovat, jak si tyto poznámky přetvářel a přeměňoval, než je pročištěné a konečně ztvárněné postavil do své kompozice. Snad je romanopisci dovoleno, co se příznává malíři.“³

Komplexnost předmětu zobrazení Hald, Sirény a Lidí na křižovatce, stejně jako jejich historičnost a dokumentárnost vyvstanou zvlášť nápadně při rekapitulaci hlavních tematických okruhů. Haldy se zaměřují na jediný region (Ostravsko), specifický rozsáhlým zprůměrněním. Zachycují ho v průběhu dvou válečných let, v době vrcholícího národnostního a sociálního napětí (román končí 28. říjnem 1918, masovou euforií nad rozpadem monarchie). Historická situace průmyslového pohraničí za války (stupňuje se tempo výroby, vojenský útlak, hlad a nenávisť k Němcům, Maďarům, Židům i Polákům) tu předznamenala dramatickosti románového děje, zesílený aspekt dějinnosti dílčích osudů i kompozici, založenou na kontrastních konfrontacích.

Také Siréna je soustředěna k jediné průmyslové oblasti (Kladensku), avšak nenahlíží ji v krátkém časovém úseku všezasahující krize, ale v časovém rozpětí od počátku padesátých let minulého století do prvních let světové války. Tento vývojový pohled znamenal i zmnožení hlavních témat: zprůměrnění kraje, sledované od milířů skrytých v hlubinách lesů až k etapě gigantických hutních kolosů; vznik průmyslového proletariátu a jeho vývoj od živelné nenávisti k organizovanému politickému boji. Historickovývojový zřetel podmiňuje v Siréně dějepisnou formu výpovědi a kronikářskou, aditivní kompoziční výstavbu, umožněnou též soustředěním k jedné sociální vrstvě. Kronika kraje se pojí s kronikou rodu, počínající v jakémsi téměř mytickém bezčase (na počátku počátků): z lesů, obývaných strážci ohně, se vynoří bezejmenný muž — nalezenec potulných Hudeců — a stane se zakladatelem hutnické a havířské rodiny Hudeců, svědků i účastníků průmyslové expanze na Kladensku.

Román Lidé na křižovatce byl napsán jako historický román přítomnosti, zachycující vývoj české společnosti ve dvacátých a třicátých letech — průřezově a na různých místech (velkoměsto, venkov, průmyslové centrum, maloměsto s textilní továrnou). Ze sociálních problémů doby exponuje Pujmanová především třídní konflikt, zastřený v americkém typu podnikání humanizací a standardizací životních podmínek dělnictva, ale posléze obnažený hospodářskou krizí. Prostorový pohyb románového děje, tvořeného především individualizovanými osudy a vzájemnými vztahy reprezentativního a členitého spektra postav, si vyžádal typ „románu společenské součinnosti“⁴ s polyfonní kompozicí.

Než přistoupíme k analýze některých zvláště příznakových strukturálních složek Hald, Sirény a Lidí na křižovatce, pozastavme se ještě u jejich geneze, jež se vepsala do tvaru těchto románů a podmínila jejich silnou dokumentární vrstvu. A. M. Tilschová na Ostravsku (konkrétně v Michálkovicích za Slezskou Ostravou) podstoupila přípravná studia v duchu zolovského pozitivismu: „Co jsem se nachodila, co napomáhala paměti účastníků, aby nezapadly do zapomnění detaily. Kolik návštěv v temných světničkách u havířů, co besed v zaprášeném parku, kde páchl jen kreozot, co jízd tramvajkou! Bouřlivé výplaty na dolech, posezení mezi opilými v hospodách, zase shluk v železárnách, útěk ulicí před demonstrací, nemocnice, školy . . . židovské krámečky a pochybné lokály pod ostravským podloubím.“⁵ V zolovském duchu také Tilschová

se shromážděným materiálem naložila, neboť ho použila jako realistické výplně, jako dokumentárního doložení vize, kterou jí poskytla především vlastní fantazie.⁶ Na dokumentárnosti Hald se podílí jejich historičita (zaznamenání válečných poměrů a doložených událostí), podrobný místopis, ale též detailní pozorování, patrné na zpodobení lidí, krajiny, městské periferie a interiérů, spolu s pozorným odposlechem lidové nářeční mluvy i různých poloh němčiny, kterou hovoří ostravský vládce Perutz, jeho odnárodněná žena, prorakouské úřednictvo a rakouští důstojníci.

Sirénu psala autorka, která prostředím dolů a hutí znala z vlastní zkušenosti a svým románem vlastně splácela dluh kraji svého dětství a mládí. Z hlediska geneze v něm můžeme odhalit dvě empirické vrstvy: jednu tvoří zkušenost vtělená do dějů raných žánrových povídek ze sbírek Povídky z pekla (1907), Červené kvítí (1912) a Plané milování (1911), které se staly ve výrazně přepracované podobě základem některých kapitol; druhou tvoří poznatky, jež autorka získala až ve třicátých letech, když se systematicky připravovala na celistvé uchopení regionu v perspektivě jeho historického vývoje. Majerová pracovala s archívními materiály, regionálním tiskem, odbornými příručkami apod. a svou prózu pak nasýtila fakty z historiografie i technologie výroby. Fakt jí neslouží jen k dotváření pravděpodobnostních a realistických kvalit umělecké fikce; autorka mu ponechává, bezpochyby ovlivněna teoriemi sovětského Lefu, i svébytnou reportážní (dokumentárně informativní) platnost. Nebojí se ani prudké srážky syrového textového materiálu se stylizací a koexistencí heterogenních složek řeši uplatněním postupu montáže.

V Lidech na křižovatce poznamenává dokumentárnost především úlecké kapitoly, ve kterých Pujmanová zachytila ovzduší a realitu textilního průmyslového střediska, jeho každodennost, svátečnost, architekturu, dílčí výrobní provozy. Na rozdíl od Tilschové a Majerové byla sice nucena vytvářet v románu fiktivní lokalitu, ale přitom i ona použila faktografických znalostí, získaných ve dvou závěrečných etapách dlouholetého usilování o román,⁷ v němž by „psychologické mikroskopování“ uvedla do vztahu k širšímu společenskému dění. Koncept románu vznikl v souvislosti s přípravou na reportáž o baťovském Zlínu⁸ a byl inspirován Sinclairovým Petrolejem — rodinným románem o „velkém šéfovi“ a jeho odcizujícím se synovi, přitahovaném socialistickým hnu-

tím. Po skandálním soudním sporu kolem Svatoplukova Botostroje, knihy spíše pamfletické než dokumentární, byla však Pujmanová nucena upustit od látky z obuvnické výroby a přeorientovat se na průmysl textilní. V obraze průmyslového střediska však uchovala rysy baťovského podnikatelského stylu. Podobně jako Majerová i Pujmanová v některých pasážích obnažuje syrovou dokumentárnost a reportážnost, avšak s tím rozdílem, že téměř rezignuje na věcnou popisnost faktů (je jakoby reportérem méně zasvěceným do odborné stránky předmětu) a subjektivizovaným způsobem jejich prezentace pak míří ke stylu civilizačního eseje.

Při rekapitulaci stěžejních tematických okruhů Hald, Sirény a Lidí na křižovatce jsme upozornili na empirickou komplexnost zobrazované látky a z ní plynoucí uvolnění syžetové výstavby.⁹ Na pozadí obecného směřování panoramatických sociálních románů k epizodičnosti jsme naznačili tři rámcové a převládající kompoziční principy, uplatňované ve zkoumaných prózách: princip nezávislých paralel (Haldy), princip kronikářsky aditivní (Siréna), princip polyfonní orchestrace (Lidé na křižovatce).

V Haldách umožňuje paralelní kompozice jednak zmnožení dějových linií, jež mají postihnout pestrou paletu života válečného Ostravska, jednak konfrontaci tří kontrastních světů: světa vykořisťovaného, vyhladovělého a bezmocně se bouřícího dělnictva, světa kšeftařů a spekulantů, parazitujících na poměrech vymknutých z normální zákonitosti, a konečně světa velkokapitalistických vládců („nadnárodní a nevášnivě oblasti zlata, papíru, spekulace“). Kromě této skladebné konfrontace zdůrazňuje Tilschová drastičnost třídního rozporu také inscenováním přímých střetů. Několikrát jim vystaví například draze elegantní, dráždivou a vypočítavou ženu generálního ředitele Vítkovických železáren Irmu Perutzovou, která pořádá dobročinné akce mezi polohladovými dětmi v kožiše za několik set tisíc a při pohledu na krev Anky Tichuňové, zastřelené při hladových bouřích, prohlásí: „Phuj! — tschechisches Blut!“ Stejně cynický odpor v ní vzbudí i průvod proti drahotě, jenž se přežene kolem její limuzíny: „První obličej se ukázal za sklem: muži, ženy, výrostci. Šli a mizeli, zanechávající na sítnicích obou žen letmé obrazy vysedlých čelistí, popelavé pleti a tvrdosti zaříznuté do vrásek.“ Jednou z nejpůsobivějších scénických konfrontací Hald je překvapivé předstoupení přísné a černě oděné Marky Tomšové, pološílené ze ztráty

syna, před společnost rozjařených, přepitých a přesycených rakouských důstojníků se slovy: „Ten čtvrtek umačkali u nás ženskou ve frontě na kobzole.“

Protože se Tilschová i při epizodičnosti kapitol a přetržitým vedení vyprávění snaží obdařit řadu postav dramatickým příběhem, střetá se v Haldách realistické kronikářství — střídavé obracení pozornosti z jedné postavy na druhou podle toho, jak to vyžaduje vývoj reálných událostí — s románovou konstrukcí několika efektních, vesměs erotických zápletek. Rozporu mezi vyklenutím osudových dramát a zákonitou rozptýleností románu lidské množiny si povšimla již dobová kritika. A. M. Píša projevil nad Haldami zklamání, že „dílo nevyrostlo ke kompozičně ucelené a dramatické evokaci několika hlavních a příznačných osudů lidských“, že autorka „charakteristickou plností a vnitřní osudovou rezonancí svých postav i vůli k skladebné kompozici obětuje kronikářské tendenci krajové“, a konečně, že se v její próze zájem sociologický sráží s „básnickou schopností osudotvornou“.¹⁰ František Götz napsal: „Pud sociálně odstředivý zmohtněl tu nadměrně a tříštil základní rodinné a společenské souvislosti.“¹¹ J. O. Novotný věnoval pozornost faktuře prózy, „v níž autorka snaží se individuálním osudům jednajících osob, jichž je značné množství, přiřknout pouze tolik místa, kolik ho nevyhnutelně potřebuje její vyšší skladebný záměr“. Ten pak charakterizoval jako „filmové pásmo lidí, věcí a žánrových výseků, zachycovaných do nejmenších podrobností“.¹²

Dobová kritika si ovšem neuvědomila, že zmíněný „vyšší skladebný záměr“ souvisel v Haldách s autorčinou snahou podat úhrnný obraz určité průmyslové oblasti, plné křiklavých kontrastů, sociálních i národnostních konfliktů a rušného hromadného dění. Už na této próze můžeme sledovat, jak se proměňuje poměr mezi postavou a prostředím. O několik let později jej rozhodne Siréna Marie Majerové ve prospěch prostředí, které bude fungovat v „románu rozptýleného kolektiva“¹³ jako přirozeně sjednocující složka — navodí souvislost mezi postavami a dílčími ději, aniž by se tyto postavy musely nutně střetnout a děje prolnout. Tuto souvislost navodí mimo jiné i díky prosté koexistenci postav v určitém prostředí a díky tomu, že i člověk sám svým vzezřením, jednáním i osudem se stává nositelem jeho znaků. V době, kdy Haldy vyšly, však ještě nebylo dostatečně zřejmé (ani jejich autorce), že jednotu syžetu může nahradit také jednotu zobrazeného světa, zalo-

žená na těsném vztahu postavy a prostředí, na jeho uceleném vidění a uchopení.

Vývojový aspekt a soustředěnost k diferencované, avšak jediné sociální vrstvě předurčily kronikářsky aditivní a současně cyklickou stavbu *Sirény*. Charakteristickým rysem tohoto románu se stala souhra (spolupůsobení) přetržitosti a návaznosti. Přetržitost v ní souvisí především s relativní samostatností (završeností, dopovězeností, pointovaností apod.) kapitol. K nejsamostatnějším náleží úvodní kapitola *Vynálezce*, v níž je dopovězen vlastně celý životopis prvního z rodu *Hudců*, laického experimentátora, i s přesahem do času kapitol následujících. Kapitola *Páté uhlí*, pojatá jako „intermezzo“ bídy s leitmotivicky zdůrazněným klíčovým motivem *sirény* — symbolu zotročené práce —, se zase zcela vymyká z předchozích i následných dějových souvislostí (byla napsána na základě rané črty *Děti z Povědek z pekla*) a je komponována dostředivě — ve třech simultánních dějových liniích, zachycujících otce v dolech, malou *Máňu*, opatrující doma mladšího sourozence nařikajícího hladem, a matku, která se těžce poraní při sbírání odpadového uhlí na haldě. Téměř celou kapitolu *Hrob* nemá hrob vyplňuje tragický, baladicky laděný příběh *Růženky Hudcové*.¹⁴

Většina kapitol *Sirény* začíná jakoby odjinud, po uplynutí delšího či kratšího času, rodová linie je v nich opuštěna a zase navazována, v centru pozornosti se ocitají stále nové výseky ze života regionu, objevují se v nich nové postavy a děje, probíhá vždy další etapa historického vývoje kraje. V cyklickém románu působí však také elementy sjednocující a je v něm patrná snaha o navození epické jednoty. Ačkoliv je rodová linie libovolně přerušována, pokračuje a posunuje se v čase, třeba jen stručnou informativní poznámkou. *Majerová* z ní sice neučinila základ syžetu, který tvoří v tradičním rodovém a rodinném románu, ale její próza přesto sugeruje dojem permanentní přítomnosti *Hudců*, byť pouze „za scénou“. Patří totiž neoddělitelně k danému prostředí, všudypřítomnému a trvajícimu. Autorka pak nemusí se svými postavami manipulovat, stačí, když se po nich jen „poohlédne“. Již *Tilschová* v *Haldách* své postavy někdy pouze potkávala, ale současně mnohým z nich přidělovala i románové role (cynického a nenasytného svůdce nezletilých dívek, předčasně eroticky probuzené dělnické „*Carmen*“, frajera a mstitele, oběti alkoholické agresivity, osamoceného vládce a klamaného manžela, pochybuujícího vůdce i vůdce-rozněcovatele, jenž přichází z neznáma a do neznáma mizí apod.).

Vzhledem k tomu, že je v *Siréně* průmyslové *Kladensko* zachyceno ve vývoji a z mnoha pohledů, je jeho obraz výrazně dynamizován, čímž se rozrušuje kronikářská popisnost, zatěžující místy *Haldy*. Dynamičnost dále podmiňuje mnohotvárná výstavba textu, které se budeme věnovat v závěru této kapitoly, a uplatnění postupu montáže. Tento postup je postřehnutelný na výrazném střídání úhlu pohledu — velkých celků krajové historie a průmyslových panorám, celků továrních prostor a žánrových výjevů ze života *kladenské vesnice*, charakteristických detailů výroby i životních forem. Nejnápadněji se však projevuje při vkládání dokumentů a paradokumentů, jež v románu plní několik funkcí: svým žánrem a stylem evokují dobové klima, přinášejí další úhel pohledu na události, zesilují dokumentární autenticitu díla, překleňují časové distance mezi kapitolami. Jejich syrovost působí nečekaný „střih“, po němž pak může být v následující kapitole snáze změneno zorné pole.¹⁵

Místo široce obzíravého panorámatu jedné průmyslové oblasti — ať už viděné v synchronním průřezu a v rámci kulminujících dějinných událostí, nebo zúženěji, zato v diachronním historickém sledu — zobrazuje *Pujmanová* v *Lidech* na křižovatce více lokalit. Současně její „román společenské součinnosti“ staví do popředí lidský element a mezilidské vztahy — jejich navazování, trvání, proměny, zanikání, kolize apod.; proto tu kompoziční řešení muselo směřovat k polyfonii.

Šíře zabírané sociální reality si i v *Lidech* na křižovatce vynutila přetržitou formu vyprávění — časové skoky a zrychlující, stručná dopovězení událostí několika let, mizení postav v úseku řady kapitol, nedokončenost některých románových zápletek aj. Zatímco však v případě *Hald* a *Sirény* byla zajištěna alespoň částečná epická jednota (nespojitéch pásem či následných epizod) důsledným situováním do prostoru téže lokality, v románu s dějem rozptýlenějším v prostoru i čase musely být vazby konstruovány uměleji, zvláště když autorka volila postavy z disparátních sociálních vrstev a přitom osoby aktivnější, neklidnější, emancipovanější, a tudíž hybnější, než byli představitelé sociálně determinovaného společenství proletářů. Lidé na křižovatce začínají přesunem, jedním z mnohých odjezdů a příjezdů, který umožní setkání dvou sociálně různorodých rodin (vdova *Urbanová* se stěhuje s *Ondřejem* a *Růženou* do Prahy do *žižkovského domu*, kde žije rodina advokáta *Gamzy*) a navázání hned několika vztahů, jež se budou dále

rozvíjet, přerušovat, zauzlovat apod. Rozhodující význam má též odjezd Ondřeje Urbana do Úlů za splněním snu o odborné kvalifikaci kazmarovského dělníka. Tím se totiž v centru pozornosti ocitá průmyslové centrum — místo stěžejního ideového konfliktu — a tím také je do románu zapojena třetí rodová linie — kazmarovská. Jinou, vcelku přirozenou záminkou pro svedení postav z různých sociálních vrstev do těsnější blízkosti se stává i veřejný zábavní podnik — módní Red-bar z dvacátých let, kam čtenáře uvádí Nella Gamzová, rozrušená anonymním dopisem o manželově nevěře, a kde jsou v akci představeni současně advokát Gamza, herečka Tichá, její muž advokát Häusler, ředitel úleckého závodu Vykoukal, jeho syn Karel, toho času a nakrátko revoluční básník, sportovní tanečnice Dalešová a další. S většinou z nich se můžeme setkat po letech na oslavách 1. máje v Úlech, kde četná setkání umožňují navodit řadu zápletek, zejména v příbězích románových dvojic.

Nutnost rozehrát a obnovovat, i když s prodlevami, souvislosti mezi početnou sestavou postav z různých prostředí, nutí Pujmanovou, aby kromě vazeb přirozených (rodinná příslušnost, sousedství, profesionální zájem, politická aktivita aj.) pracovala také s románovou náhodou (jen na jejím základě mohly mít Růžena a Helena milostný poměr se stejným mužem — inženýrem Karlem Vykoukalem, který už byl čtenáři dříve představen), nápadnou zvláště tam, kdy musí postavy nejprve oddálit a posléze je v zájmu kontinuity opět svést dohromady. Podobně se Ondřej při odjezdu do Sovětského svazu setkává se svou dětskou láskou paní Nellou Gamzovou, která zmizela nadlouho z jeho života a kromě několika zmínek i z románového děje. Její přítomnost v závěrečné kapitole Doslov i vstup jako by vytvářela krátkodobý harmonizující souzvuk mezi tušenou budoucností hrdinovy dospělosti a minulostí, povolna se ztrácející v mlze vzpomínek.

Ačkoliv se děj Lidí na křižovatce ubírá vpřed místy přetržitě a s časovými skoky, svědčí jeho kompozice o úsilí sjednocujícím (návrtností postav i motivů), o složité orchestraci s dominantním tématem hledání a volby. Orchestraci jako základní kompoziční princip dokládá symfonické rozvržení kapitol do čtyř vět,¹⁶ užití kontrapunktů (kontrapunkticky kontrastní je celá řada dvojic) i průběžné navozování harmonií a disonancí v rámci jednotlivých kapitol. Orchestrace je konečně průkazná i na celé řadě vracejících se motivů, z nichž mnohé mají povahu

iracionální či symbolické nápovědi.¹⁷ Kromě již zmíněných příjezdů a odjezdů je v syžetu několikrát zopakován například motiv smrti, který má rozhodující význam pro další osud některých hrdinů. Smrt Ondřeje otce legionáře se stane impulsem ke stěhování vdovy Urbanové s dětmi do Prahy. Smrt nechlebské babičky paní Vítové („s ní odešel ten svět a my ho nevzkřísíme“) uzamkne tápající Nellu definitivně do rodinného soukromí. Bezprostřední blízkost umírání paní Polanské, zastřelené v době nechlebské stávky, otřese Ondřejovým svědomím a přispěje k jeho prohlédnutí a vzpouře proti Hospodáři. Smrt zaživa symbolizuje strnulý zjev prababičky („velký obličej, starý jako zima“), který se přichozím zjevuje za okny nechlebské vily. Vrací se také Ondřejeva dětská představa připodobňující spáče ve vlaku k zesnulým. Dřevěný dům v Nechlebech — ostrůvek mizejících časů „starých rodin“ — je přirovnáván k lodi, nejprve plující, později uvízlé na mělčině („Jako vyplavený z věku pověstí a ještě tmavý vlhkem seděl na mělčině zahrady, která se podobala vypuštěnému rybníku na nahém dni a v polozimní prozatímnosti.“). Vztah mezi minulostí a přítomností navozuje Pujmanová také prostřednictvím drobnějších rekvizit, v nichž jako by zůstal zaklet čas, někdejší prožitky i náklonnosti. Ze zpětného pohledu se některé motivy a situace projeví jako nápovědi budoucích událostí.

Od převažujícího zřetele k organizaci látky, vyznačující se u námi sledovaného typu sociálního románu komplexností a dokumentárností, obraťme nyní pozornost ke způsobu zpodobování postav a prostředí, abychom si ozřejmili rozmanitost naskýtajících se možností a také vývojový posun od staticky objektového stylu Hald k dynamicky subjektivnímu („induktivnímu“)¹⁸ stylu Lidí na křižovatce.

Při vytváření sociálně reprezentativních typů a jejich odstiňování vychází Tilschová především ze znaků fyziognomických (celkové vzezření, obličejové rysy, výraz).¹⁹ Její postavy proto působí jako výtvarná pojednání reálných modelů, viděných optikou postimpresionistických směrů, zvláště expresionismu. Stručné základní tahy, zdůrazněná emocionalita barvy a tvarová deformace — vše podtrhuje výrazovost rukopisu: „Rygl, ten druhý, zase celý rozkývaný, jako by měl vykloubené paže a nohy, měl obličej dlouhý, sivý a jaksi tupě zádumčivý, že se jeho oči až roztékaly do pleti bledé a zduřelé jako u pekaře.“ Svým způsobem Haldy představují pestrý soubor figurálních a hlavně por-

trétních skic, vypovídajících o zoufalém údělu lidu Ostravska, o individuálních tragédiích i kolektivních katastrofách. V barevném pojednání tváří, defilujících na stránkách románu, převládají odstíny, jež vyjadřují nezdravost života v devastované krajině, v útrobach země a v krajním nedostatku — vybledlost, bledost, zvětralost, popelavost, sivost. Chorobný výraz tváře, často zkrivené grimasou, stupňuje i barva, zeleňavě bledá nebo žlutobledá. „Jen výsměšek zkrivil chlapcův obličej s bledě žlutými vlasy a bledě hnědýma očima pod starou čepicí. A nic, ani pleť, ani oči, ani vlasy neměly dost krve a dost barvy. Arnoštův obličej od mrazu víc šedivý než růžový pozměnil úsměv do pošklebu, který vypadal hrozně smutně na dítěti.“ Monotónní, potlačena, nieméně výrazně příznaková barevnost tváří koresponduje s převládající barvou rámcové scenerie, pohlčené téměř neustále v šedobílé mlze a kouři. V portrétování postav vyšla Tilschová také z charakteristických znaků místní populace a zbarvením kůže zdůraznila i sociální kontrast: „A najednou se mu u stehna zvedla chlapecká hlava, bezbarvější a popelavější ještě o to, že se odrážela o červeň jeho krevnaté ruky.“ Položení barev vyvolává, jak vidíme, vedle sociálního významu také čistě vizuální, výtvarný dojem.

Výtvarně vděčně, to znamená nabízející se expresivní plastické modelaci, se pro Tilschovou staly modely (postavy a tváře) lidí fyzicky nesouměrných a deformovaných, požívačná tělesnost zbohatlíků i bizarní tloušťka chudáků, hadrovité kostýmy, škleb. Zatímco fyziognomické anomálie proletářů svědčí o bezútěšnosti životních podmínek, u velkokapitalisty Perutze naznačuje výrazná plastičnost ošklivé tváře, „nepravidelné a zas neobyčejné“, složitost povahy a postavení židovského samovládc.

Nejčastěji a s největším tvárným zaujetím jsou v Haldách zachyceny lidské oči a jejich pohled.²⁰ Přes ně autorka nahlíží do nitra svých postav, v očích se zračí mentalita, okamžité vnitřní hnutí, ale i vyšší poslání (jako například v „chytrých, spravedlivých, pronikavých“ očích Brejlatého, „jež svítily jasnou září božího rozumu“). S jistou nadsázkou lze říci, že „hra očí“ nedotváří v Haldách jen pestrý fyziognomický povahopis, ale sama též tvoří svébytnou vrstvu významové výstavby románu: „A v těch mrtvých očích zničené zableskla nenávist až k smrti. Jediná jiskra a hned zhasla.“

Potenciální statičnost v zobrazování lidských bytostí překonává Til-

schová kontrastem, expresivitou, paradoxem, anomálií a proměnlivým výrazem očí. Obdobně se snaží oživit a dramatizovat také přímou, atributivní charakteristiku psychologickou ambivalentností, rozlomeností a „složeností“ povah i psychických stavů: „A jen toto důvěrné oslovení mluvilo o složitých vztazích, nedocitěných, nedokončených a drásajících, mezi paní Perutzovou a vítkovickým inženýrem Kleinerem, složeným z dobrého pracovníka a zase šroběra, ze snoba a zase z vytečeného a všude oblíbeného společníka.“; „Petrus, dopálený houževnatě indolentním odporem té divné Tomšové, tak trpné, jako by byla jenom hadr, a zas tak ztvrdlé do kamene a křemene . . .“²¹

Tváře, jednotlivé figury i černající se dav jsou v Haldách viděny důsledně na pozadí tovární, městské či krajinné scenerie (zde i v Siréně se objevuje řada dílčích scén žánrového charakteru), a tak portrétní „galérii“ románu doplňuje sérii krajinomaleb, obrazy interiérů a tíživé kulisy továrních objektů („vysokých pecí, temných a tvrdých“). Zatímco pleť člověka většinou s převládající šedí mlhy a kouře v krajině splývá, tvar zvrásněných obličejů se na jejím pozadí ostře rýsuje. Impresionistické výtvarné vidění se prosazuje bohatou škálou černo-šedo-bílé monotonie: „černá země poházená uhelným kamenem“, „olověná běloba mlhy“, „bílá a teskná silnice“, „nafialovělá mlha soumraku“, „prázdnota nečisté černě“ hald, „smutná a nemocná modř“ nebe, „šedivý oblak Ostrava“, „tupá nepřátelská šed' těžkého čmoudu ze závodů a koksoven“, „šed' uprášené silnice a zataženého nebe“, „vlny temně šedých hor“ aj. Výtvarné vidění regionu, přesněji řečeno výtvarnost autorčiny vize, se zračí snad ještě výrazněji než v základních podkladových barvách v bodovém rozrušení převládající černo-šedo-bílé tonality — rudým až purpurovým západem slunce, barevným polem plakátů, červení cihel, ohně a krve, ryšavostí vlasů (etnický rys místní fyziognomie) apod. Převládající předmětné ztvárnění rozsáhlého komplexu sociální reality je tak i v případě této popisové složky esteticky zhodnoceno osobitostí autorčina stylu.

Už Tilschová uváděla v rámci kronikářské vrstvy Hald na románovou scénu některé postavy jen v souvislosti s jedinou situací či událostí, avšak sestava protagonistů vystupujících v paralelních dějových pásmech zůstávala neměnná. V cyklické Siréně, v níž je ztotožněn historický čas kroniky kraje s časem kroniky rodu, disponuje Majerová se zcela otevřeným (neukončeným) systémem postav, volně včleňovaných

do románového dění. Toto porušení tradiční románové syžetové ucelenosti, k němuž autorka dospěla tím, že se průmyslový kraj a profese pokoušela zachytit pokud možno v úplnosti, činilo dobové kritice značné potíže. F. X. Šalda a B. Václavěk v tom spatřovali nedostatek, jenž se nejmarkantněji projevil na vztahu postav a děje: „Mnohem víc než na básnickém vyvinování děje z charakterů záleží autorce na dokumentárním osvětlení a montování jednotlivých dějstev společensky hromadných. Kapitoly, které k sobě řadí, mají relativně velkou samostatnost, jsou dosti málo závislé na hlavním pásmu dějovém.“²² „... základní princip stavebný u tohoto díla ... je historicky následný, místo aby básnicky konfrontoval dramatis personae. Proto se například děj nerozvíjí z charakterů postav, nýbrž naopak obecný společenský děj jest dokládán konkrétními lidskými osudy.“²³

Majerová skutečně nerozvíjela děje z charakterů postav ani básnicky nekonfrontovala „dramatis personae“, protože jejím záměrem nebyla v první řadě románová fikce, ale dokument. Na základě dobových teorií románu-reportáže mimo jiné pochopila, že příběh někdy vyplyne ze samotné kresby prostředí: „Mnoho stačí, aby román vlastně kreslil ve všech svých kapitolách jen prostředí, které vlní se a čerčí, samo mu již dává hybnost příběhů.“²⁴

„Vlnění a čerčení“ prostředí se v Siréně stává vsutku určujícím pro to, kdy se ta která postava ocitne v popředí či pozadí románového děje. Alkoholické řádění a milostná avantýra Hudec-frajera přísluší období konjunktury železa a z ní plynoucí demoralizace dělnictva; krvavé Boží tělo 1889 je zaznamenáno převážně z pohledu jedné z obětí — malé družičky Emči Hudecové; kapitola Od ledna do máje náleží především kolektivnímu hrdinovi — mase stávkujících, ale do popředí se dostává také stará Hudecovka a její syn, havíř Rudla (hrdina Havířské balady), protože se boje účastní nejaktivněji.

Ve shodě s Haldami je i v Siréně člověk pojat jako nevydělitelná součást konkrétního prostředí, jako individualita, ale zároveň jako dokument. Pro Majerovou však už dělník není tak pasivním objektem maliřského, psychologického a sociologického studia, jež bylo vlastní naturalismu, ale svébytnějším subjektem dění (srov. též hovorové zabarvení slohu a užití polopřímých a nevlastních přímých řečí), jenž se v duchu formující se poetiky socialistického realismu prosazuje svými názory, představami, touhami, hněvem, ale hlavně činorodostí a bojem.

Majerová nezobrazila dělníky jako trpné nebo až zvířecky živelné bytosti nejen proto, že její zkušenost byla jiná než zkušenost autorky Hald a že se ve svém vývoji výrazně odklonila od poetiky naturalismu, ale také proto, že nepsala jen historii dělnické třídy, ale částečně i její socialistickou budoucnost. Ideově tematickou dominantu jejího proletářského románu tvoří tudíž vztah dělníka k práci jako možnosti plné a tvořivé realizace, za niž je nutno bojovat; hlavní nositelé této dominanty — Hudec-vynálezce a jeho vnuk Hudec-policajt, takřka romantičtí hrdinové touhy a deziluze — neprožívají tradiční drama milostné, ale drama profesionální (geniální laik, jenž se zasvětil vynalézání, je podveden vedením železáren a pohrouží se do zatrpklé osamocení, kvalifikovaný hutník, který „má železářny v krvi“, je vystaven nedůstojnému přežívání nezaměstnaného).

Aktivní vztah postavy k pracovnímu prostředí podmiňuje v Siréně také způsob ztvárnění průmyslového světa. Zatímco v Haldách byli dělníci takřkajíc „přistihováni“ v podmínkách pracovního procesu jen ojediněle (do šachty sestoupí děj například jen jedinkrát, když je tam usmrčen syn Marky Tomšové), v nepokrytě dokumentárním, až reportážním románu Majerové fungují postavy často v roli jakýchsi průvodců nejrůznějšími provozy. Jejich popis je pak dynamizován pohybem dělnického hrdiny továrním prostorem nebo předvedením objektů jako něčeho překvapujícího a vzrušujícího. Huť se dokonce objeví i jako životní nezbytnost a předmět touhy, vnímaný všemi smysly: „Železářny mu nebyly jen divadlem, jehož kouzlo mu sytilo nervy jako příjemné opojení, takže mu bez nich něco scházelo. Všechny jeho smysly se železáren účastnily, nejen zrak, pasoucí se na podivuhodném obrazu proměnlivých dýmů a oslnivých září. Jeho čich lapal plyny, vystupující z proměňování podstat všelijakých kyzů, rudy, hlíny, vápna, a rozeznával je se znalectvím až požitkářským. Vyčíchal ve vzduchu, co se na huti děje... Zrak a čich, ale také sluch byl účasten; kde na světě byl ještě takový kraj, aby se ho zmocňoval zvukem své sirény, aby útočil na jeho ušní bubínek obřím šteknutím dmychadel, uvolňujících přebytek vzduchu, aby oddechoval kulatými tlamami konvertorů a zpi-val ustavičným zněním železa?“

Zabýváme-li se zpodobením vztahu postavy a prostředí, nemůžeme se v případě Hald a Sirény nezmínit o vlivu Zolova *Gerimalu* (1885, česky poprvé 1892) a jeho přehodnocení. U Tilschové na něj narážíme

takřka na každém kroku. Svědčí o něm paralelní konfrontace světa panstva se světem nelidské dřiny a bídy, důraz kladený na vizuální kvality předobrazu i biologická koncepce člověka. Podobně jako Zola rozvíjí i Tilschová řadu erotických výjevů, vesměs jako součást zvrácených, smyslově rafinovaných i vulgárních sexuálních poměrů. Analogie s *Germinalem* se objevuje i u dílčích témat a motivů, například u motivu alkoholu, pojatého jako destruktivní síla, proměňující povahu člověka, nebo u motivu tělesně i mravně deformovaného dítěte (Arnošt Tichuň, „tak chytrý a prohnilý, tak zrůdně zvědavý a všeho schopný, i nejmizernější podlostí“, je blížencem křivického lupiče Janka Maheua). Se zdůrazněním biologické podstaty člověka souvisí v Haldách též zolovské zobrazení davu v podobě slepé živelné síly, přirovnávané k valící se lavině, proudu, přívalu, veletoku, ale i „lítému a nepořádnému stádu bez cíle a bez pána“ („A ta pohyblivá masa, jak by to bylo jen jedno tělo netvora o tisíci rukách, zmítané ve vášnivě křeči.“). Přestože Tilschová nedosahuje velkoleposti zolovské režie davových scén, což nejspíš nebylo ani jejím záměrem, náleží hromadné výjevy k nejsilnějším místům jejího románu. Strážlivěji, bez vizionářské monumentalizace, zobrazuje česká autorka též průmyslové objekty, nicméně i pro ni představují vysoké pece ještě „netvárné a mohutné obludy“, „kovové nestvůry“ živě lidským masem, a ocelárnu připodobňuje k modernímu pekle „se směsí plamenů, bílých a žíhaných uprostřed temnoty, s tím ohlušujícím skřípem i těmi polonahými muži, kteří tu úzkostlivě pobíhali kolem ohňů“.

Majerová přímo programově, v polemice s naturalismem,²⁵ potlačuje pudovou sféru života svých postav a spolu s ní i erotické téma. Průmyslový svět ztvárňuje buď s věcností reportáže, nebo formou jakýchsi „civilizačních zpěvů“, nasycených dynamickými obrazy a výrazně rytmovaných. I v *Siréně* se však objevují mytizující personifikace průmyslových kolosů, které sem pronikly z raných povídek, bezpochyby ovlivněných symbolikou Zolova vizionářství: „Jsou hutě ty jako polyp, ohromný, na daleké míle své pavoukovité a ovíječné nohy prostírající; a každý, kdo okolnostmi nucen či oslepen na ně se přilepí a stáhnout jimi se nechá, toho do svých klepet ohavných a žhavých vtáhne a saje z něho všecku krev, celý život nelítostně a bezohledně“ (Povídky z pekla); „Představoval si hutě jako polypa, přilepeného dlouhýma nohama na organismus krajiny. Kdo se dostane k těmto chapadlům nablízko, toho uchvátí, a nepustí takového, jaký přišel“ (*Siréna*).

Z této konfrontace je na první pohled patrná nejen proměna stylu, ale také významový posun: neosobní symbolická představa (hutě — polyp) z povídky byla v pozdějším románovém zpracování připsána jednoznačně jedné z postav, a stala se tak vlastně dokladem určité historické formy dělnického vědomí.

Od naturalismu se Majerová odklonila i způsobem zobrazení davu. Vidíme to už na scénách útoku na vilu ředitele Bachera a její živelné demolice, totiž na scénách atomizovaných řadou dialogických replik, prostorově dynamickým snímáním událostí a vpojení subjektivní perspektivy jedné ze zúčastněných postav — malé Emči. Ve stávkové kapitole *Od ledna do máje* pak prostřednictvím prudce rytmovaného hromadného monologu se silnou dialogickou (apelativní) složkou činí autorka z dělnické masy subjekt románové výpovědi, jenž tu demonstruje sám sebe, svou vůli i emoce a zčásti komentuje průběh rušného dění.

Už název románu *Lidé na křižovatce* signalizuje prvořadý význam postavy a její svébytné jedinečnosti („Postava je první, co se mně vynoří naráz v tělesné i duševní úplnosti, co mne popadne a co mne vede“).²⁶ Plurál „lidé“ však současně poukazuje k lidské množině, uchopitelné pouze jako diferencovaný a hierarchizovaný systém, v němž se počítá s nestejnou účastí postav v ději, s různým stupněm jejich individualizace a reprezentativnosti. Od kolektivistických Hald a *Sirény* (u Pujmanové hraje kolektivum jen epizodickou roli — dá hrdinovi pocítit dosud neprožitá souručenství) se *Lidé na křižovatce* odlišují hned v několika aspektech. Především v nich lze označit jediného ústředního hrdinu, který sice nevystupuje ve všech kapitolách, ale je sledován průběžně a nejdůsledněji (od dětství na práh dospělosti); jeho biografie vlastně tvoří syžetový základ románu zrání. S Ondřejem Urbanem je spjato i stěžejní téma prózy — zvnitřněné téma sociální emancipace, téma uvědomění sociální příslušnosti, které je spjato s dosažením vlastní identity (v závěrečných kapitolách se Ondřej zbavuje toho druhého, který ho „postrkoval a odpovídal za něho z hladké studené slupky, po které všechno sklouzlo“). V *Siréně* byl uvědomovací proces demonstrován současně na jedincích i mase, v *Lidech na křižovatce* je zahrnut do individuální zkušenosti hrdiny, dospívajícího od utváření základních povahových vlastností přes iluze a tápání až k rozvratu a vzpouře.

Ač *Lidé na křižovatce* nejsou románem kolektivistickým, poskytují

velice mnohostranný pohled na českou societu meziválečného období. Tento pohled, měl-li směřovat k objektivitě, vyžadoval náročně pojatý repertoár postav a jejich diferenciaci na základě řady kritérií (psychologických i sociologických). V povahopise uplatnila Pujmanová kritérium původu a také kritérium rodové psychologie, jež jí umožnila kombinování a odstiňování rysů příbuzných i kontrastních, souhlasných a nesouhlasných reakcí, a to mezi rodiči a dětmi, mezi sourozenci i mezi dětmi z různých rodin a prostředí. Se smyslem pro jedinečnost a složitost individuální zkušenosti a psychologie pojala i hledisko třídní příslušnosti, v důsledku čehož vyzněla společenská situovanost některých postav nejednoznačně a labilně. Tak kupříkladu Růžena Urbanová absolvuje hned několik stupňů na žebříčku společenské prestiže — od chudé žižkovské holky se přes úslušnou pomocnici v kadeřnictví a posléze manikýrku hotelu Ritz vyšplhá až mezi manekýnky „od Horsta“ a kariéru završí sňatkem s předním pražským advokátem. Epizodní postava — sportovní tanečnice Dalešová — zrazuje svůj aristokratický třídní původ příslušností k pražské umělecké bohémě. V portrétu velkokapitalisty Kazmara, v jeho neúnavném dřívství, je uchováno mnohé z tvrdé výchovy syna venkovského tkalce. Řadě postav třídní vědomí zcela chybí. Chybí Růženě, ale i její udřené a zatrpklé matce, která se zhlíží ve světě okázalého přepychu a je nadšena dcerou, již se podařil happy end po vzoru filmových kýčů. V prostorách Kazmarova amerikanizovaného podniku se pohybují vesměs „mezci s klapkama na očích“ (mezi ně ostatně několik let patří i ústřední hrdina), některé zaměstnance zformoval kariérismus do podoby „žalostné karikatury v šatech odložených od panstva“. V jakémisi třídním meziprostoru se ocitá především Nella Gamzová, která se sňatkem s komunistickým advokátem odloučila od životního stylu měšťanské třídy, a nepůvabná dědička „úleckého království“ slečna Kazmarová, odcizená humanitními zájmy a duševní nevyrovnaností otcově podnikatelské vášni. Obě tyto ženy trpí „hypochondrií třídního svědomí“: „Stálo by za to, zakreslit jednou klikaté hranice člověka, kterému již se nedostává zvilosti, aby souručil s měšťáky, ze kterých vzešel, ani v něm není dosti nevinnosti, aby odříkával revoluční slabiakář. Jsou to ti růžoví. Vymrou jako druh okřídlených ještěrek. Budou pohlceni. Nebude jich škoda, sami to vědí. Všechno o sobě vědí. Tito odrodilci z pravého břehu se nebrání a sami se vrhají do amazonského proudu.“

Složitost a mnohotvárnost lidských povah i duševních dějů, již v rovině kompozice odpovídá polyfonní orchestrace, kterou se Lidé na křižovatce nápadně odlišují od Hald a Sirény, byla mimo jiné podmíněna labilitou sociálního statutu postav a jistě také tím, že v románu vystupuje celá stupnice intelektuálů. Pro psychologické prohloubení sociálního tématu tu má však rozhodující význam existenciálně chápaný časoprostorový motiv křižovatky. Autorka ho spojuje s přechodným charakterem krizové doby, ale současně jím postihuje vnitřní situaci některých postav — postav, které se vyvíjejí, nechápou, poznávají, tápají, hledají, váhají, zbavují se iluzí, rozhodují se apod. Pojetí křižovatky jako diferencující hranice ovlivnilo i způsob jejich fiktivní existence v románu: postavy „za křižovatkou“, jejichž pozice v realitě sociálních antagonismů je vyhraněná a stabilizovaná (Gamza, Kazmar, doktor Rosenstam, dělničtí mluvčí pan Polanský a Francek Anténa aj.), jsou viděny převážně z vnějšího pohledu (vypravěče nebo jiné postavy) a bez vývoje; postavy, které se ke křižovatce blíží, míjejí ji nebo překračují (Ondřej, Nella Gamzová, Stanislav, slečna Kazmarová aj.), jsou zpřítomněny svou vnitřní zkušeností, prožitkem, emocionálním hodnocením. V Haldách převažovala fyziognomická a biologická stránka člověka, v Siréně jeho činnost, zvláště profesionální a bojová aktivita, v Lidech na křižovatce pak jeho duchovní vývoj. Pujmanová člověka nejen složitě a nejednoznačně nazírá, ale také postihuje. Vedle jen sporadicky užitých tradičních formy přímého hodnocení vypravěčem — nikoliv vševědoucím, v podstatě nezúčastněným a aprioristickým, ale osobním a angažovaným — a vedle tradiční formy nepřímé charakteristiky jednáním a dialogem uplatňuje hojně subjektivní perspektivu (zkušenostní, emocionální, hodnotící), do níž je zahrnuto i vidění a hodnocení jedné postavy druhou. I při zesílené subjektivnosti tak mnohost hledisek zajišťuje objektivitu výpovědi a distanci od psychologismu proustovské introspekce: „Četl a odsuzoval neurastenické pipláni s pocity, ale také se podivoval obsažnosti rodokmenných souvětí, jak je dovede větvit jen logistická francouzština . . . Hodlal označit uměleckou metodu Proustovu za intelektuální impresionismus, a chtěl ukázat na jeho pochybenou optiku. Přiblížíš-li nazíraný předmět oku příliš, octne se jeho obraz za sítnicí, a vidíš nezřetelně.“

Ve svém sociálním „románu společenské součinnosti“ panorámovala Pujmanová lidi z rozličných společenských sfér, a tudíž i několikrát pro-

středí a několik lokalit: Prahu dvacátých let (zrychlený tep ulic jejího centra, život nočního podniku, poklidnou atmosféru periferie), měšťanský svět náznaků a nápovědí zkoncentrovaný do venkovské vily, dále amerikanizované uniformní průmyslové středisko a konečně svět sociální nejistoty a proletářského boje, demonstrováný na událostech stávkový v upadající textilce. Přesto však nebyla v Lidech na křižovatce prostředí poskytnuta taková autonomie jako v Haldách a v Siréně. Není to prostředí všudypřítomné a přesahující „rámec obrazu“, a to proto, že je do děje vtahováno převážně prostřednictvím subjektu vypravěče nebo postavy — jako zážitek, dojem, zkušenost, předmět zájmu pozorování.

Pro konfrontaci s Haldami a Sirénou bude užitečné povšimnout si ztvárnění průmyslové sféry, které se v Lidech na křižovatce muselo lišit už jenom rozdílností objektu, jenž svou architektonickou uniformitou a strohostí mohl sotva vzbuzovat výtvarné představy nebo oživovat pohádkové nestvůry. Podobně jako pro hutníky z rodu Hudeců není ani pro Ondřeje Urbana továrna místem zotročující dřiny, ale prostředím profesionální seberealizace, zdrojem mužného sebevědomí, dokladem lidského důmyslu a dovednosti lidských rukou. I jemu je přisouzena role průvodce průmyslovým světem — zámlinkou k románové tovární reportáži se tu stává jeho kvalifikační růst a odborný zájem. Ondřejových zážitků a zkušeností se účastní i zaujatý vypravěč, a tak se převažující formou prezentace daného prostředí stává civilizační esejismus, který zapojuje všechny smysly a personifikací používá k oživení popisu a k poetizaci: „Ondřej viděl rád, s pánovitou chutí, jak by sám měl ten nápad, kterak trhačka drápatým válcem rozdivočuje i krotí chlupatínu, a křídlem ji potěrá a tříbí; kterak zpod kmitajícího hřebenu věje peřej, bavlněný prach, dělníci tomu říkají závoj; kterak pneumatický vítr žene vločky jako psaníčka vzdušné pošty . . .“

Na dynamizaci obrazu sociální reality, k němuž Majerová dospěla především dynamizací obrazu prostředí a Pujmanová dynamizací obrazu postavy (obě díky využití moderních výrazových prostředků a postupů), se významně podílela i dynamizace samotného stylu vyprávění. Staticky komponovaným Haldám, které dávají přímo hmatatelně pocítit fyzickou přítomnost osob a objektů v ději, odpovídá tradičnější realistický styl, v němž je výrazně odlišeno pásmo vypravěče od pásma postav. Příznačný je pro něj jak předmětný popis a přímá charakteris-

tika, exponující postavu jako charakter předem vypočtený (i zvrát je de facto zakalkulován v ambivalentnosti atributivní psychologické typologie), tak i repliková forma přímých řečí, ostře se vydělujících z toku vyprávění, mimo jiné i jazykovou příznakovostí dialektu a cizí řeči.

Také Siréna je románem předmětného, hmotného nazření reality. Její obraz tu však není dynamizován jen rušností hromadných dějů, ale také formálními postupy — cyklickou přetržitostí, montážním principem, mnohotvárností výpovědní formy. Tato forma umožňuje kombinaci historiografické narace se scéničností žánrového výjevu, živě reportážního popisu a lyrického esejismu s dramatismem a spektakulárností v líčení hromadné události a poskytuje prostor také bezprostřední hovorovosti promluv dělnických postav, jednotlivců i kolektivu.

Nejdynamičtějším a mnohohlasým vypravěčím styl, odpovídajícím polyfonní orchestraci románu, charakterizuje Lidi na křižovatce. V tomto stylu smíšeného typu se dynamicky prolíná kontext vypravěče s kontextem postavy: prostřednictvím nevlastních přímých a polopřímých řečí proniká subjekt jednajících osob do pásma vyprávění a současně si vypravěč ve svém subjektivně zbarveném projevu (autorka tu užívá nejen 1. osoby plurálu, ale i 2. a 1. osoby singuláru — ztotožňuje se se čtenářem, oslovuje ho a prosazuje i samu sebe) osvojuje distinktivní rysy promluvového pásma postavy.

Vytypovali jsme na základě několika aspektů — zobrazení lidské množiny, panoramatičnosti, komplexnosti předmětu zobrazení, dokumentárnosti a historičnosti — tři nejreprezentativnější prózy z okruhu meziválečného sociálního románu, abychom na jejich tvaru tento žánr zkoumali z hlediska proměn jeho obsahu a formy. Ukázali jsme, že jejich základní posun spočívá v překonání naturalistické poetiky a s ním spojené tvarové inovaci. O postižení lidské množiny a historicky objektivní zachycení širšího celku sociální reality usilovalo ve dvacátých a třicátých letech pochopitelně více děl; zmiňme alespoň dvě trilogie — Úder (1925—1933) Boženy Benešové a Železný kruh (1927—1932) Karla Nového. Tyto realistické románové cykly, tkvící i přes širší rozhledu po české společnosti (venkovské i městské) doby předválečné a válečné v etické problematice individua, by však bylo vhodnější zkoumat jako pokusy o románovou epeje. K těm by ostatně patřil i román Lidé na křižovatce, kdybychom ho vykládali a posuzovali v souvislosti s dalšími díly — Hrou s ohněm (1948) a Životem proti smrti (1952), a rovněž

legionářský román Jaroslava Kratochvíla *Prameny* (1934, psán 1924 až 1933), výrazně dokumentární, kolektivistické, nejen sociální, ale i socialistické dílo, blízké revoluční perspektivností *Siréně* a *Lidem na křižovatce*.

V případě podobného rozšiřování typu sociálního románu lidských množin bychom ovšem museli zkoumat obecnější problémy románové výstavby epického díla jako takového. Naproti tomu zúžení předmětu zkoumání na *Haldy*, *Sirénu* a *Lidy* na křižovatce, které v českém kontextu představují nepochybně nejuvědomější pokusy nejen o uplatnění sociálního zřetele v zobrazení společenské reality, ale i o epické ztvárnění aktuálního sociálního konfliktu, a to v rámci průmyslového světa, kde nabýval podoby nejvyhrocenější a nejdramatičtější, nám umožnilo soustředit se detailněji na specifické rysy sledovaného žánru, jak se utvářely na cestě k poetice socialistického realismu.

POZNÁMKY

- ¹ Tento výběr by se mohl odvolat i na výrok Marie Pujmanové z dopisu zasláního B. Václavkovi 22. 1. 1935: „Mimo Marii Majerovou, jejíž ráznosti učít se v praxi a jejíž jasné a hmotné názornosti umělecké si velice vážím, a mimo A. M. Tilschovou, jejíž *Haldy* byly před lety čin nedost oceněný, kdo u nás píše továrnu a dělníky, stroj a kapitál, to, co dnes roztáčí a zastavuje svět.“ Viz J. Dvořák, Bedřich Václavek — Marie Pujmanová. Příklad spolupráce kritika s autorem, Václavkova Olomouc 1960, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Praha 1961, s. 145.
- ² Termín „román lidských množin“ přejímáme ze stati J. Opelíka *Zlatá doba české prózy, věnované prozaickým žánrům třicátých let*. Viz *Host do domu* 15, 1968, č. 11, s. 38.
- ³ M. Majerová, *Volání s ozvěnou*, Praha 1960, s. 117.
- ⁴ Toto označení použil J. Tax v souvislosti s autorčíným románovým pokusem z počátku dvacátých let, jenž zůstal torzem. Viz J. Tax, Marie Pujmanová — Tvůrčí drama 1909—1937, Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Monographia XLI — 1972, s. 98.
- ⁵ A. M. Tilschová, Jak jsem psala *Haldy*, in: *Haldy*, Praha 1977, s. 314—315. (Psáno 1932.)
- ⁶ Svou tvůrčí metodu objasnila Tilschová následovně: „Postup je prostě ten, že si věc udělám nejdřív jen podle svého citu, fantazie, instinktu, a dodatečně si ověřím fakta i psychologii, čili správnost jejich. Celý postup je vlastně obrácený:

dřív si udělám vlastní vizi a teprve potom jí dodám masa a krve reálnými detaily. Jinak tedy, hledat materiál a z něho budovat román, to by byla u mne jen mozaika, která by se mi pod prsty na kousky rozpadla.“ Citováno podle M. Heřmana, Národní umělkyně A. M. Tilschová, Praha 1949, s. 49—50.

- ⁷ První fáze jejího usilování o typ polyfonního generačního románu se odehrála už na počátku dvacátých let, kdy začala psát *Román školní třídy*. Zůstal sice torzem, ale předznamenal koncepci *Lidí na křižovatce* jednak kompozicí založenou na třech rodinných liniích, dále vyhrocením generačního konfliktu v souvislosti se sociálním citěním a konečně i psychologickým založením některých povah.
- ⁸ Viz zápisníky *Zlín I* a *Zlín II*, uložené v literární pozůstalosti M. Pujmanové v Literárním archivu PNP. O jejich náplni informuje M. Blahynka v monografii Marie Pujmanové, Praha 1961, a J. Tax v již zmíněné publikaci.
- ⁹ Připomeňme si, že ve všech třech románech má každá kapitola samostatný název.
- ¹⁰ A. M. Piša, *Kroniky a romány, Sever a východ* 4, 1928, s. 75—80.
- ¹¹ F. Götz, *Cesta A. M. Tilschové k sociálnímu románu*, *Národní osvobození* 4, 1927, č. 168, s. 4.
- ¹² J. O. Novotný, *Ostravský román A. M. Tilschové*, *Cesta* 10, 1927—28, č. 1, s. 14—15.
- ¹³ K. Sezima, *Sociální román*, *Lumír* 55, 1928—29, č. 2, s. 65—68.
- ¹⁴ Jádro kapitoly *Hrob* nemá hrob vzniklo přepracováním povídky *Chudá láska*, napsané v roce 1901 a vydané v *Planém milování* (1911). Vložený baladický příběh, podaný původně v 1. osobě, je v *Siréně* prezentován jako text deníku mimořádně senzitivní a náboženskou výchovou poznamenané dívky.
- ¹⁵ Ke kompozičnímu využití autentických dokumentů se Majerová inspirovala nepochybně tvorbou *Dos Passose*, který se spolu s *Uptonem Sinclairem*, soustavně překládaným od roku 1927, těšil oblibě a uznání zvláště u levicových literátů. V souvislosti s neobvyklým — montážním až kolážovým postupem — si zmíněné orientace povšiml K. Sezima: „Instrumentována je *Siréna* také tak mnohohlase a komponována, jak zřejmo, na kolikerý způsob pluralisticky. Na troskách zpuchřelého akademického schématu románového hledá nové, volnější útvary po amerických vzorech hromadné faktomontáže, přesunujíc pozornost hned na tu, hned na onu stranu, na tu onu postavu z dělnického kolektivu nebo na vzdálenější pozorovatele.“ *Lumír* 62, 1935—36, č. 10, s. 527.
- ¹⁶ Hudebními inspiracemi a analogiemi románu *Lidé na křižovatce* se podrobně zabýval J. Tax v zmíněné monografii Marie Pujmanové — tvůrčí drama 1909 až 1937. Užil tam označení „románová symfonie“ a vložil kompoziční rozčlenění prózy do čtyř vět, jimž odpovídá symetrické dělení kapitol (6 — 8 — 6 — 8) a které jsou určeny dominantní událostí.
- ¹⁷ K. Polák označil ve své recenzi románu *Lidé na křižovatce* styl Pujmanové

- přímo jako „symbolický realismus“. Viz Kritický měsíčník 1, 1938, č. 1, s. 40.
- ¹⁸ Jako „společenský román induktivního typu“ charakterizoval Lidi na křižovatce J. Opelík ve stati Historický román o současnosti: „Myslí se tím společenský román, v němž jsou události nazírány zevnitř, očima jednotlivých postav; kde sám autor pluje uprostřed dravého životního proudu, aniž to však znamená, že bez ideového kompasu — obecná pravda o době se však vybavuje ze samého příběhu, je před čtenářovými očima se všemi těžkostmi poznávacího procesu dobývána a její přijetí vyžaduje značné čtenářovy aktivity“ (Host do domu 9, 1962, č. 2, s. 77).
- ¹⁹ „Metoda A. M. Tilschové jest: od vnějška k nitru. Nemá daru vnitrozření. Nezmocňuje se svých osob naráz, nepropálí se v samou jejich podstatu intuitivním bleskem. Musí si svých osob teprve pracně dobývat a sama sobě je postupně vysvětlovat tím, že popisuje jejich prostředí, vzhled, šaty, tváření se, pohyby a řeči, činí tak trpělivě, správně a bez dynamiky“ (M. Pujmanová, Vyznání a úvahy, Praha 1959, s. 33).
- ²⁰ Na mnohotvárnost zobrazovací funkce motivu očí v Haldách upozornil K. Krejčí. Vypsal a roztřídil typy a varianty použití tohoto motivu, ale neuvedl jej do souvislosti s celkovou vizuálností románu ani s pojetím člověka jako fyziognomického objektu (A. M. Tilschová, Praha 1959).
- ²¹ Ambivalentností charakteristik se jako konstantním prvkem literárního stylu A. M. Tilschové zabývala A. Hájková ve stati Básniřka lidského svědomí (Česká literatura 21, 1973, č. 6, s. 511—523; knižně in: Nejen o humoru, Praha 1984).
- ²² F. X. Šalda, Síréná neboli Montáž socialistickorealistická, in: Kritické glosy k nové poezii české, Praha 1939, s. 504.
- ²³ B. Václavek, O epickou syntézu, in: Tvorbou k realitě, Praha 1946, s. 115.
- ²⁴ M. Majerová, Volání s ozvěnou, Praha 1960, s. 22.
- ²⁵ Protinaturalistické stanovisko autorky zaznívá důrazně i z následujících slov: „Erotický motiv je v románu jen jako projev života, nikoli jako patologická složka anebo jako něco, co by hrdiny a hrdinky románu trápilo s problémovou naléhavostí. Pracující lidé mají zpravidla zdravé a normální instinkty, jejich problémy jsou jinde než v erotice. Oni se musí starat nejdřív, jak by se najedli, jak by sehnali práci...“ (Rozhledy 4, 1935, č. 39—40, s. 305—306).
- ²⁶ Citováno podle doslovu M. Blahynky k vydání v Praze 1979, str. 396.

Při pohledu na žánrový repertoár novodobé české literatury je zjevné, že klasický věk výpravné poezie dovršují a uzavírají vrcholná díla generace ruchovců a lumírovců, jako jsou třeba Čechovy skladby Václav z Michalovic a Lešetínský kovář, Vrchlického Hilarion, Bar Kochba či Zlomky epejeje nebo Vyšehrad a Karolínská epejeja od Julia Zeyera. V tvorbě několika následujících literárních generací — sovovské, tomanovské, čapkovské a nezvalovské — veršovaná epika výrazně vyklizuje pozice, ustupuje žánrům neepickým, především nejrůznějším podobám lyriky.¹ Snad posledním akordem velké epické symfonie 19. století je Macharův veršovaný román Magdaléna (1894), dílo autora stojícího na prahu moderního českého básnictví.

Epické prvky najdeme přirozeně i v mnoha dílech první třetiny dvacátého století, specifickým procesem procházel kupříkladu vývoj básnické balady (Bezruč, Šrámek, Sova, Wolker, Hořejší, Kolman Cassius), veršovaná epika doznívala v poezii starších autorů a epigonů.² Obecněji se zdá, že lze — z hlediska pohybu žánru — mluvit o dvou epizujících nebo přesněji k epice inklinujících vlnách české poezie: jednak je to období před první světovou válkou (Dykova Milá sedmi loupežníků, také s rysy básnické balady, a Giuseppe Moro; Gellnerův Don Juan), za druhé pak období počátku dvacátých let, hlavně zralý Wolker.

Svého pozoruhodného renouveau se však dočkala veršovaná epika na samém sklonku třicátých let. Ke konci roku 1939 vychází poprvé Horův Jan houslista, ještě za okupace několikrát vydaný, o rok později se objevuje Holanův První testament, Terežka Planetová téhož autora vyšla 1943, Cesta mraku 1945. Za války vznikl i Horův Život a dílo básníka Aneliho (1945). Potom opět následoval Vladimír Holan: jeho Rudoarmějci, nesoucí dataci 1946, vyšli v roce 1947. Současně se

velmi výrazně přihlásila ke slovu mladší básnická generace, sdružená ve Skupině 42, v níž se v první polovině čtyřicátých let nejvýraznějším představitelem epizující linie stal Josef Kainar, především svými *Novými mýty* (1946) a ranějšími *Osudy* (1947), napsanými již na počátku čtyřicátých let.

Uvedli jsme několik významných, pravděpodobně nejvýznačnějších děl nové vlny české básnické epiky z let 1939–1946. Sklon k epičnosti ovšem — jak bychom mohli vcelku snadno dokumentovat — nezůstal omezen na jednotlivé autory a díla. Ovlivnil i básníky, jejichž předchozí tvorbu lze charakterizovat jako čistě lyrickou, se sklonem k písňovosti a melodičnosti. Epické prvky nalézáme u Jaroslava Seiferta ve sbírce *Kamenný most*, ještě silněji u Františka Hrubína v poemě *Jobova noc* a u Ivana Blatného ve sbírce *Tento večer*; k epickému výrazu tíhla zvláště ve svém *Zpěvníku* Marie Pujmanová. Podobné směřování můžeme sledovat v *Nezvalově Historickém obrazu* z roku 1939. U některých dalších výrazných básnických individualit se „epizující“ sklon prolíná se sklonem „dramatizujícím“ (např. František Halas, Jiří Orten, Oldřich Mikulášek), případně s tendencí k „věčnosti“ (další autoři ze Skupiny 42, hlavně Jiří Kolář).

Směřování k epičnosti se tak stalo jedním z podstatných rysů vývoje poezie v tomto období, epizace představovala jednu ze základních tendencí tehdejšího básnictví. Povšimla si toho ostatně i dobová kritika. A. M. Píša již v roce 1940 s porozuměním zaznamenal vývojový pohyb české poezie od lyrické soustředěnosti na subjekt k širším perspektivám a k předmětnému vidění. Ve stati *Básnický podzim 1946* pak konstatoval „charakteristický vývoj od drobných lyrických útvarů k rozměrnějším skladbám začasté lyrickoepickým, ba přímo epickým...“³

Velká část české kultury se již v průběhu třicátých let obracela od „tvoření nového“ k „uchovávání starého“, literatura například od víceméně abstraktních projektů dobové současnosti i budoucnosti směřovala k zachycení obecně lidských, konstantních rysů člověka i světa. Vyostřující se sociální a politické antagonismy doby, zejména rapidně rostoucí nebezpečí fašismu, tuto obecnou tendenci nepotlačily, ale spíše jen posunuly směrem k aktualizaci, ryze časové bylo v dílech většiny významných autorů projektováno jako zároveň nadčasové, opakující se, obecně platné. Ve druhé polovině třicátých let je v české próze i poezii zcela zjevné směřování od bezprostředně prožívané zkušenosti

k širšímu záběru a prolínání obojího, úsilí o vyslovení dění celku světa, jehož jsme součástí. Každodenní přítomnost byla historizována, zatímco dějinná minulost se mohla stát živou složkou současnosti. S tímto obecným vývojovým pohybem kultury a zvláště literatury souvisí i sklon k epičnosti. V próze se projevil časově dříve než v poezii, vlastně již v první polovině třicátých let. Bylo přitom příznačné, že vrcholná díla tohoto proudu, například *Vančurova Markéta Lazarová* a *Olbrachtův Nikola Šuhaj loupežník*, nevycházela z apriorního, předem daného a pouze dokládáného celku světa (na rozdíl od proklamativnosti dvacátých let). Celkový obrys představovaného světa byl ustavičně konfrontován s každodenně prožívanou realitou a přirozenými, konstantními lidskými vlastnostmi. Model skutečnosti byl stále pozměňován a proměňován různými aspekty vidění a zobrazení. Lze proto mluvit spíše o dění celku světa, o pohybu a vyvstávání smyslu reality — než o vyslovení totality světa jako něčeho předem hotového, závazného a „vyhodnoceného“ (ve smyslu hegelovského pojmání epiky, v podstatných rysech převzatého Lukácsem a jeho žáky). Směřování k takové koncepci epiky nezůstalo omezeno na prózu — projevilo se i v poezii na konci třicátých a v průběhu čtyřicátých let.

Vytčený okruh epické či spíše epizující poezie nebyl ovšem zdaleka homogenním, jednolitým útvarem. Při jeho formování působilo několik sociálních i ryze individuálních faktorů, prolínalo se tu několik vývojových linií, určených jak čistě literárním básnickým kontextem, tak okolnostmi v širším smyslu kulturními, politickými a společenskými. V rámci „epické tendence“ v české poezii z konce třicátých let a z let čtyřicátých, především žánru básnického příběhu, jímž se zde budeme zabývat, můžeme sledovat několik vyhraněných, osobitých realizací moderní veršované epiky, které sice měly společné vývojové a genetické pozadí, projevovaly se však zcela svébytně a někdy i rozdílně. Máme na mysli především dvě osobnosti, které iniciačně zasáhly do vzniku tohoto žánru: Josefa Horu a Vladimíra Holana.

Horův *Jan houslista* je časově první z výrazně epických děl sledovaného období. V tomto „téměř malém eposu“, jak jej označila tehdejší kritika, je zpodoběn osud nadaného českého hudebníka, jenž v mládí odešel do ciziny a v zámoří získal uznání a slávu. Dějově reflexivní pásmo básně, které je sevřeno do šedesáti dvanáctiveršových strof v pravidelném jambickém rytmu a nepatrně obměňovaném rýmovém

schématu — tzv. douzainu, blízkém oněginské strofě —, začíná vlastně ve chvíli, kdy se Jan po úmrtí své ženy rozhodne vrátit do vlasti. Uvažuje o svém životě a cítí, že jeho umění i životnímu poslání se v cizině nedostalo naplnění.

. . .
šál snu, jenž bez domova vlál . . .
Mé housle! Cizincům jsem hrál,
a cizí žena v jejich hlasu
plakala láskou pro můj žal!
. . .
Komu jste hrály? Co jste hrály?
Komu jsem vámi kde co dal?
. . .
těm gentlemanům pevných čel,
jež hladově se zdají klenout,
v znavené touze zapomenout
na nervy unavených těl.
Ne, něco jiného jsi chtěl.
živelný žár, jenž jiskrou skočí
v rozradované, dětské oči,
žár, od něhož jsi odešel.

Janův návrat domů však není ani trochu idylický. Jeho rodiče jsou již mrtvi, milovaná matka se syna nedočkala. Země je rozvrácena dravými uchvatiteli: „Běh žvlů tmou, skok tygří tlapy / rozházel hnízda, skácel les . . . Shořela lípa pokácená, / a jenom vzpomínky a jména / dějepis knihou rozptýlil.“ Jan se setkává se svou dávnou přítelkyní, Katy, která je ještě zoufalejší než on, neboť jí zemřeli manžel i syn. Jan ji utěšuje a pozve houf otrhaných malých dětí do zahrady na koncert. Hraje jim na svých houslích a povznáší i Katy nad hořkou rezignací. Nakonec i neklidný Jan znovu, byť ne snadno a jednou provždy, nachází jistoty a naplnění života i uměleckého poslání:

Ach, zavrať býti! Zavrať zníti!
A slyšeti, když nehloub zníš,
jak z echa srdcí rozumí ti

i jejich smích i jejich kříž —
a s oběma si rozumíš

. . .
a prudším křídlem vítr divý
nás vane k sobě. Jenom dlaň
nám zbyla již. Dlaň rodné hlíny
a zrno, volající: Braň
před vichřicí prst domoviny.

Jan houslista dovršuje vnitřní proměny Horovy tvorby od veršů „času a ticha“ k poezii „národního osudu“, jež se odehrály v druhé půli třicátých let. Stejně jako v předchozích básních se tu objevují motivy domova, tradice, češství, souznění jedince s nadosobním řádem národní pospolitosti, ohrožené, leč stále znovu se rodící a upevňované. Opět, jako už v Máchovských variacích, se vynořuje motiv umění jako tvořivé, aktivizující síly, schopné uchovávat a obnovovat — i navzdory lidské pomíjivosti a často právě skrze ni — kladné životní hodnoty. Spojit oba tyto motivické okruhy a podat tak ucelenější pohled, mnohostrannější výpověď o světě pomohla Horovi právě žánrová forma Jana houslisty — lyricckoepická či epickoreflexivní skladba navazující na tradice romantické poémy. Významnou roli zde nepochybně sehrál autorův vlastní překlad Eugena Oněgina (1937)⁴ a Démona (1939). Epické prvky v díle, tj. zachycení rozvinutého příběhu, lidských skutků v probíhajícím čase, jistá distance a nadhled vůči představovaným událostem, umožnily širší, zobecňující záběr reality, v jehož spektru získává jádro významového dění básně nadosobní, trvalou platnost. Snad proto se Horův Jan houslista (podobně jako třeba Eugen Oněgin) jeví od samého počátku, už od doby svého vzniku, dílem tak vyzrálým a „klasickým“.

Epičnost a „klasičnost“ Jana houslisty však nebyla podmíněna jen vlastnostmi samého díla a individuálním autorovým vývojem, jak jsme je alespoň stručně načrtli. Horova báseň je rovněž velmi pevně zaklíněna v dobových sociálních a kulturně politických souvislostech; jen s malou nadsázkou lze říci, že z nich přímo vyrůstá a také, což je ještě podstatnější, v nich velmi silně působila — připomeňme třeba emigrační vydání v Londýně v edici týdeníku Čechoslovák.

Příklon k „uchování starého“, k historii a národní tradici, o němž jsme se již zmínili při charakteristice umění třicátých let, byl zvlášt

evidentní v prvních letech německé okupace, kdy Jan houslista vznikl a opakovaně vycházel. Dobově příznačná byla tehdy kupříkladu aktualizace Palackého Dějin národu českého. Příčinou byl vlastenecký obsah, spojení nacionalismu s demokratickým humanismem, ale také estetické hodnoty tohoto díla. K těm patřily vyrovnaný, do širě se rozlévající vypravěčský tón, líčení lidských skutků a příběhů s vypravěčskou distancí, časová hloubka záběru — tedy kvality čistě epické. Epika sehrávala vždy v životě společnosti konstituující a stabilizující funkci: i tuto úlohu Dějiny plnily a podle soudu dnešní literární historie jimi Palacký vytvořil národní epos.⁵ Právě proto se dílo dočkalo rezonance v čase okupace a války, v době bezprostředního ohrožení každého jednotlivce i národa jako celku. V sociální a kulturní atmosféře bylo tehdy všude patrné úsilí o integritu, uchování „souvislostí času“,⁶ osobní a nadosobní celistvosti, víry v budoucnost, hledání nadosobních záruk života národního společenství. Politický a veřejný život byl sice zcela potlačen a „usměrněn“, avšak — přinejmenším v první fázi okupace do roku 1941 — mohly některé jeho funkce přejímat kultura a umění, které se stávaly útočištěm a tvrzí národního života. Horův Jan houslista takřka ideálně naplňoval tuto „společenskou objednávku“. Jak svými jednotlivými motivy a aluzemi (svatovítská katedrála, Vyšehrad, Vltava, Hradčany, lípa, Smetana; samo jméno hrdiny Jana a jeho povolání, hudba), které odkazovaly k tradičním národním toposům, tedy k nadčasovým, eticky a noeticky platným a závazným celospolečenským hodnotám charakteristickým pro klasickou epičnost. Tak i dosti průhlednými dobovými narážkami a rovněž jasně melodickým, harmonizujícím tónem podání. V neposlední řadě pak vlastním tématem, „návratem k domovu“ (také od doby Strakonického dudáka tradiční národní topos). S tím byla v souladu i „klasická“, epizující struktura Horova verše a sklon k nadosobně platné, eticky působící epické výpovědi o světě.

Z odlišných individuálních předpokladů než u Hory směřovalo k epičnosti dílo Vladimíra Holana. Holanova tvorba v třicátých letech znamenala dovršení halasovské linie české poezie, linie odvracející se od poezie „pěti smyslů“, bezprostřední názornosti, polyfonního toku, intonační i významové splyvavosti, jak ji v různých podobách představovala díla Nezvalova, Seifertova či Hrubínova. Byl to směr zdůrazňující naopak přerývanost veršové stavby, stavící proti mélické harmonii abruptnost (Šalda), akcentující jazyk, básnickou řeč a reflexi jako

záměrné a vědomé artikulování představované skutečnosti.⁷ Právě Holan rozrušuje plynulost verše i významu snad nejradikálněji — i ve srovnání s Halasem se jeho poezie jeví jako plná ustavičných posunů a zvrátů.⁸ Z toho pramení i zvláštní nedořečenost a nedourčenost, jež na první pohled může být vnímána jako stěží srozumitelný chaos, ale která se stává základem významového pohybu a dynamiky Holanových básní.

Pro Holanovu poezii je charakteristické směřování k obnažení významu věcí a zákonitostí vztahů, úsilí o proniknutí do „labyrintu podstavby životní“ (jak napsal Šalda), úsilí o kompaktnost, obecnost vidění. Jistá tendence k epičnosti je tu tedy dána již „zevnitř“, je jakoby zakódována v základech autorova básnického typu. Jestliže v tvorbě Horově je epická skladba spíše výjimkou (vedle Jana houslisty má podobnou strukturu první část Života a díla básníka Aneliho, nepočítáme-li baladické prvky v Tonoucích stínech a fragment Pokušení), v Holanově poezii je epika mnohem častější. Je přítomna, i když ještě v ne zcela „holanovské“ podobě, v básních prvního oddílu Triumfu smrti (1930),⁹ a první náznaky pozdějších „příběhů“ můžeme registrovat v šestidílné básni Dopis ve sbírce Kamení, přicházíš... (1937) a v mnohem rozvinutější formě v básních souboru Havraním brkem (zejména Zpěv tříkrálový a Sen). Zde se vedle horečných příznaků a mýtotvorných vizí prosazuje vyšší míra předmětnosti než dosud. Řečeno slovy A. M. Piši, „jako by se již prozrazovala Holanova baladická vložka situační a figurální, jeho prvek epický“.¹⁰ Sen (1939) se tak stává již přímým předznamenáním Prvního testamentu, po kterém následují Terezka Planetová, Cesta mraku a další, už po válce psané „příběhy“ a cyklus „kreseb“ Rudarmějci. Ani tím se však epická linie jeho díla neuzavírá. Paralelně s básnickými příběhy píše Holan sbírky Na postupu a Bolest, v nichž rovněž nacházíme výrazné epické prvky. A také rozměrnější skladby Noc s Hamletem a Toskána zřetelně navazují na Příběhy.

Úvodní skladbou Holanovy nové epiky — nebo přesněji rozhodným vykročením za ní — se stal První testament. Vlastní dějové pásmo básně není příliš složité. Vypravěč příběhu, žijící v nicotném a odcizeném světě současného velkoměsta, dostává dopis od přítelkyně z dětství, která ho zve na návštěvu. Odjíždí vlakem na venkov, až po týdnech váhání se setkává s Marií, oživují si společně prožitě krásné chvíle a rodí se v nich milostná náklonnost. Náhle se však z nevysvět-

lených důvodů musejí rozloučit, vypravěč se smutně vrací do města a jeho úvahy končí chmurnou vidinou vyprázdněného života bez naplnění a přesahu k věčnosti.

První testament, stejně jako o rok starší Jan houslista, je psán pravidelným čtyřstopým jambem, s analogickou strofickou a rýmovou stavbou, v osmdesáti třináctiveršových (jen několik z nich je čtrnáctiveršových) strofách s opakujícím se rýmovým uspořádáním (ababeddecece). I Holanova báseň se tedy hlásí k tradicím romantické a novoromantické lyrizované epické básně, představovaným Máchou, Lermontovem, jehož poému Novic autor tehdy překládal, a Rilkem, k němuž se překladatelsky obracel častěji. Ve srovnání s Horou je však První testament mnohem složitěji budován jazykově i kompozičně. Holan opouští princip volného sdružování a toku představ, zcela se vyhýbá tradičním výrazovým prostředkům (slovník Jana houslisty má „romantizující“, místy až parnasistní příděch¹¹). Neustále přetrhává i tak slabá vlákna syžetové osnovy, svými reflexemi, vzpomínkami, vizemi nejen komentuje děj, ale vytváří jakýsi „druhý program“ významového dění. Neváhá využít neologismů, odborných výrazů, vulgarismů, nejužších spojení pojmenování označujících představy ze zcela vzdálených oblastí, kontaminuje abstrakta s naléhavými konkréty, originálně vklíní do své skladby útržky všedních hovorů zaslechnutých na ulici:

Je slyšet hlasy různých zón:

„Co vás to nemá, spíše jaksi —“

„Tak koukej přijít, na betón! —“

„Úroky? To je . . .“ „Pozor, taxi!“

„. . . od uřknoutí, jak přece víš.“

. . .

„Kde šiješ?“ „Tam, co Mae West,

jenom u paní Schiaparelli . . .“

„Poplácat takhle po pr - - -“ „Smělý,

až hanba mlu - - -“ „Tě duch, tak z cest?“

„A maminko, proč . . .“ „Či, ten Hely?“

I základní konflikt Prvního testamentu — protiklad banálního, praktického života novodobé civilizace, točícího se v bludném kruhu „času na míru smrti“, a naopak původního, spontánního žití v dětství, ven-

kovské přírody a čistého vztahu k dívce, později k ženě, které probouzejí ve vypravěči básnivý přesah vůči realitě — připomíná motivické okruhy Jana houslisty (na jedné straně cizí svět „gentlemanů pevných čel“, na druhé bezprostřednost „rozradovaných, dětských očí“; u Hory nelze ovšem mluvit o vyhraněném konfliktu — pracuje s lyrickou náznakovostí). Avšak První testament nerýsuje perspektivu jedince začleněného do širší pospolitosti, probleskuje tu jen velmi mlhavá naděje do budoucna. Chvilé spontánního souznění s „nevědomostí prvotní“, blízkost tvořivému duchu „poezie“ jsou jen dočasné a nenávratně mizí ve světě, kde „nebůh, uznán, stal se zlým“.

V Horově i Holanově básnickém příběhu se příznačně setkáváme s opakováním a variováním jednotlivých motivů, spíše se sugestivním opakováním lyrickým než s monotónním, vypravěčsky poklidným opakováním epickým (ve smyslu Staigerova rozlišení lyrična a epična). S tím souvisí i téma návratu, leitmotiv obou básní. Opakování i téma návratu jsou v Prvním testamentu zdvojeny. Poprvé se vypravěč-básník vrací, obdobně jako Horův Jan, do světa dětství a mládí, k původní čistotě a tvořivosti (tomu odpovídají motivy IX. kapitoly, jež opakují a pozitivně přehodnocují motivy úvodních kapitol). Druhý návrat, fungující už zcela jinak než horovský návrat domů, je cestou zpět k bezvýhodnosti života bez „ryzí transcendentály“, návrat k živoření, v němž „kyslík zázračnosti mizí“. Zde mají některé opakující se motivy příchut' marnosti a nicoty.

Jestliže i Holan sáhl po tvaru lyrickoepické skladby a epizací své poezie usiloval evokovat obecnější, nadosobní obraz lidských činů, reality, pak můžeme konstatovat, že v jeho modelu skutečnosti převládá rozvrácenost a dezintegrace nad integrací. Holanovská kosmogonie je obrazem světa, v němž se rozpadá úhrnný transcendentní smysl, je to znepokojující kosmogonie zla.¹²

Tendenci k epičnosti v Holanově básnické tvorbě dovršila Terežka Planetová. Její délka je ve srovnání s předchozí rozsáhlou skladbou sotva poloviční (asi čtyři sta padesát veršů), má obdobnou vnitřní stavbu — je psána v desetiveršových strofách, opět s pravidelným jambickým rytmem i rýmovým uspořádáním. Syžet je však tentokrát mnohem rozvinutější, jde vlastně o první skutečný „příběh“, tedy příklad žánru, který se v této kapitole pokoušíme sledovat a pro jehož pojmenování jsme užili vlastního Holanova označení. Vypravěč, na návštěvě

v drsném, chudém kraji, je svědkem nečekaného neštěstí — padající strom smrtelně zraní dvacetiletého mladíka. Starý lékař, který už nemůže pomoci, pozve vypravěče k sobě a svěčuje se mu se svým vlastním osudem. Mládí prožil ve slunné, vinorodé vesnici, jeho rodinu však stíhala jedna pohroma za druhou. Otec mu zahynul v řece, krátce potom jím vyhořelo stavení. Ani tím rány osudu neskončily. Sestra, nedolatelně vábena k vodě, se nakonec také utopila. „Vše, co mi k žití padlo z věčna, / bylo mi rmutem plným tmy, / i mumlal jsem si v chvíli steré: / Nevím, kdo bohům prádlo pere, / však špínu z něho pijem my . . .“ Lidský úděl je tu zpodoben jako řetěz utrpení, je nevyzpytatelný, podstatně tragický. Jen čas od času v něm probleskne zázračná jiskra, poezie, okamžik, v němž člověk pocítí nevýslovný úžas, radost, vnímá ztajený smysl svého bytí i celého světa. Takovým paprskem světla v lékařově pochmurném životě byla půvabná, prostá a čistá dívka Tereška Planetová, kterou v mládí tajně miloval. Svou něhu a lásku však nedal dívce nikdy najevo; odešel z domova, toulal se po světě. Když se po třiceti letech vrátil do rodné vesnice a ptal se na Terešku, nikdo se na ni už nepamatoval.

Ve srovnání s Prvním testaments jsou jazyk, styl i kompozice tohoto příběhu méně rafinovaně konstruované, oprostěnější. Ani zde nemízí třeba oxymorické metafory, dál dochází ke křížení názorného a metafyzického významu slov, k brizantním spojením odlehlých oblastí reality („talíře lůny nad domem“), ale stylové póly nejsou v takové míře vyhroceny. Rovněž kompozice je sevřenější, vyprávění plynulejší, bez ustavičných digresí, ostrých zvrátů a přechodů. Lze v něm jako v tradiční epice rozlišit rámcový úvod a závěr a vlastní vyprávění lékaře. S těmito rysy příběhu souvisí celková větší „projasněnost“, plynulost verše (najdeme tu i ohlasy a parafráze lidových písní). Můžeme zaznamenat také zvýšenou předmětnost a větší míru dialogizace textu. Dialogy — podobně jako představovaná realita vůbec — ve značné míře pozbývají stylizovanosti, místy působí jako skutečný rozhovor. Téhož jevu jsme svědky i v dalších Holanových epických dílech, hlavně v *Noci s Hamletem* a v *Toskáně*.

Oprostěnost slova, menší přerývanost verše i kompozice, dialogizace, sklon k předmětnosti — všechny tyto rysy posilují v Terešce Planetové kontury žánru příběhu, vnějšího děje, epičnosti, zdůrazňují složku faktického „sdělení“. Styl neztrácí svou osobitost a vyhraněnost, vidění

světa zůstává i nadále příznačně holanovské, ale ve srovnání s předchozí Holanovou tvorbou zřetelněji vystupuje epické jádro příběhu. V Prvním testaments zajímalo básníka i jeho hrdinu především vnitřní dění, vnější děj stál víceméně v pozadí (podobně jako je tomu třeba ve Weinerových básních). Také nyní je dějové pásmo protkáno reflexemi a metaforickými obrazy, v první řadě však promlouvá příběh sám; jazyk, styl i kompozice nepotlačují epickou výpověď, spíše ji zvýrazňují, umocňují.

V Terešce Planetové tak vykristalizovala Holanova nová epika. Bezprostředně na ni navazuje *Cesta mraku*, báseň napsaná ještě také za války, zatímco následující příběhy z konce let čtyřicátých (*Prostě*, *Óda na radost*) a z počátku let padesátých (*Zuzana v lázni*, *Martin z Orle řečený Suchoruký*) jsou již vytvořeny poněkud jiným způsobem. Proměňuje se vnitřní faktura verše, směřujícího k prozaizaci a uvolnění, dále se posiluje dialogizace a předmětné vidění. Ještě výrazněji než v Prvním testaments a Terešce Planetové je nyní akcentováno téma „člověka zmařeného“ (řeceno názvem jedné z Wintrových novel), nevyočitatelné krutosti lidského údělu. Podobně jako ve zmíněné Wintrově próze není ani u Holana „člověk zmařený“ jen produktem určité sociální situace, společenských sil nebo intrik a zlovůle druhých, ale do značné míry je i obětí své vlastní povahy a snad ještě více jakési neurčité kletby, je vydán napospas osudu. Zde se Holanova epika do jisté míry stýká s proudem české baladické prózy třicátých let (*Stín kapradiny*, *Markéta Lazarová*, *Hordubal*, *Nikola Šuhaj loupežník*, *Golet v údolí*),¹³ v níž byla lidská existence pojímána jako svár a složité prolínání vlivů a prvků antropologických, mytických a společenských. Právě tato novodobá epičnost umožňuje nahlédnout „souvislosti času“ — přítomnosti, minulosti a budoucnosti — a zároveň zachytit prolínání individuálního lidského života, všední empirické zkušenosti s nadosobní, „dějinnou“ či „osudovou“ rovinou dění.

Na druhé straně v některých poválečných příbězích i v dalších Holanových básních, ve sbírce *Bolest* a v *Rudoarmějcích*, o nichž se ještě zmíníme podrobněji, vystupuje do popředí všednodennost a přirozená prostota jako kladná životní hodnota. V Prvním testaments byla všednost spojována s banalitou odcizené velkoměstské existence, zatímco hrdinka Terešky Planetové je „božsky prostá, každodenní“. Autor má i nadále vyhraněně odmítavý vztah k negativním jevům novodobé ci-

vilizace, přiklání se ovšem k nehledané přirozenosti, spontánnosti a prosté duševní i tělesné kráse. Taková každodennost — spojená obvykle s prostředím přírody, venkova, obyčejných lidí — se stává pozitivní dimenzí života.

Svým sklonem k příběhovosti a úsilím o představení „věcí samých“ se stala Holanova poezie inspirací a jedním z východisek pro tvorbu mladých básníků a výtvarníků soustředěných ve Skupině 42. Tato generace vyrůstala v krizových třicátých letech (krizových nejen hospodářsky, ale celým sociálním klimatem) a dospívala v čase kolem Mnichova. Tváří v tvář chmurnému ovzduší okupace a války, dobovému a generačnímu pocitu ztroskotání většiny ideových hodnot, se tito autoři vůči obecným proklamacím a povšechným pravdám, všední zkušeností nepotvrzovaným, stavějí skepticky, obracejí se ke zpodobení faktické skutečnosti prožívaného života, chtějí ztvárňovat drsnou každodennost člověka uprostřed civilizace.

V článku Svět, v němž žijeme teoretik Skupiny Jindřich Chaloupecký napsal, že umění musí vymykat věci z „mrtvého racionálního schématu“, propůjčit jim úlohu průvodce a symbolu svého „zoufalého doufání“, učinit je „mýtem svého života“.¹⁴ Jestliže Holan akcentoval záporné důsledky světa novodobé industriální společnosti, básníci a výtvarníci Skupiny 42 tento svět nahlízejí v jeho vnitřní protikladnosti (člověk je ve vztahu k soudobému velkoměstu tvůrcem i obětí, civilizace se svými průvodními jevy je nepominutelnou realitou lidského života), zaznamenávají jej se snahou o autentičnost, nearanžovanou konkrétnost. Každodenní všednost přitom není jen prostě registrována, je současně i oživována, modelována z půdy, z níž vyrůstá, zpřítomňována ve svém zrodu a zanikání, ustavičném pohybu a změně. Tento materiální, syrový a současně dynamický pohled, prostý jakýchkoliv apriorních konceptů a tezí, postihující vnitřní rozpornost a pohyb a zobrazující skutečnost jako dění, znamená zároveň východisko pro hledání věčného, neokázalého humanismu, nové osobní i nadindividuální integrity. „Má-li moderní umění nějaký smysl . . . , nemůžeme jej hledati naposled v ničem jiném, než kolik je schopno být návodem k rekonstrukci této ztracené pospolitosti, bez níž člověk nemůže žít.“¹⁵ Umění nemá být estetickým artefaktem, ale nástrojem osvojování skutečnosti, aktivizujícím fermentem života. Takový postoj je tedy zároveň východiskem i k formování epičnosti, schopnosti nadosobně platného

zachycení lidských činů a vztahů světa v širším časovém záběru. Neběží ovšem o tradiční epiku, která evokuje předem daný rozvrh reality, stvrzuje hotový mravní a hodnotový řád (k tomuto typu se zčásti hlásí, jak jsme viděli, ještě Horův Jan houslista). Jde spíše o takové pojetí epiky, prosazující se i v moderní próze, jež usiluje představovat realitu v její faktické nedefinitivnosti a „nevyhodnocenosti“. Mnohé verše básníků Skupiny 42 působí na první pohled zcela „nebásnický“, a to nejen kvůli nezvyklé, antipoetické tematice, ale i pro svůj tvar, civilní, prozaizující, drsně neuhlazený, který je schopen jakoby přímo označovat realitu. Zdůrazňování věčnosti přitom nemá prostě referující, ale mnohem spíše apeluující funkci. Tuto proměnu v poetice postřehl již v roce 1946 Jan Mukařovský, když konstatoval, že současná poezie se odklání od zdůrazňování básnického obrazu a stojí v opozici proti subjektivnímu lyrismu. „Riziko, nutné riziko poezie záleží dnes už mnohem méně v tom, najít nový obraz . . . než v tom, dosáhnout, aby básnické pojmenování, ať jakékoliv, mělo přesvědčivý vztah k pojmenování skutečnosti. Obraz, který příliš naléhavě dává najevo básníkovu libovůli, působí jako dětské hraní se slovem — bez dětské svěžesti; nejví se však vážným úsilím o zvládnutí skutečnosti.“¹⁶ Depoetizace verše — obdobně jako zvěčnění obrazu světa vůbec — tedy míří od lyrické sugesce, asociativnosti (a samozřejmě i od abstraktní ideovosti) k předmětnosti, zvěčnění a epizaci.

Tendence k příběhovosti a epičnosti je z básníků Skupiny počátkem čtyřicátých let nejvýraznější v díle Josefa Kainara. Právě v jeho tvorbě se projevují proměny žánru básnického příběhu. Jsme tu již zcela vzdáleni lyrické náznakovosti poémy, autor se však vyhýbá i holanovské podobě epiky, nesměruje k pravidelnému tvaru, ale často záměrně fragmentarizuje veršovou strukturu i celkovou výpověď.

V Kainarově básnickém založení najdeme jako u Vladimíra Holana, ale v jiné podobě, bytostný sklon k reflexivnosti a odstupu vůči látce, které se již v raných pokusech projeví jako náběhy k epičnosti.¹⁷ V jeho debutu, Příbězích a menších básních (1940), je patrný odklon od subjektivního lyrismu a inklinování k předmětnosti (příběh je exponován například v básni O hrbatém děvčátku), prolínající se s bizarními, až halucinovaně tajemnými obrazy. Jde ovšem převážně, jak poznamenává Zdeněk Pešat, o „stínovou epiku“,¹⁸ neboť vypravěčské digrese a meditace neutralizují epickou účinnost veršů. Směřování k epičnosti

je patrnější v rukopisné sbírce Dvůr a zejména v Osudech (psány 1940 až 1943), kde je většina básní budována na narativním, epickém půdorysu. V hořkých, torzovitých příbězích (torzovitý je však nejen sám příběh, „torzy“ jsou často i jeho hrdinové — lidé postižení a deformovaní), v těchto „nepříjemných a černých, křehkých a komických, šokujících a bizarních úlomcích reality“¹⁹ bývají tragické polohy lidského bytí obnažovány až na dno. Lidé jsou připoutáni ke svému osudu, jejich činy a jednání se zmarňují a vracejí se jako zlo, život je ve své podstatě neprůhledný, vratký. Všepohlcující labilita, absurdnost reality a lidské existence je tak intenzivní, že se stává až apriorním hodnotícím schématem; tím se Osudy de facto vzdalují od programových postulatů Skupiny 42, s níž se autor více sblížil až v následujících Nových mýtech.

Tragičností vidění připomínají Kainarovy Osudy příběhy Holanovy, chybí v nich však projasňující záblesky „poezie“, jež v Prvním testamentu a Terezce Planetové alespoň dočasně přemáhala nicotu. Dokonce i děti (čistota dětského světa je příznačným rysem dobové poezie Halasovy, Holanovy, Bonnovy, Ortenovy) v Kainarových básních zakoušejí tísnivou, traumatizující úzkost: „Čí to oko po mně zevnitř těká? / Jako zhasináček na mé sny se snáší. // Strach, strach vešel ústy do člověka“ (Barabáš).

Člověk je zcela potopen do banality, hrůznosti i grotesknosti svého každodenního údělu. Také legendární a historické látky (Lazar, Marie z Magdaly, Kateřina Sforzová, Noe) jsou v Osudech obvykle vztaženy k současné, prožívané realitě, jež má u Kainara vždy zcela osobní příchuť a přízvuk.

Šla tudy. Víím to, jistě. Šla.
Lhostejnost, která nemá k čemu,
odříkání, jež nemá proč,
zbyly tu po ní
. . .
skutečnost horší nežli pití,
a nemoc hlubší nežli sen,
všednost nad všechna rajská křídla,
mi nechala. Proč divit se mi,
že pro ni žiji v této zemi

svůj osud mdlý a veškerý,
každá zeď, která sklíčuje mne,
je zdí kol její nádhery . . .

Marie z Magdaly

Básník se důsledně a polemicky dívá na svět „zdola“, bez brýlí předběžných schematizací či poetizací, plebejsky dehierarchizujícím pohledem. Neargumentuje ani nestrhává náladou, spíše prostě ukazuje; jsou to jednotlivosti jako vytržené z celkového obrazu a předem daného konceptu, realita je zachycena v konstatujícím ukazování. Jeho slovník je ve srovnání s Holanem vlastně nevýrazný a tradiční, nevyužívá nespisovných jazykových prostředků (k těm Kainar sáhl až koncem padesátých let v Lazaru a písni). Tomuto postoji odpovídá i dehierarchizující tvar veršů. Na rozdíl od Hory a Holana zde nenajdeme pravidelné strofické útvary s opakující se rýmovou strukturou. Naopak, charakteristická v tomto směru je určitá nepravidelnost, „zadrhávání“, proměny rytmu i strofického členění uprostřed či na konci básně, dokonce i záměrná fragmentarizace, „torzovitost“ verše, jež odpovídá torzovitosti výpovědi. Epické „sdělení“ tedy funguje jako projektování faktičnosti života v jeho tragickém, baladickém rozměru, života ovládaného osudem, všedního, vratkého a groteskního, ale přece přístupného rozumovému pochopení²⁰ a snad — vezmeme-li v potaz následující sbírku Nové mýty — i otevřeného racionálnímu zásahu.

V Nových mýtech Kainar navazuje na Osudy, i když je v nich sklon k epičnosti oslaben.²¹ Tvarová přerývanost je zřetelnější než v předchozí sbírce (například v básních Dopis o stávce, La belle dame sans merci, patřících ke klíčovým číslům). Stupňuje se také věcné, deziluzivně drsné, agresivní vidění skutečnosti — „světa, jemuž byl uražen metafyzický pól“ (F. Götz). Vychýlení k tomuto extrému ovšem zároveň provokuje k úsilí hledat nové, kladné hodnoty, nikoli však ve sféře literatury, ale života (rys, jak jsme konstatovali, příznačný pro Skupinu 42), hodnot nadosobně platných. Takové hledání a nalézání nadindividuálních jistot je umělecky nejpřesvědčivější tam, kde je spojeno s epickým obrazem faktické situovanosti, někdy přímo i tragičností života.

Pak chňapající ruce z vozů
Chabnou a začnou

Mávati
Smrt vzbudila se při lomozu
A vraždí mrazem
Na trati

A zas Co vy tam
Zato my
Po nás jdou ruské
Kanóny

Vlak s vězni

Ženy nosí v konvičkách odvahu
Odvahu nad novým pocitem, že je nás tolik
Z blatníku na blatník hrají se karty

Na zádech mrtvého autobusu na mé ulici
Sedí tlustý muž
A hraje na frkačku nosu božího

Dopis o stávce

Nové, zvěčňující a oživující pojetí epičnosti ocenila částečně již dobová kritika. Kainar pro ni představoval typ básníka, který je zřejmě povolán k tomu, „aby odstranil zakletou hráz mezi lyrikou a epikou“ a vytvořil poezii, která „ošidný vztah mezi nadmíru vyspělou lyrikou a tradičnickou nebo neepickou epikou vyřeší vskutku revolučně“.²² Vzájemné prostupování deziluzivní střízlivostí pohledu a epického zpředmětnění lidských činů, k němuž se autor po více než deseti letech vrátil ve sbírce Lazar a píseň (1960) i v dalších básních posledního tvůrčího období, je bezesporu podstatným Kainarovým přínosem k české básnické epice.

Chronologicky, datem vzniku, náleží za Osudy a Nové mýty Holanovi Rudoarmějci. Vše také nasvědčuje tomu, že za ně patří i ve vývojových souvislostech básnické epiky. Jestliže Holanova poezie (samozřejmě vedle vlivu Halase a dalších) působila za války při formování programového úsilí Skupiny 42, pak v poválečném období byl poměr spíše obrácený: verše Kainara a jeho přátel se staly inspirací právě pro Holana. Děj Rudoarmějců je sledem řady vypravěčových setkání

se sovětskými vojáky na podzim 1945 kdesi v zapadlé horské víscce v Čechách; je to tedy vlastně cyklus krátkých epizodických výjevů z každodenního života, jak je zobrazovali básníci i výtvarníci Skupiny 42 (například Kainarovy Nové mýty, Haukové Cizí pokoj, Blatného Hledání přítomného času, Kolářovy Dny v roce). Ani Holan nepřistupuje ke všední realitě jen jako k ilustraci určité teze či ideje, předem daného hodnotového rejstříku, který by byl teprve dodatečně odíván v poetické roucho. Naopak, usiluje nechat promlouvat „věci samé“, potlačuje co nejvíc autora jako vypravěčský a dějový subjekt, snaží se zobrazit realitu ve stavu autentické syrovosti. Proto působí Rudoarmějci — zvláště ve srovnání třeba s Prvním testamentem — už nikoli jako příběh, ale jako holá „zpráva“, „svědectví“, neosobní dokument.

Šli jsme spolu po hrázi rybníka. Měl v dlani
drobný granát a chystal se jej vhodit do vody . . .

Seznámil jsem se s ním na vesnici jednoho podzimního večera . . .

Právě na tomto střízlivě šedém pozadí vynikají činy i vlastnosti hrdinů, obyčejných sovětských vojáků, v jejichž obrazech se prolíná střízlivá věcnost s romanticky obdivnou idealizací prostoty — jejich všední krása, neokázalá lidskost, důvěřivá otevřenost, dětská zaujatost a spontánnost.

A verše miloval a čítával mi

Majakovského s láskou. Ale za chvíli a se stejnou horoucností
a jaksí rozjímavě vytrhl přečtenou stránku, nasypal tabák
a ukroutil si z ní cigaretu . . .

Pak uhodily první mrazíky a padla cikánská rosa . . . Ach, to dítě-muž
s jakou pýchou mi přišel ukázat svůj nový vatovaný plášť!

V nové podobě se zde vrací základní holanovský konflikt: protiklad radostné „bezúčelnosti“, bezprostředního citu, naivní, evangelicky okouzlující prostoty a laskavosti na jedné straně a „účelovosti“, umělých, prakticistních struktur civilizace, světa, kde se člověk — svírá svými vlastními výtvary, sám sebou, nelidskostí druhých i nevyzpytatelným osudem — stává manipulovaným předmětem. Ostatně se zdá, že konflikt mezi „přírodní“, živelnou zákonitostí a racionalizovanou, umělou

„civilizovaností“, jinak řečeno protiklad mezi člověkem organicky zařazeným do celku reality, bytostí otevřenou světu, hlasu druhých lidí i věcí a mezi člověkem jako izolovaným, vyprázdněným subjektem, který usiluje jen o sebeproszování, a proto se zaplétá do svých utilitárních zájmů a realita kolem získává pro něj podobu znivelizovaných objektů, tento konflikt leží v samých základech většiny novodobých epických děl.

Ve většině Holanovy epické tvorby při sváru těchto složek obvykle převládne negativní pól „civilizovaností“, utlačující a deformující lidskou přirozenost. Naproti tomu v Rudoarmějích, nepochybně pod vlivem radostné atmosféry spojené s koncem války a také v souvislosti s vnitřními posuny autorovy tvorby, o nichž jsme se již zmínili při analýze Terezy Planetové a poválečných příběhů, převažuje viditelně pól kladný — spontánní, až přírodně barbarská bezprostřednost, prostá krása „obyčejných“ lidí, otevřených druhým, a tedy i světu jako celku.

Můžeme říci, že epičnost Holanových „kreseb“ v Rudoarmějích vyrůstá ze zdůraznění věcnosti sdělení.²³ Všednost je zpodobena ve své autenticitě, zároveň však v podivuhodné svěžesti a poetičnosti, jakoby viděna poprvé, in statu nascendi, v živoucí a pulsující celistvé konkrétnosti. Holan se připojil k té části soudobé poezie, jež směřovala k zobrazení každodenního lidského údělu, lidského konání v jeho vnitřní zákonitosti i obecnější, nadindividuální platnosti. Takový směr, jak bylo zaznamenáno již v roce 1947, se vyznačuje „silným sklonem k epičnosti — arci jinak konstruované, než ji nacházíme v popisném realismu. Ukazuje to už sklon k volnému verši, rozsáhlejší básně, eventuálně celé básnické cykly . . . Je to ostatně tentýž výkyv k větší objektivitě a vnitřní prostotě, jaký prodělává po válce a pod vlivem nových sociálních tendencí mnohá evropská lyrika . . .“²⁴

Horova poéma Jan houslista, Holanovy válečné a poválečné příběhy a právě tak fragmentární příběhy a zprávy autorů Skupiny 42 se staly východiskem i pro další lyrickoepická či k epice směřující díla české poezie padesátých a šedesátých let (například Hrubínova Proměna a Romance pro křídlovku, Mikulášková skladba Krajem táhne prašivec, další epizující básně mladší generace vycházející z „poezie všedního dne“, kupř. Šiktancovy). Epická linie se v české poezii příznačně objevila v čase otřesů základních sociálních a národních jistot, v době rozkladu životních, etických a ideologických hodnot.

Tehdy se také odehrávaly proměny žánru básnického příběhu, které jsme sledovali v letech 1939—1946. Horův Jan houslista, který jej inicioval, usiloval prostřednictvím epizace lyriky, konkrétně v návaznosti na romantickou poému, o uchování tradičních, trvalých hodnot národního a společenského celku. Projevovaly se v něm jisté společné rysy s poezií obrácenou k duchovním, harmonizujícím, často v alegorické či symbolické podobě sdělovaným hodnotám. Na druhé straně se však Horova poéma stala východiskem a inspirací dalšího vývoje básnické epiky: Holanových „příběhů“, akcentujících naopak významové složky dezintegrace, nicoty a rozvratu jako naléhavé memento, nadosobně platný apel, a jejich prostřednictvím i básní autorů Skupiny 42, které obratem k věcnosti obnažovaly reálnou faktičnost lidského života a směřovaly ke zcivilizované, věcně konkrétní, a právě proto stále znovu smyslotvorné, nikoli předem dané, ale opětovně vytvářené a k lidské aktivitě poukazují nadosobní integritě. To, že se představovaná skutečnost objevovala ne jako objekt, který je pouhým protipólem subjektu a který je určován jeho omezeným hlediskem, ale ve svém vlastním, nezkráceném smyslu, což umožňuje naznačit významovou plnost a mnohoznačnost reality, bylo právě rysem příznačně epickým. Žánr „poémy“ a „příběhu“ se tak přetvářel ve zdánlivě strohou a věcnou „zprávu“, která neměla působit jako estetický artefakt, ale autentické, apelující svědectví. Zde navázal na experimenty mladších básníků také Vladimír Holan svými Rudoarmějci.

Všechny tyto proměny byly podmíněny dějinnou situací, v níž se vývoj básnického příběhu odehrával, ale současně vnitřními impulsy a posuny žánru a literárního druhu samého: v obecnějším smyslu totiž souvisely s formováním novodobé epičnosti vůbec (zejména v žánru románu),²⁵ epičnosti, která byla schopna zachytit mnohotvárnou a proměňující se skutečnost.

POZNÁMKY

¹ Lyrizaci a subjektivizaci jako vývojový proces české poezie od devadesátých let konstatuje např. Zdeněk Pešat ve studii Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: Dialogy s poezií, Praha 1985, s. 137—154.

² Srov. antologii F. S. Procházky Česká epika (1912); pro tento výbor je ještě charakteristické široké pojetí epiky — pořadatel zařazuje i balady, romance,

- bánsně humoristické. Později, kdy renomé epiky jako reprezentativního útvaru národní kultury klesá, bývají baladické a satirické verše považovány spíše za součást lyriky.
- ³ Viz recenze Jana houslisty, Prvního testamentu, Kainarových Příběhů a menších básní (A. M. Piša, Třicátá léta, Praha 1971, s. 305n.; týž, K vývoji české lyriky, Praha 1982, s. 196 a 278n.; týž, Básnický podzim 1946, Kytice 2, 1947, č. 4, s. 39).
- ⁴ K tomu srov. A. Pražák, Puškinův zásah do Horova života a díla, in: sborník Puškin u nás, Praha 1949, s. 281–306.
- ⁵ V. Štěpánek ve výboru Z dějin národu českého, Praha 1975, s. 7n.
- ⁶ J. Hora v poznámce o Vaněurových Obrazech z dějin. Spisovatel na pomoc dějepisu, Panorama 17, 1939, č. 11, s. 189.
- ⁷ Viz kapitolu Sebereflexivní román, publikovanou v této knize, s. 156–177.
- ⁸ P. Blažiček, Holanovy První básně, Česká literatura 14, 1966, č. 5–6, s. 473n.
- ⁹ Srov. V. Justl, Triumf smrti Vladimíra Holana, Česká literatura 13, 1965, č. 5, s. 401 an; týž, Kontinuita souvislostí, Host do domu 12, 1964, č. 8, s. 18–23.
- ¹⁰ A. M. Piša, Básnický podzim 1946, tamtéž. Již v roce 1939 postřehl Hora v recenzi Snu, že Holanova poezie je „v jádře jen cestou k vlastnímu, odnikud neodvozenému jasu... Sen už ukazuje, jak se básník dobral tohoto svého jasu — právě z látky nejnejasnější, z duchovního zmatku doby, jež nám upírá výhled v řád. Toho mohou dosáhnout jen skuteční a sví básníci a ovšem i básníci přes svou osamocenost a odlišnost hluboce zakotvení v rodné řeči a rodném kmeni... vše, co se jevílo v Holanově poezii dosud izolováno a snad jako náhoda, proudí pojednou v samozřejmém, i těm druhým pochopitelném řádu“ (J. Hora, Duch stále se rodící, Praha 1981, s. 401–402).
- ¹¹ J. Mourková, Josef Hora, Praha 1981, s. 262 an.
- ¹² M. Červenka, Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana, Plamen 6, 1964–65, č. 5, s. 92.
- ¹³ Viz kapitolu Baladická próza, publikovanou v této knize, s. 235–267.
- ¹⁴ J. Chalupický, Svět, v němž žijeme. Program D 40, 1940–41, č. 4, s. 68.
- ¹⁵ Týž v katalogu k výstavě Skupiny 42 v roce 1943, in: F. Dvořák, K. Lhoták, Praha 1985, s. 24.
- ¹⁶ J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, s. 169. Srov. též B. Svozil, Poznámky k dnešnímu kainarování, Kmen 1985, č. 5, s. 3 a 10.
- ¹⁷ Řadu dokladů o tom snáší monografie M. Blahynky Člověk Kainar, Ostrava
- ¹⁸ Z. Pešat, Skupina 42 (dosud nepublikováno).
- ¹⁹ M. Pohorský, Josef Kainar, in: J. Kainar, Básně a blues, Praha 1978, s. 17.
- ²⁰ „Kainarova poezie ani člověka nepodmaňuje orchidejovou obrazností, ani neelektrizuje smyslovými doteky, ani neopíjí ‚hudbou‘ slov, ani nevolá pod určitý

- prapor: nutí ho pouze vynaložit jistou dávku rozumového úsilí.“ (J. Opelík, Josef Kainar, in: Jak číst poezii, Praha 1969, s. 151.)
- ²¹ Z. Pešat, Skupina 42, tamtéž.
- ²² L. Kundera, Objevitelské výboje, Rovnost 26. 5. 1946.
- ²³ P. Blažiček, Věcnost Holanových Rudoarmějců, Česká literatura 16, 1968, č. 5, s. 563 an.
- ²⁴ J. Grossman, Poezie obyčejného života, Svobodné noviny 24. 8. 1947.
- ²⁵ V. Svatoň, K epičnosti románu a k problému románu historického, in: Sborník prací filozofické fakulty UJEP v Brně (v tisku).

Teoretický zájem o literární žánry se zrodil v 19. století. Motivovaly jej dvě okolnosti — jednak duch historismu, který toto století ovládl ve všech sférách, jednak rozkolísání druhové a žánrové hierarchie, proměna v pojetí druhu a žánru, k níž došlo v romantické literatuře. Sama literární realita otrásla premisami a normami starých popisných poetik, založených na srovnávání děl se značně apriorním modelem. Na konci století vznikaly první pokusy o nové, historicko-srovnávací poetiky, v nichž je model vytvářen a posteriori; na základě konkrétních děl a jejich žánrových podob se provádí typologie obsahů a forem, od níž se dospívá k určitým zobecněním. Teorie literatury se do této doby soustřeďovala převážně k obecným otázkám slovesného umění a analyzovala literární dílo jako v podstatě statický objekt. Literární proces byl literární historií nahlížen především z hlediska epoch, směrů, literárních osobností, teprve v druhé řadě z hlediska druhů a žánrů. Pro historickou poetiku jsou tato hlediska rovněž důležitá — na jejich základě je možné koncipovat poetiky určitých období, směrů, poetiky autorské, poetiky děl — nicméně mají význam pouze dílčí: z těchto jednotlivých poetik, vnímaných v dialektické propojenosti (každá dílčí poetika vypovídá o celku, tak jako v „historické poetice“ A. N. Veselovského vypovídaly proměny epiteta o proměnách básnického stylu),¹ vyvstává jakási hlavní poetika jako dílo, které je možné stále doplňovat a jehož podstatným rysem je otevřenost.

Právě fakt dialektické propojenosti dílčích poetik v rámci historické poetiky jako otevřeného projektu umožňuje vymežit si pohled na českou literaturu dvojím způsobem: jednak ve smyslu časovém — na literaturu meziválečnou, jednak úhlem pohledu — na poetiku žánrů. Dvacátá a třicátá léta představují totiž klíčové období ve vývoji české

moderní literatury, období, v němž se konstituovala tradice socialistické literatury, určující její vývoj dodnes. V souvislosti s dějinnou situací došlo k výraznému přehodnocení charakteristických momentů předchozího období a zformovala se nová poetika literárního díla a literatury jako celku, vázaná mnohem těsněji než dřív ke skutečnosti a určovaná mnohem podstatněji společenskou funkcí.

Časové omezení má ovšem také své nevýhody. I když se zvolené období jeví jako úsek, v němž se výrazně projevuje jak kontinuita určitých literárních jevů, tak diskontinuita jiných, přece jen je to období značně krátké. Řada procesů začíná o hodně dřív nebo pokračuje v dalším období. Při tak krátkém úseku lze také stěží mluvit o stylu epochy, k jehož vymezení může historická poetika dospět při sledování úseků delších. Zachytit vývojovou dynamiku takto krátkého období je obtížné také pro náznakovost některých procesů, jejichž rysy se vyhranily později. Analýzy jednotlivých žánrů ukázaly, že poetika tohoto období je uchopitelná pouze na pozadí poetiky období předchozího, kterou v některých momentech popíela, v jiných přehodnotila.² V kapitole o baladě jsme například viděli, jak se balada wolkrovská formovala na pozadí symbolistické, „intelektuální“ balady sovoské, ale i na pozadí balady nerudovské a erbenovské, a zároveň ovšem v kontextu s baladou-romancí šramkovskou.

Volba žánrového východiska se může zdát na první pohled neobvyklá. Vždyť právě ve dvacátých letech se „žánrovost“ literatury zpochybňovala. Tento moment ovšem souvisel s obecnějšími proměnami, k nimž docházelo ve 20. století v souvislosti se společenskými otřesy, revolucemi a s vývojem poznání. Především se proměňoval pro umění tak důležitý pojem reality, který se rozšiřoval a problematizoval. Pro vyjádření této reality, která je vnímána jako diskontinuitní, heterogenní, dynamická, vzpírající se úplnému poznání, se v umění hledají nové postupy a formy, významová struktura děl se komplikuje a „otvírá“ (směřování k mnohoznačnosti). Na jedné straně jsme například svědky literarizace malířství (obrazy-básně), na druhé vizualizace poezie (básně-obrazy). Postup montáže proniká z výtvarného umění do filmu a odtud se šíří do poezie, prózy, dramatu. Polyperspektivismus v malířství nalézá v próze svou analogii v technice proměnlivého hlediska a v divadle v simultánním jevištním prostoru. Tytéž procesy — subjektivizace, zvýznamnění aktu tvorby, ale zároveň aktu vnímání, soustře-

dění pozornosti k „vyrábění“ díla, obnažování jeho konstrukce, detematizace — probíhají současně v malířství, próze, dramatu.³

Vedle procesu sblížení různých druhů umění, postupujících se i v jednotlivých dílech, probíhá ovšem i proces opačný, jímž druhy naopak vymezují svou specifikou. Literatura v tomto dvojsměrném procesu na jedné straně přestupuje hranice jiných uměleckých druhů a tím se vzdaluje své podobě, na druhé straně v důsledku toho, že přesouvá své těžiště od napodobování reality k její „tvorbě“, je kladen důraz na „literární“ momenty díla a obrazu reality v něm (viz sebe-reflexivní či antiluzivní román, v němž se explicitně reflektuje akt psaní románu). Podobně jako se rozšiřují hranice umění do sfér tradičně pokládaných za „neumělecké“, rozšiřuje se i pojem literatury o oblast žánrů dokumentárních, novinových, o sféru útvarů pokleslých (využití triviální literatury, detektivky apod.). Poezie se stejně jako výtvarné umění inspiruje prvky „primitivního“, „naivního“ či insitního umění, drama své formy obrozuje pod vlivem cirkusu, kabaretu, jarmarečních produkcí. Za tohoto stavu přestává rozdělení druhů a žánrů na vysoké a nízké, na umělecké a neumělecké, zpochybněné už romantismem, definitivně platit. Stírají se rovněž hranice mezi lyrikou, epikou a dramatem, respektive poezií, prózou a dramatem,⁴ a také mezi jednotlivými žánry. Významově a tvarově odlehle oblasti se sblíží a jejich napětí v konkrétním díle se stává zdrojem specifické významové dynamiky a estetického účinku.

Jako určující působí ve všech těchto procesech moment proměny literárního díla. Jeho poetiku ovlivňuje výrazná aktualizace subjektu autora (a v jisté míře i subjektu vnímatele), která má pro podobu textu díla různé důsledky. Kromě přesahu do jiných umění, procesovosti (moment tvoreni díla hic et nunc)⁵ a zdůraznění jeho konstrukce je pro ně příznačné, že se v něm klíčové místo udílí jazyku, který se stává předmětem intenzivní tvůrčí aktivity. Prostřednictvím jazyka a kompozice („mnohojazyčnost“, technika proměnlivého hlediska) se uvolňuje a dynamizuje forma díla, v próze dochází k potlačení primárního, dějového syžetu, rezignuje se na jeho úplnost a tradiční „jednotu“ (záměrná fragmentárnost, „synoptičnost“ děje) a v popředí se ocitá vypravěčova promluva (próza Vančurova). S tím pak souvisí i tendence k významové otevřenosti. Těmito rysy se přitom nevyznačují jen díla úzce spjatá s avantgardou dvacátých let, ale mnohé z nich se v přetvoření

podobě objevují i později v rodící se poetice socialistického realismu (Majerové Přehrada, Siréna).

V oblasti dramatu, které v této době rovněž jednak porušuje a jednak zdůrazňuje svou druhovou specifičnost, se pozornost tvůrců příznačně obrací nejen k významotvorné funkci jazyka (v avantgardních hrách typu Nezvalovy Depše na kolečkách, Vančurova Učitele a žáka a Nemocné dívky), ale současně k významotvorným možnostem samotného aktu divadelního předvádění — k prostoru, času, výrazovým prostředkům a subjektům (režisér, herec) divadelní inscenace. Drama začalo, tak jako byl v románu tematizován akt vyprávění, tento akt tematizovat pomocí postupu divadla na divadle (Bartošovo Vzbouření na jevišti, Langrova Dvaasedmdesátka, Balada z hadrů a Pěst na oko Voskovce a Wericha), což byl jen jeden z projevů základní vývojové tendence k teatralizaci dramatického textu a divadla. Dramatický text se emancipuje od literatury, přestává aspirovat na své dosavadní výsadní postavení v rámci inscenace; stává se tvarově i funkčně otevřeným vůči ryze divadelním, tedy neliterárním, mimojazykovým prostředkům výrazu, jimiž je nově pojatý text typu scénáře či libreta dotvářen.

Uvedené rysy poetiky literárního díla namnoze splývaly s představami a praxí literární avantgardy, která v českém kontextu nezaujala tak vyhraněně odmítavý postoj k poetice předchozího období, jaký charakterizuje avantgardy ve většině evropských zemí. Nedošlo tu k tak zjevnému přetržení kontinuity literární tradice. Případnější je tu mluvit pouze o přehodnocování, o postupném přechodu poetiky realismu (naturalismu) a symbolismu do poetik nových směrů — proletářské poezie, poetismu, „nového“ realismu prózy. Vliv uměleckých směrů konce století ještě kolem roku 1910 zřetelně poznamenává čapkovské juvenilie prozaické a dramatické, patrně nejranější projevy avantgardního umění u nás. Souvislost se symbolismem je zjevná dokonce ještě u „proletářského“ básníka Wolkra, zejména v jeho prózách. Sociální román směřuje k poetice socialistického realismu přes překonání naturalistických schémat (od Hald A. M. Tilschové k Siréně Majerové). Příznačná jsou díla, v nichž se postupuje dvojí poetika (ve hře bratří Čapků Ze života hmyzu se symbolistická féeričnost, mysterijnost a teozovitost pojí s uvolněnou kompozicí typu revue, charakteristickou pro avantgardní divadelní formy). Můžeme také konstatovat, že poměrně záhy nastává přehodnocování avantgardních koncepcí. V rozdílné společenské situaci se

v české literatuře možná zřetelněji než jinde projevují rozdíly v podobách literárních žánrů dvacátých a třicátých let.

Kterými specifickými rysy se tedy vyznačuje vývoj žánrů v meziválečném období? Ve dvacátých letech, kdy v české literatuře kulminovaly v oblasti druhů a žánrů procesy započaté zhruba romantismem, se radikálně proměnil literární žánr. Nezmizel, ale už neodpovídal pojetí žánru v tradiční, popisné poetice. Pojetí žánru jako závazné normy, kterou se autoři snaží naplnit, se postupně měnilo v pojetí žánru jako možnosti, významové a tvarové intence konkrétních děl (podobně se měnil i literární druh). Potlačení žánrovosti, které můžeme sledovat jako jednu z hlavních tendencí prosazovaných literární avantgardou, se tedy týkalo pouze žánru v jeho tradičním, strnulém pojetí (ostatně literatura se nebude moci nikdy odpoutat od žánrů, neboť žánrovost je přirozenou vlastností jazykových útvarů, tudíž existuje i tam, kde se popírá). Nové pojetí totiž nikterak neznamenal rezignaci tvůrců na žánr, nemělo nic společného s „rozpuštěním“ žánru v konkrétních dílech. Díla s určitými typickými příznaky se nadále přirozeně sdružovala (vědomě i bezděčně) ve skupiny, které mohou být označeny za žánry či žánrové typy; ty však už pro tvůrce (a také pro teoretiky) nebyly něčím statickým, nýbrž představovaly dynamický systém příznaků, z nichž se lze rozhodnout jen pro některé a doplnit je třeba o příznaky, které častěji figurují u jiných žánrů.

Je tedy zjevné — a přístup k jednotlivým žánrům v této knize to také naznačil —, že se v historické poetice žánrů literatury 20. století nemůžeme opírat o pojmy ze starých poetik. Odpovídaly totiž zcela jiné realitě (konečně ani vzhledem k ní nebyly plně adekvátní), a nemohou proto ani sloužit jako adekvátní nástroj poznání a struktura literárního vývoje jiné doby. Tvůrci si proměnu žánrového charakteru svých děl v různé míře uvědomovali, různě silně ji vnímali čtenáři, někdy ji reflektovala dobová kritika (např. baladickou prózu). Proto jsme leckdy museli nově pojmenovávat útvary, jejichž žánrový tvar byl sice ve své době pocíťován, ale zůstával bezejmenný (pásmo, sebereflexivní román, zpráva); výjimečně přitom poskytly označení tvaru „žánrově“ znějící tituly („příběhy“ Holanovy a Kainarovy). Z názvů kapitol této knihy je patrné, že většinou bylo možno pojmenováním ozřejmit spíše žánrovou intenci, dominantní žánrový příznak, určitý způsob pojetí nebo transpozice textu (revue, scénář jako typ dramatic-

kého textu, kalendářní cyklus). Rovněž pod označením psychologický román a sociální román se ve skutečnosti skrývají specifické aktualizace tradičních žánrů, jejich dobové žánrové typy (román ztracených iluzí, román lidských množin). Na jedné straně tedy pojednáváme o žánrech, jejichž v literatuře dávno ustálenou strukturu tvůrci vědomě užívali a aktualizovali (např. Wolker baladu), na druhé straně o takových, které jsme se pokusili teoreticky uchopit ze zpětného pohledu, shledáváním děl podobného založení.

Hledisko žánru umožňuje postihnout někdy značně rozdílné rysy vývoje české literatury ve dvacátých a třicátých letech. Ve dvacátých letech došlo, jak jsme řekli, k zpochybnění dosavadní žánrové a druhové struktury a radikálně se proměnilo povědomí žánru. Nicméně například v poezii tu najdeme poměrně snadno celou řadu aktualizovaných tradičních i nových žánrů. Naopak ve třicátých letech, kdy se literatura vracela k tradičním žánrům, se poezie podobnému strukturování brání. Neznamená to, že v ní žánry nefungovaly, ale nevyhranily se natolik, abychom se o jejich charakteristiky mohli opřít při výkladu literárního vývoje. Proto také poezii té doby představujeme jen velmi dílčím způsobem — v žánrech přesahujících do třicátých let (básnický cestopis, kalendářní cyklus) a v žánrech, jejichž těžiště leží až na přelomu let třicátých a čtyřicátých.

V próze se vytvořila situace poněkud odlišná. Po rozkolísání prozaických žánrů ve dvacátých letech, zejména v souvislosti s lyrizací některých z nich a s příklonem jiných k nesyžetovému dokumentu, nastává ve třicátých letech spolu s epizací návrat k žánrům spjatým s realismem 19. století, přitom ovšem aktualizovaným. Také v avantgardní linii dramatické tvorby, která ve dvacátých letech stála v opozici k dramatickým koncepcím prosazujícím model tradičního dramatu 19. století a převládajícím v kvantitativně silnějším prestižním, oficiálním divadle, můžeme ve třicátých letech pozorovat zvýšený zájem o pevnější dramatický tvar (ve Vančurově Alchymistovi má např. podobu pokusu o spojení avantgardní básnické poetiky s tradiční představou „velkého“ dramatu). Větší dobový ohlas však získaly dramatické adaptace a inscenace opírající se o starší dramatická, především však prozaická a básnická díla (Nezvalova Schovávaná na schodech, Manon Lescaut, Burianovy dramatizace a inscenace). Vývoj žánrovosti ve zvoleném dvacetiletí, postupné zpevňování žánrového tvaru a příklon k epickým

žánrům svébytným způsobem odráží v české literatuře proměnu společenské atmosféry.

Pořadí kapitol v knize záměrně neodpovídá členění, které se uplatňovalo v popisných poetikách, kde za sebou následovala lyrika, epika a drama (případně poezie, próza, drama). Historicko-poetický přístup umožňuje adekvátněji ozřejmit charakter zkoumaného předmětu. Tradiční členění, k němuž se z praktických důvodů uchylují teoretické poetiky a teorie literatury, nic nebo téměř nic nevyovídá o literárním vývoji, je nejen statické, ale dokonce může skutečnost určitým způsobem falšovat. Řazení kapitol v této knize chce na rozdíl od něho sugerovat vývoj a alespoň přibližně postihnout momenty, kdy určité žánry či žánrové typy vystupovaly v literatuře do popředí a kdy se stávaly nositeli výrazných dobových tendencí. Vedle sebe tu někdy figurují žánry, které měly za sebou už delší tradici a v novém žánrovém typu pouze obnovovaly svůj tvar (balada, sociální román; ve scénáři jako typu dramatického textu se aktualizovala stará divadelní tradice apod.), spolu s žánry, které se zrodily až v této době — pásmo (specifická česká aktualizace formy spjaté s Apollinairovou stejnojmennou básní), revue, příběh, zpráva. Některé vznikly nebo byly aktualizovány v přímé vazbě s poetikou určitého směru (pásmo s poetismem, groteska s expressionismem, sociální román se socialistickým realismem), u jiných můžeme pozorovat, jak se proměňují procházejíce několika uměleckými směry (básnický cestopis, kalendářní cyklus). Na rozdíl od popisné, teoretické poetiky jsme nemohli charakterizovat dobovou žánrovou strukturu vyčerpávajícím způsobem, a ani to nebylo naším záměrem — tato naše poetika žánrů pro nás zůstává něčím otevřeným, chce pouze naznačit cestu.

Pokusme se však shrnout do obecnějších závěrů naše pojetí literárního žánru a říci, které rysy podle našeho názoru zakládají jeho identitu. Žánr pro nás především představuje dynamický útvar, ať už o něm uvažujeme jako o příznaku díla, či jako o teoretické abstrakci. Chápeme jej jako historicky, sociálně, esteticky a funkčně podmíněný systém (intenci k tomuto systému) jistých obsahově formálních rysů, jejichž prostřednictvím se v díle prezentuje určitý postoj ke skutečnosti. Tento systém je v dílčích momentech v konkrétních dílech proměnlivý, variabilní (všechny rysy nemusejí být zastoupeny, jiné naopak mohou nově přistupovat). Například identita básnického cestopisu je dána tématem

cesty a s ní spjatým určitým okruhem témat a motivů (např. tématem vnitřní obrody, setkávání „domova“ a „ciziny“), akcentací subjektu, který působí jako scelující činitel, jeho charakteristickými stylizacemi (putující básník, básník-tulák). Proměny tohoto žánru — jednak v rámci dobové či směrové poetiky, jednak v rámci individuální autorské poetiky — spočívají pak v různém pojetí cesty světem (extenze světa v poetismu, poté jeho postupná interiorizace — svět se stává součástí básníkovy nitra, takřka plodem básníkovy imaginace), ve třicátých letech v přesunu těžiště od dobývání světa k dobývání významu. V nové vlně se žánr politizuje a ideologizuje a výrazně se také mění orientace cesty (osa sever-jih se otáčí ve směru západ-východ).

Které obecné tendence jsme postřehli ve vývoji žánrů sledovaného období? Především nelze přehlédnout fakt, že se v této době nejen po sobě, ale i vedle sebe a proti sobě prosazují často tendence protichůdné, jež jsou nicméně výrazem jednoho a téhož dialektického procesu. Například sblížení literárních druhů znamená, že se na jedné straně v literatuře prosazuje epizace (v poezii, dramatu), na druhé straně lyrizace (v próze, dramatu). Specificky divadelní byla tendence k zdivadelnění nebo deliterarizaci dramatu, která našla svůj výraz v novém pojetí dramatického textu jako scénáře, uplatňovala se ve hrách typu revue a v burianovských dramatizacích. Tyto procesy však nikdy neprobíhaly zcela současně, respektive vždy některá tendence převažovala. Tendence k lyrizaci zřetelně dominovala ve dvacátých letech v souvislosti s avantgardní estetikou, preferující poezii. Ve třicátých letech a na přelomu let třicátých a čtyřicátých, kdy se zvyšuje společenská úloha umění, se naopak výrazněji prosazuje tendence k epizaci žánrů, neboť epika má v životě ohrožené společnosti zpravidla stabilizující funkci. Nejprve se tehdy epizace projevuje v próze, vracející se po poetistickém intermezzu ke zdrojům epičnosti — eposu, mýtu, renesančnímu vypravěčství (Vančurova Markéta Lazarová, Olbrachtův Nikola Šuhaj loupežník, Glazarové Advent), později i v poezii (Horova poéma Jan houslista, Holanovy a Kainarovy příběhy).

Jako o obecném procesu, který zasahuje do podoby prozaických a dramatických žánrů, můžeme ve dvacátých letech mluvit o subjektivizaci. Viděli jsme, že se neprojevovala výhradně lyrizací výrazu či přesněji — v próze byla jejím projevem lyrizace, v dramatu se však kromě lyrizací (v lyrickém dramatu) mohla projevovat i epizací (podobně

i v poezii přelomu třicátých a čtyřicátých let, zejména u Holana). Projevem subjektivizace není jen akcentování přítomnosti subjektu v díle včetně jeho tematizace (autor vystupuje jako postava — v některých groteskách, v textu typu scénáře, v revue, v sebereflexivním románu), ale i rozličné stupně subjektivizace vyprávění (autorský, „hlasitý“ vypravěč, vypravěčova promluva se prostupuje s promluvou postavy — např. v Markétě Lazarové).

Důsledkem subjektivizace je na jedné straně zvnitřnění konfliktu (v baladických prózách, psychologickém románu třicátých let, v lyrickém dramatu šrámkovského typu, např. v „reflexivních“ příbězích Holanových), na druhé straně však i jeho zvnějšnění (v dramatických groteskách, lyrickém dramatu avantgardy). A opět pozorujeme, jak se i z hlediska tohoto procesu rýsují ve sledovaném období rozdílné rysy vývoje ve dvacátých a třicátých letech. Ve třicátých letech totiž v souvislosti s epizací převažuje proces objektivizace: subjekt výpovědi ustupuje zaměření na objekt; odrazem této skutečnosti jsou proměny básnického cestopisu, v próze pak nejrůznější autentizační postupy, dokumentarismus, návrat k „vševědoucímu“, objektivnímu vypravěči, k němuž dochází dokonce i u Vančury (v Rodině Horvatově), typického „hlasitým“ a subjektivním vypravěčem. S touto proměnou, motivovanou zcela evidentně společenskou situací, šlo ruku v ruce zrealňování obrazu skutečně v díle (v předchozím období se naopak prosazovala „literarizace“ — viz sebereflexivní román), a to i tam, kde se díla uchylují k politické klíčivosti a alegorii (Čapkova Válka s Mloky a Bílá nemoc, historické baladické prózy z okupace, Řezáčův Svědek a jiné).

Podívejme se nyní na tyto procesy poněkud konkrétněji, například z hlediska toho, jak se odrážely v pojetí tématu v poezii a syžetu v próze a dramatu. Lyrizace a subjektivizace s sebou přinášely oslabení tématu a jeho atomizaci (nedodržování hlavního tématu, nahrazování logické, kauzální, „epické“ návaznosti návazností asociativní — v poetismu, v žánru pásma). V próze a dramatu docházelo k potlačení syžetu, dramatického děje a konfliktu, popřípadě i k oslabení logického řetězení dějství a scén. (Poznamenejme, že avantgardní odmítání syžetu bylo ideologickým aktem — spolu s ním byl odmítán měšťanský román a „měšťanské“ vidění světa.) Redukce tématu a syžetu se v jednotlivých dílech projevovala nejrůznějšími způsoby: jeho torzovitostí, atomizací,

polytematičností (v polytematickém pásmu, revui, polytematickém románu, v holanovských příbězích), dále pak jeho parodickou reflexí (ve hrách Voskovce a Wericha, v dílech bratří Čapků, ve Vančurově Rozmarném létu aj.), modelovostí, případně herním charakterem postav, prostoru a času (v groteskách, Rozmarném létu, Nezvalově románu Jak vejce vejci aj.). Absence syžetového napětí se zpravidla kompenzovala napětím kompozičním (postup montáže, technika proměnlivého hlediska) a dynamizací promluvy, která se stávala jakýmsi sekundárním „syžetem“.

Také toto pojetí tématu a syžetu bylo odrazem nového pojetí reality. Po fázi destrukce reality a jejího obrazu v díle v kontextu epochy revolučních proměn následovala ve třicátých letech fáze restrukturalizace reality, jejíž součástí se stalo vědomí socialistické perspektivy společnosti a v souvislosti s tím nová tematizace, syntéza, a to jak v poezii, která směřovala k epickým žánrům přelomu třicátých a čtyřicátých let, tak v próze, která se vracela k dějovému syžetu. Nové, dynamicky pojaté téma vstupuje do sociálního románu v podobě aktuálního sociálního konfliktu (Sirána, Pujmanové Lidé na křižovatce). Posilování syžetu znamená pak zároveň zpevnování kompozice, jejíž uvolnění bylo ve dvacátých letech typické pro všechny druhy (na základě tohoto rysu se dokonce vyhraňovaly specifické žánry a žánrové typy — pásmo, revue). V souvislosti s posílením syžetu se ve hrách Voskovce a Wericha forma revue, původně představující volný sled relativně samostatných scén a výstupů, výrazně zpevňuje; současně se zvýznamňuje ideologičnost obsahu her. Pouze román sociální (román lidských množin jako příznačný dobový typ) se tomuto procesu nepodrobuje, neboť jeho společensko-uměleckému poslání — zobrazovat společnost v její rozvrstvenosti — vyhovuje polytematický a polyfonní útvar. Podobně jako v rovině syžetu bychom mohli sledovat důsledky obecných literárních a žánrových procesů také v dalších složkách literárního díla — v rovině postavy, prostoru a času, jazyka apod.

Nelze se však nezmínit ještě o jedné tendenci sledovaného období — o tendenci žánru (a díla) k tvarové a významové otevřenosti, již rozumíme vnitřní žánrovou heterogenost a tendenci k mnohoznačnosti. Tato otevřenost charakterizovala většinu žánrů dvacátých let (čapkovské komické utopie, hry Voskovce a Wericha). Ve třicátých letech se pojetí otevřenosti výrazně přehodnocuje: místo momentů destrukce

a zpochybnění reality, převažujících v „otevřených“ dílech dvacátých let, zdůrazňuje se moment její vnitřní strukturovanosti, komplexnosti, již odpovídá zvrstvená a významově komplikovaná výpověď (ve *Válce s Mloky*, v čapkovské „trilogii“ *Hordubal*, *Povětroň*, *Obyčejný život*, v holanovských příbězích *Tereška Planetová* a *Cesta mraku aj.*). V dramatu třicátých let pozorujeme zjevný příklon k jednoznačné, společensky apelativní výpovědi a současně návrat k uzavřenému, tradičnějšímu tvaru (*Bílá nemoc*, *hry Voskovce a Wericha z těchto let*). Próza pak — zejména od poloviny desetiletí — opouští nebo modifikuje žánrově heterogenní formy a postupy sebereflexivního románu. Projevem směřování k významové jednoznačnosti byla v té době také alegorizace obrazu skutečnosti v díle (alegorizují se syžety her *Osvobozeného divadla*, žánr kalendářního cyklu, románový syžet — *Válka s Mloky* a jiné).

Společenské změny ovlivňují přesuny od jednoho žánrového typu k typu druhému. Tam, kde se poetika proměňuje zásadně, mění se jeden žánr v jiný. Literární dílo má totiž „syntetický“ charakter, a to v tom smyslu, že je „složeno“ z útvarů různožánrového charakteru (literatura dvacátých let tuto složenost dokonce zdůrazňuje) a zároveň sestává z různých žánrových typů (v kompozici *Války s Mloky*). Podobně se v konkrétním díle nezřídka kříží protikladné procesy a tendence, které jsme ve vývoji české literatury označili za nejpříznačnější; jejich dialektický svár patří k dynamizujícím momentům. Z toho důvodu bylo třeba se zmínit o jednom a též díle ve vícerozích souvislostech, a tedy v různých kapitolách (o *Válce s Mloky* v rámci kapitoly o utopii a v rámci kapitoly o sebereflexivním románu, o hrách *Voskovce a Wericha* v kapitole o revui a v kapitole o scénáři jako typu dramatického textu apod.). Týž proces nebo postup byl zkoumán z hlediska jeho různých funkcí v jednotlivých žánrech a jejich poetikách (např. postup včleňování dokumentů a dokumentárních žánrů, který byl v sebereflexivním románu projevem hry s autenticitou, je v sociálním románu a básnické zprávě součástí systému zrealňování obrazu reality; postup montáže se v dílech antiiluzivního charakteru váže s destrukcí syžetu, v jiných naopak souvisí s hledáním „úplnější“ pravdy apod.).

Studiemi zaměřenými na vývojové proměny žánrů bychom chtěli doplnit obraz české meziválečné literatury, zejména pak literatury socialistické. Literatura této doby se nám jeví jako složitý systém, tvořený

poetikami jednotlivých historických fází, proudů, směrů, žánrů, autorů a děl a podmíněný rozdílnými estetickými funkcemi, nejrůznějšími individuálními a společenskými faktory.

POZNÁMKY

- ¹ Studie o epitetu je obsažena ve výboru ze statí A. N. Veselovského, který byl pod názvem *Historická poetika* publikován v Leningradě v roce 1940.
- ² Slova poetika užíváme ve dvojím významu: jednak k označení tendencí, postupů a prostředků, kterými disponuje literatura, jednak k označení teoretického žánru či disciplíny, která se je pokouší charakterizovat.
- ³ V poezii, antiiluzivní či sebereflexivní svou podstatou, je reflexe aktu tvorby běžná. Poezie je také ve srovnání s dramatem a prózou v mnohem menší míře tematická; nicméně i v ní se tyto rysy ve dvacátých letech zvýrazňují.
- ⁴ Tato proměna je velmi charakteristická; epika splynula s prózou, epické žánry básnické přešly k poezii, rozlišení lyrický × epický nahradilo rozlišení poezie × próza.
- ⁵ Dramatu, jehož vnímání je zpravidla vázáno na inscenaci, je zpřítomňování vlastní.

- Avantgarda známá a neznámá I — III, Praha 1970—1972.
- Bablet, D.: Scénické revoluce dvacátého století, Praha 1976.
- Bakoš, M.: Literární historie a historická poetika, Bratislava 1973.
- Bernštejnová, I. P.: Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách, Praha 1979.
- Blahynka, M.: Marie Pujmanová, Praha 1961; Nezval dramatik, Praha 1972; Pomezská poezie, Praha 1977; Vladislav Vančura, Praha 1978; Člověk Kainar, Ostrava 1983.
- Blažiček, P.: Jiří Wolker, Česká literatura 11 (1963).
- Buriánek, F.: Česká literatura 20. století, Praha 1968; Česká literatura první poloviny 20. století, Praha 1981; Generace buřičů, Praha 1968; Jarmila Glazarová, Praha 1979; Karel Čapek, Praha 1978; Karel Toman, Praha 1985; O české literatuře našeho věku, Praha 1972; Z moderní české literatury, Praha 1980.
- Buzková, P.: České drama, Praha 1932.
- Červenka, M.: Symboly, písně a mýty, Praha 1966.
- České umění dramatické I (Cinohra), Praha 1941.
- Čeští spisovatelé 20. století, Praha 1986.
- Dějiny českého divadla III — IV, Praha 1977, 1983.
- Doležel, L.: O stylu moderní české prózy, Praha 1960.
- Dostál, V.: S realismem na křižovatce, Praha 1975; Směr Wolker, Praha 1975; V tomto znamení, Praha 1975.
- Fischer, O.: K dramatu, Praha 1919.
- Fiebach, J.: Od Craiga po Brechta, Bratislava 1975.
- Fučík, J.: Divadelní kritiky, Praha 1984; Stati o literatuře, Praha 1983.
- Genčiová, M.: Vědeckofantastická literatura, Praha 1980.
- Götz, F.: Anarchie v nejmladší české poesii, Brno 1922; Básnický dnešek, Praha 1931; Boj o český divadelní sloh, Praha 1934; Český román po válce, Praha 1936; Jasnící se horizont, Praha 1926; Literatura mezi dvěma válkami, Praha 1984; Na předělu, Praha 1946; Několik pohledů na expresionismus v dramate světovém i českém, Divadlo 9 (1958); Zrada dramatiků, Praha 1931.
- Hájek, J.: Marie Majerová aneb Román a doba, Praha 1982; J. Hašek, Praha 1983.
- Hilar, K. H.: Pražská dramaturgie, Praha 1930.
- Hodrová, D.: Hledání románu, v tisku; Román ztracených iluzí, Slavia 51 (1982).
- Holzknicht, V.: Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo, Praha 1957.
- Honzl, J.: K novému významu umění, Praha 1956; Roztočené jeviště, Praha 1925; Základy a praxe moderního divadla, Praha 1963.

Hrabák, J.: Poetika, Praha 1978; Úvahy o literatuře, Praha 1983.
Hvišč, J.: Poetika literárnych žánrov, Bratislava 1986; Problémy literárnej genológie, Bratislava 1979.
Istoričeskaja poetika (sb.), Moskva 1986.
Janicka, K.: Światopogląd surrealizmu, Warszawa 1969.
Janoušek, P.: Vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu, ÚČSL Praha 1986 (kand. disertace).
Kagarlickij, J.: Fantastika, utopie, antiutopie, Praha 1982.
Kopystjanskaja, N. F.: Žanrovyye modifikacii v češskoj literature, Lvov 1978.
Kovačuk, J.: Od tématu ke scénáři, Brno 1985.
Králík, O.: K poetice balady, Kytice 1 (1946); Wolkrový balady, Česká literatura 18 (1970).
Krausová, N.: K teorii literárnych druhov, Bratislava 1980.
Krejčí, K.: Anna Marie Tilschová, Praha 1959.
Kubínová, M.: Proměny české poezie dvacátých let, Praha 1984.
Kuzněcovová, R. R.: Češskij mezvojennyj roman, Moskva 1980.
Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle I — II, Budapest 1984.
Macurá, V.: Jiří Wolker a ti druzí, in: Jiří Wolker, Zsvěcování srdce, Praha 1984; Otázky poetiky české socialistické literatury, ÚČSL Praha 1986 (kand. disertace).
Markov, D. F.: Geneze socialistického realismu, Praha 1973.
Marx, K.—Engels, B.: O umění a literatuře, Praha 1951.
Matuska, A.: Člověk proti zkáze, Praha 1963.
Miko, F.: Od epiky k lyrike, Bratislava 1973.
Mistrík, J.: Dramatický text, Bratislava 1979.
Moldanová, D.: Božena Benešová, Praha 1977; K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, Česká literatura 35 (1985).
Mourková, J.: Josef Hora, Praha 1981.
Mravcová, M.: Dialektika faktu a fikce v umělecké próze, ÚČSL Praha 1985 (kand. disertace).
Mukařovský, J.: Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971; Kapitoly z české poetiky II, Praha 1941; Studie z poetiky, Praha 1982.
Nejedlá, J.: Balada a moderní epika, Praha 1975.
Nikolskij, S.: Fantastika a satira v díle Karla Čapka, Praha 1978.
Nové české divadlo 1918—1932, I — IV, Praha 1927—1932.
O umeleckej forme socialistického realismu, Bratislava 1975.
Obst, M.: Dramatizace v režiséřském díle E. F. Buriana, Divadlo 17 (1966).
Obst, M.—Scherl, A.: K dějinám české divadelní avantgardy, Praha 1962.
Opelík, J.: Josef Čapek, Praha 1980; Josef Kainar, in: Jak číst poezii, Praha 1969.
Paštéka, J.: Estetické paralely umenia, Bratislava 1976.
Pešat, Z.: Poetismus, in: Poetismus, Praha 1967; Dialogy s poezií, Praha 1985.
Peterka, J.: Metamorfózy tradice, Praha 1983; Principy a tendence, Praha 1981.

Píša, A. M.: Divadelní avantgarda, Praha 1978; Dvacátá léta, Praha 1969; K vývoji české lyriky, Praha 1982; Proletářská poezie, Praha 1936; Směry a cíle, Praha 1927; Soudy, boje a výzvy z let 1920—1922, Praha 1922; Stopami dramatu a divadla, Praha 1967; Stopami poezie, Praha 1962; Stopami prózy, Praha 1964; Třicátá léta, Praha 1971.
Pohorský, M.: J. Kainar, in: Básně a blues, Praha 1978; Portréty a problémy, Praha 1974.
Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, ÚČSL Praha 1974.
Pytlík, R.: Česká literatura v evropském kontextu, Praha 1982; Sedmkrát o próze, Praha 1978.
Rozumět literatuře, Praha 1986.
Rumler, J.: Jaroslav Havlíček, Praha 1973.
Seehasová, I.: Der tschechische Genretyp „pásmo“ und sein internationales Entstehungsgefüge, Zeitschrift für Slawistik 29 (1984).
Scherl, A.: E. F. Burian dramatik, Česká literatura 8 (1960).
Slobodník, D.: Genéza a poetika science fiction, Bratislava 1980.
Slovník českých spisovatelů, Praha 1964.
Slovník literární teorie, Praha 1984.
Slovník literárních směrů a skupin, Praha 1983.
Spoluvytvářet pravdu zítřka, Praha 1982.
Srba, B.: Poetické divadlo E. F. Buriana, Praha 1971.
Struktura a smysl literárního díla, Praha 1966.
Suchomel, M.: Zápas o skutečnost, in: Dokořán, Brno 1957.
Svozil, B.: V krajínách poezie, Praha 1979.
Szondi, P.: Teória modernej drámy, Bratislava 1969.
Šalda, F. X.: Kritické glosy k nové poesii české, Praha 1939; O nejmladší poesii české, Praha 1928.
Šerlaimová, S. A.: Češskaja poezija XX veka, Moskva 1973.
Šmatlák, S.: Program a tvorba, Bratislava 1977.
Števec, J.: Lyrizovaná próza, Bratislava 1973.
Štoll, L.: O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966.
Šútovec, M.: Romány a mýty, Bratislava 1982.
Tax, M.: Marie Pujmanová, AUC Praha 1972.
Václavek, B.: Česká literatura XX. století, Praha 1974; Od umění k tvorbě, Praha 1928; Poesie v rozpacích, Praha 1930; Tvorbou k realitě, Praha 1937.
Veselovskij, A. N.: Istoričeskaja poetika, Leningrad 1940.
Vlašín, S.: Jiří Mahen, Praha 1971; Jiří Wolker, Praha 1980.
Vodák, J.: Kapitoly o dramate, Praha 1941.
Vodička, F.: Struktura vývoje, Praha 1969.
Vztahy a cíle socialistických literatur, ÚČSL Praha 1979.
Winczer, P.: Poetika básnických smerov, Bratislava 1974.

- Zeman, M.: O marxistickou syntézu, Praha 1983.
Zich, O.: Estetika dramatického umění, Praha 1931.
Žirmunskij, V. M.: Poetika a poezie, Praha 1980.

Poznámka

Bibliografie zahrnuje základní knihy a statě věnované české meziválečné literatuře, monografie, dobovou kritickou literaturu, díla věnovaná avantgardě a jednotlivým literárním směrům, druhům a žánrům, dále díla zaměřená k obecné problematice vývoje literatury a divadla 20. století, knihy a statě, které jsou pokusem o historickou poetiku (se zvláštním zřetelem k dílům českým), základní slovníky a příručky. Výjimečně jsou do ní pojata díla v jiném než v českém a slovenském jazyce. Tam, kde existuje více vydání, uvádí se zpravidla vydání poslední.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Díla básnická, prozaická a dramatická se v knize citují, pokud není uvedeno jinak, podle kritického vydání; u děl, která kriticky vydána nebyla, se cituje podle vydání prvního.

- Akana J. 84
 Aleš M. 184, 269
 Amundsen R. 54
 Andersen H. Ch. 197
 Apollinaire G. 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 146, 148, 309, 318
 Aragon L. 158
 Arbes J. 82
 Aristoteles 110, 192

 Bacon F. 81
 Bachtin M. 30, 81, 134
 Balzac H. de 197
 Bartoš J. 110, 112, 113—114, 115—116, 117, 118, 119, 135, 315
 Bass E. 114, 135, 143, 266
 Baudelaire Ch. 61
 Beaumarchais P. A. C. de 205
 Běhounek V. 266
 Bechyňová V. 31
 Beneš K. J. 223
 Benešová B. 152, 204, 206, 215—216, 222, 225, 226, 233, 234, 287
 Bernadský J. 84
 Bernštejnová I. P. 103
 Bezruč P. 14, 30, 43, 144, 291
 Biebl K. 23, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 58, 59, 60, 62—63, 64, 66, 67, 69, 70 až 73, 75, 79
 Blahynka M. 55, 154, 177, 212, 289, 290, 310
 Blatný I. 292, 307
 Blatný L. 15, 108, 110, 112, 113, 118
 Blažiček P. 310, 311
 Blok A. 142, 206
 Bonn H. 304

 Bor J. 197—202, 203, 211, 212
 Branislav F. 53, 188
 Brecht B. 85, 113, 118, 131, 140, 158, 205, 210
 Breton A. 148
 Brožik V. 269
 Březina O. 141, 142
 Burian E. F. 9, 149, 151—152, 155, 202 až 209, 212, 317, 319
 Bürger G. A. 13

 Caesar G. J. 149, 151
 Campanella T. 81
 Cendrars B. 78
 Cervantes y Saavedra M. 157, 167, 194
 Copeau J. 211
 Croué J. 211
 Cyrano de Bergerac 81
 Čapek J. 58, 64, 83, 84, 85, 87—88, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 110—111, 112, 114—115, 116, 117, 118, 119—120, 135, 158, 161, 165, 168, 169, 171, 176, 256—258, 263, 267, 301, 315, 321
 Čapek K. 56, 58, 64, 68, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 110—111, 112, 114—115, 116, 117, 118, 119—120, 135, 158—159, 160, 161, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 220, 221—223, 229, 233, 234, 255 až 256, 258—260, 266, 267, 291, 301, 315, 320, 321, 322
 Čapek-Chod K. M. 159, 161, 171, 217 až 220, 222, 224, 225, 233
 Čech S. 82, 87, 97, 291
 Čechov A. P. 193

Cejka J. 188
Cervenka M. 310

Dante Alighieri 85
Deburau J-B. G. 147
Décaudin M. 78
Defoe D. 197
Dickens Ch. 197
Diderot D. 178, 187
Dokoupil A. 15
Dos Passos J. 289
Dostal K. 198, 212
Dostojevskij F. M. 197—202, 204, 207,
211, 212, 214, 226
Drda J. 226, 230, 254—255, 266
Drobná J. 154
Dumas A. st. 208
Durych J. 266
Dvořák A. 110, 111, 112, 113, 114, 116,
132, 134, 135, 141, 154
Dvořák F. 310
Dvořák J. 288
Dyk V. 144, 191, 192, 193—196, 198
až 199, 202, 204, 206, 209, 238, 239,
291

Ejzenštejn S. M. 140
Eliot T. S. 56
Erben K. J. 14, 15, 18, 23, 24, 29, 32,
197, 251, 313
Erenburg I. 89
Esslin M. 134

Fábera M. 226
Fiala K. 31
Fischer O. 53
Flaubert G. 214
Frejka J. 206
Freytag G. 211
Frič J. 23
Fučík J. 53, 55, 116, 126, 135, 136

Futurista F. 114, 135

Gellner F. 40, 43, 144, 291
Gide A. 158, 172, 214, 226, 232
Ginzburgová L. 214, 233
Glazarová J. 159, 226, 239, 248—249,
251—253, 319
Gleim J. W. 13
Goethe J. W. 13, 81, 104, 151, 204
Gončarov I. A. 215
Götz F. 42, 45, 48, 55, 83, 103, 177,
196, 198, 199, 211, 212, 234, 273, 289,
305
Grimm R. 134
Grossman J. 311

Habřina R. 262
Hájková A. 32, 290
Halas F. 30, 42, 60, 63, 65, 68, 70, 75,
184, 186—187, 292, 296, 297, 304, 306
Hamsun K. 214
Hanka V. 13
Hanuš M. 232
Harder H. B. 134
Hašek J. 95, 204
Hauková J. 307
Haussmann J. 83, 84, 86, 87, 88, 90,
97, 100, 101, 159, 160, 168, 171
Havlíček J. 223—225, 226, 227, 228
až 230, 231, 233, 238, 260—261, 266,
267
Havlíček Borovský K. 13, 31
Hegel G. W. F. 266, 293
Heidsieck A. 134
Heřman M. 289
Hésiodos 178
Heydrich R. 231
Hilar K. H. 141, 154, 199
Hitler A. 89, 100
Hloucha K. 82, 83
Hněvkovský S. 13

Hodrová D. 31, 233
Hoffmeister A. 131, 146—147, 148
Holan V. 30, 31, 264, 291, 293, 296,
297—302, 303, 304, 305, 306—308, 309,
311, 316, 319, 320, 321, 322
Holzknecht V. 154
Hons V. 188
Honzl J. 129, 140, 142, 206
Hora J. 29, 30, 44, 52—53, 55, 78, 142,
187, 291, 293—296, 297, 298, 299, 303,
305, 308, 309, 310, 319
Hořejší J. 291
Hostinský O. 211
Hostovský E. 223
Hrubin F. 292, 296, 308
Hrubý T. 84
Huptych M. 188
Hurt J. 211
Hus J. 269
Huxley A. 172

Chaloupka J. 23, 25
Chalupecký J. 302, 310
Chaplin Ch. 129, 147

Ibsen H. 193

Jan Pařížský 208
Jarry A. 148
Jedlička B. 234
Jeřábek Č. 112, 115, 264
Jevreinov N. N. 148
Ježek J. 150, 154
Jirásek A. 197, 238
Jirát V. 32
Jirko M. 20
Jiříkovský A. 211
John J. 159, 160, 161—165, 167, 168,
172, 174, 176—177, 266
Joyce J. 56, 214, 232
Jungmann J. 14, 31

Justl V. 310

Kadlec S. 23, 58, 61—62, 75
Kafka F. 94, 157, 214
Kainar J. 264, 292, 303—306, 307, 310
až 311, 316, 319
Kalista Z. 23, 42, 48, 55, 75
Kayser W. 134
Kisch E. E. 172
Klátík Z. 54
Kliepera V. K. 113—114, 135
Klička B. 223, 264
Klíma L. 110, 111, 112, 113, 114, 116,
122, 132, 134, 135
Klostermann K. 238
Kocourek F. 31
Kolář J. 292, 307
Kolman Cassius J. 291
Komenský J. A. 81, 160, 176—177
Konrád E. 112, 116, 118
Kopta J. 244—245, 266
Králík O. 31, 32
Krašínski Z. 141
Kratochvíl J. 239, 248, 288
Kratochvíl K. 153
Kratochvíl M. V. 262—263
Kraus K. 31
Krejčí K. 290
Krupička R. 115
Kříž F. V. 254
Kundera L. 311
Kupka F. 266
Kvapil J. 141, 191
Kytlicová P. 226

Labiche E. 135
Lada J. 184
Laforgue J. 205
Langer F. 264, 315
Lantová L. 233
Lenin V. I. 52

- Lermontov M. J. 38, 295, 298
 Lhoták K. 310
 Longen E. A. 144
 Losev A. P. 134
 Lotman J. M. 30, 32
 Lucretius C. T. 178
 Lukács G. 293
 Lukianos 81, 126
 Lysohorský O. 30
- Macurová A. 176, 177
 Mahen J. 143, 147–148, 154, 212
 Mach J. 35, 40, 43, 55, 144
 Mácha K. H. 49, 60, 160, 180, 204, 206, 213, 294, 298
 Machar J. S. 33, 38–40, 44, 54, 144, 176, 180–181, 291
 Majakovskij V. 142–143, 144, 153, 154, 307
 Majerová M. 83, 84, 85, 89, 90, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 102, 154, 159, 161, 162, 164, 168, 170, 172, 173, 246–247, 248, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274–275, 279–283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 315, 321
 Malířová H. 211
 Mann J. 134
 Marinetti T. C. 148
 Masaryk T. G. 141
 Matulová M. 265
 Mejerchold V. 154
 Melíšek K. 149
 Mickiewicz A. 33, 38
 Michelangelo Buonarroti 127
 Mikulášek O. 292, 308
 Molière 205
 Moldanová D. 233
 Morávek J. 265
 Morávková A. 134
 More T. 81, 93, 97
 Mourková J. 55, 310
- Mrštík V. 215, 217, 218, 219
 Mukařovský J. 212, 303, 310
 Musil R. 94, 214
 Mužík B. 212
 Mühlstein B. 234
- Neff V. 223
 Nejedlý V. 43
 Nejedlý Z. 134
 Němcová B. 197, 238
 Němec F. 42
 Němeček Z. 266
 Němirovič-Dančenko V. I. 202
 Neruda J. 14, 18, 31, 179–180, 181, 187, 313
 Nestroy J. 135
 Neumann St. K. 35, 41, 43, 51, 57, 58, 63, 65, 77, 78, 141–142, 144
 Nezval V. 23, 24, 26, 29, 35, 42, 45, 47, 50–51, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65 až 68, 69, 72, 75, 78, 145–146, 147, 148, 153, 154, 159, 161, 169, 173, 183 až 184, 206, 207–209, 212, 291, 292, 296, 315, 317, 321
 Niedzelski Cz. 54
 Novák A. 266
 Novotný J. O. 273, 289
 Nový K. 242, 243–244, 245, 247–248, 264, 266, 287
 Nový M. 211
- Obst M. 205, 212
Odyssea 104
 Olbracht I. 154, 159, 220–221, 222, 223, 229, 232, 233, 239, 248–251, 259, 264, 266, 293, 301, 319
 Opacki I. 31, 265
 Opelík J. 176, 267, 288, 290, 310–311
 Orten J. 266, 292, 304
 Otruba M. 233
- Palacký F. 296
 Pauk B. M. 135
 Pavelka J. 187
 Pavlovský F. X. Y. 82
 Pešat Z. 54, 58, 60, 77, 79, 303, 309, 310, 311
 Petrů E. 103
 Picasso P. 64
 Pilař J. 234
 Pirandello L. 158
 Piscator E. 140, 150–151, 154
 Piša A. M. 15, 23, 42, 83, 103, 266, 273, 289, 292, 297, 310
 Platón 81
 Pljučevskij J. A. 211
 Pohorský M. 233, 310
 Polák K. 31, 266, 289–290
 Pražák A. 310
 Prévert J. 188
 Prévost d'Exiles A.-F. 207
 Procházka F. S. 309–310
 Proust M. 56, 214, 226, 232, 285
 Prouza P. 188
 Prusík B. 211
 Pujmanová M. 225, 248, 268, 269, 270, 271–272, 275–277, 283, 288, 289–290, 292, 321
 Puškin A. S. 151, 155, 176, 204, 295, 310
 Putjata B. 212
- Quis L. 31
- Rabelais F. 134
 Raffel V. 83, 86, 87, 88, 90, 101, 104
 Rautenkranc 13
 Reinhardt M. 141
 Ribemont-Dessaignes G. 148
 Riha K. 31
 Rilke R. M. 298
 Rimbaud A. 61
- Román o svatém grálu* 104
 Rudnickij K. 212
 Rumler J. 234
 Rutte M. 43, 54
- Rezáč V. 171, 172, 223, 224, 226–228, 229, 230–232, 234, 320
- Sabina K. 213
 Saint-Lambert J.-F. de 178
 Seehasová I. 78
 Seidler H. 134
 Seifert J. 22, 23, 24, 26, 29, 42, 45, 46, 47, 48–50, 52, 53, 55, 58, 142, 184–186, 292, 296
 Sezima K. 266, 289
 Shakespeare W. 81, 193, 205
 Scheinplugová O. 245–246
 Schiller F. 13
 Schulz F. 31
 Schulz K. 145, 238, 240, 261–262, 264 až 265
 Sinclair U. 271, 289
 Skála I. 188
 Skarlant P. 188
 Smetana B. 296
 Sofokles 141
 Součková M. 169
 Souppault P. 148
 Sova A. 15, 16–18, 19, 25, 31, 215, 291, 313
 Springer J. 135
 Srba B. 155
 Staiger E. 299
 Stendhal 214, 215, 217
 Sterne L. 157, 159, 167
 Strejček F. 31
 Strindberg A. 193, 214
 Suchdolský M. 82
 Svatoň V. 311
 Svatopluk T. 246, 272

Světlá K. 197, 238
Svoboda F. X. 215
Svobodová R. 215, 238–239
Svozil B. 310
Swift J. 81, 85
Sýs K. 188
Szondi P. 192, 211

Salda F. X. 10, 16, 58, 60, 64, 67, 72
78, 79, 117, 220, 222, 233, 254, 266,
267, 280, 290, 296, 297
Šestakov V. P. 134
Šiktane K. 308
Šlejhar J. K. 238
Šmíd F. L. 144
Šnajdr K. 13
Šrámek F. 18–19, 29, 38, 43, 109, 110,
115, 116, 144, 216–217, 220, 224,
233, 239, 291, 313, 320
Štěpánek V. 310

Tairov A. J. 147, 148
Tamarin G. R. 134
Taufel J. 51–52
Tax J. 288, 289
Teige K. 55, 63, 64, 75, 78, 79, 122,
133, 135, 136
Tille V. 154
Tilschová A. M. 225, 248, 268, 269,
270–271, 272–274, 275, 277–279, 280,
281–282, 283, 285, 286–287, 288 až
289, 290, 315
Tolstoj L. N. 197, 214
Toman K. 41, 43, 180, 181–183, 185,
187, 291
Trochová Z. 31, 233
Trojan J. 149
Troska J. M. 84
Třebízský V. B. 238
Tyl J. K. 114, 134, 296

Urx E. 46, 55

Václavek B. 43, 44, 54, 55, 65, 78, 280,
288, 290
Váchal J. 159, 160, 164, 172
Vachek E. 83, 84, 88, 89
Vančura V. 145, 148, 159, 160, 161,
164, 165, 166–167, 168, 170, 171, 172,
173, 174–175, 176, 226, 241–242,
244, 253–254, 264, 293, 301, 310, 314,
315, 317, 319, 320, 321
Váňa A. 207
Vergilius 178
Verhaeren E. 141, 154
Verne J. 83, 125
Veselovskij A. N. 7, 312, 323
Villon F. 126, 131, 208
Vlašín S. 154
Vodák J. 202, 212
Völker K. 134
Voskovec J. viz Werich
Vrba J. 15
Vrchlický J. 24, 25, 36–38, 71, 291

Wedekind F. 151, 193, 205
Weiner R. 159, 168, 169, 171, 173, 174,
177, 301
Weiskopf F. C. 46, 55
Weiss J. 83, 85, 87, 88, 89, 93, 96, 97
až 98, 99, 102, 103, 104
Wells H. G. 82, 83, 86, 91
Wenig J. 141
Werich J.—Voskovec J. 42, 107, 120 až
134, 135–136, 146, 149–150, 151, 315,
321, 322
Winter Z. 238, 301
Wolker F. 15
Wolker J. 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 26, 27–30, 31–32, 42, 58–61,
62, 68, 74, 75, 142, 195, 239, 240–241,
245, 266, 291, 313, 315, 317

Závada V. 42, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 67,
68–70, 75, 79
Zavřel F. 191
Zeyer J. 215, 291
Zgorzelski Cz. 31, 265

Zola E. 270, 280–281
Zrzavý J. 29

Żółkiewski S. 176

- adaptace 122, 130, 139, 151–152, 209, 211, 317
 agitace 140, 141, 142, 187
 alegorie (jinotaj), alegoričnost, alegorizace 17, 18, 38, 43, 50, 71, 98, 100, 114, 142, 143, 173, 184, 186, 231, 263, 309, 320, 322
 alegorie (žánr) 18, 96, 116, 191
 aluze (liter. narážka, odkaz) 23, 24, 72, 99, 100, 104, 160, 296
 ambivalence viz jednoznačnost / nejednoznačnost
 anarchismus, anarchistická generace 19, 40, 55, 75
 anekdota, anekdotičnost 124, 126, 130, 144, 175
 antika, antické motivy 38, 66, 70–73, 75, 178, 194
 apokryf 127, 262
 archetyp, archetypálnost 19, 29, 266
 architektura 57, 105, 271, 286
 asociace, asociativnost 46, 47, 48, 52, 59, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 148, 183, 238, 303, 320
 astrologie 183
 atellána 139
 atomizace / syntetizace 57, 74, 75, 76, 150, 320
 autentičnost, autentizace / neautentičnost 8, 17, 19, 23, 39, 43, 44, 59, 66, 67, 100, 161, 163, 168, 170, 172, 236, 238, 241, 248, 256, 275, 289, 302, 307, 308, 309, 320, 322
 autorskost viz divadlo autorské, vypravěč autorský
 automatický text 70
 autonomnost 44, 63, 75, 159
 autostylizace 37, 41, 43, 65, 66, 128, 129, 130, 267–319
 viz též jednotl. typy (putující básník, tulák aj.)
 balada, baladičnost, baladizace 10, 13 až 32, 151, 208, 212, 235–237, 238, 239, 240, 242, 245, 249, 251, 252, 265, 266, 274, 291, 297, 305, 309, 310, 313, 317, 318
 baladická próza 9, 31, 223, 235–267, 289, 301, 303, 310, 316, 317
 balet (tanec) 120, 122, 126, 135, 138, 147, 149
 banalita, banálnost, banalizace 39, 40, 71, 166, 175, 246, 298, 301, 304
 baroko 70, 238
 báseň-obraz (báseň obrazová) 8, 144, 313
 báseň scénická viz scénická báseň
 básnický cestopis (cyklus básní z cest) 9, 10, 33–55, 317, 318–319, 320
 biblické motivy, biblismy 60, 62, 70, 72, 142, 143, 166, 241, 252, 260, 262, 292, 304, 305, 306
 bloudění 17, 98, 104, 176, 182, 183, 185, 257, 262
 buffonáda 142–143, 144, 153, 154
 buřič, generace buřičů viz anarchismus
 cesta (putování) 17, 123, 145
 časem 68, 72, 82, 127
 dále viz bloudění, básnický cestopis, putování (žánr)
 cestopis 33, 34, 54
 básnický viz básnický cestopis

cirkus 47, 64, 128, 144, 149, 184, 206, 314
citát, citátovost 24, 160, 171
citová výchova viz román ztracených iluzí
civilizace (technická) viz technika
cizina 35, 38, 46, 49, 53, 293, 294, 319
viz též svět
cykličnost viz čas cyklický, kompozice cyklická
čas
cyklický 178–188 (kalend. cyklus)
simultánnost 57, 66, 75, 77, 171, 174, 185, 263, 274
střídaní časových rovin 58, 174
vyprávění 21, 159, 174, 175, 314
dále viz jednota a identita času
Česká moderna (Moderna), „modernismus“ 15, 19, 22
črta 154, 172, 274
čtenář (vnímatel liter. díla) 36, 46, 62, 63, 68, 153, 160–161, 162, 164, 167, 170, 172, 173, 228, 229, 237, 245, 255, 290, 316
dialog se čtenářem (čtenář tematizovaný) 63, 158, 161–162, 167, 171, 174–175, 176, 256, 287
dadaismus 64, 75, 122, 135, 149
dav 21, 68–69, 86, 88, 93, 94, 140, 141, 143, 154, 243, 279, 280, 282, 283
deformace reality v díle 106, 107, 121, 157, 158
deheroizace viz heroizace / deheroizace
dehierarchizace 71, 305
dekadence 158, 239
dělník (proletář) 21, 23, 26, 28, 29, 61, 83, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 142, 143, 219, 225, 243, 244, 247, 263, 264, 276, 278, 280–281, 283, 287, 288
deník 163, 289
depatetizace viz patos
depsychologizace viz psychologie
deromantizace 160
destrukce obrazu reality, syžetu, textu 57, 71, 72, 74, 75, 158, 172, 320, 321, 322
detematizace 60, 70, 314
Devětsil 23, 25, 26, 48, 118, 148, 154
deziluzivnost (ztráta iluzí) 82, 88, 215, 218, 225, 227, 233, 281, 283, 285, 305, 306
viz též román ztracených iluzí
dialog
v dramatu 121, 123, 128, 133, 139, 142, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208
poezii 22, 63, 70, 74, 76, 300, 301
próze 171, 174–175, 246, 259, 283, 285, 287
viz též dialog se čtenářem
dialog hlasů, jazyků, stylů viz polyfonie
digrese (odbočka) 158, 171, 300, 303
distance (odstup) 65, 76, 85, 92, 97, 98, 103, 106, 107, 111, 119, 125, 129, 156, 162, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 180, 181, 231, 295, 296, 303
dítě, dětství, dětskost 21, 28, 59, 66, 67, 72, 260, 262–263, 298, 299, 304, 307
divadelnost v próze, poezii 152, 230
viz též spektakulárnost
divadlo
autorské 128, 148–149, 153
davové 141
epické 85, 210
lidové 47, 128, 143, 152, 206
„otevřené“ 171
proletářské 140, 141
divadlo na divadle 127, 130, 158, 315
divák 91, 110, 113, 117, 118, 119, 120,

124, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 145, 171, 192, 195, 198–199, 205
tematizovaný 110, 119
dobrodružství, dobrodružnost 43, 60, 65, 68, 74, 83, 88, 89, 95, 145, 240, 256, 257
dokument, dokumentárnost, dokument.
žánry 54, 74, 89, 100, 150, 160, 172, 223, 246, 259, 266, 269, 270, 271, 272, 275, 277, 280, 281, 287, 288, 289, 307
domov, návrat domů 28, 29, 35, 38, 42, 43, 44, 49–50, 51, 98, 99, 184, 247–248, 258–259, 294, 295, 296, 299, 300, 319
dopis (epistolární forma) 190, 262, 297, 305
drama 8–9, 42, 81, 85, 157, 159, 216
dále viz dramtizace, groteska a revue, scénář jako typ dramatického textu a další žánry
„absolutní“ (ideální) 110, 111, 114, 191–193, 194, 195, 196, 201, 202, 203, 205, 206, 209–210
absurdní 107, 134
dokumentární 140
kolektivní 96, 104, 143
lidové 126
lyrické 118, 319, 320
utopické viz utopie
dramatizace (žánr) 9, 151, 152, 189 až 212, 317, 319
dramatizace poezie, prózy 45, 49, 62, 237–238, 287, 292
druh literární viz jednotl.
sblížení liter. druhů 8, 9, 22, 151, 235, 251, 314, 319
dále viz dramtizace, epizace, lyrizace
dvojník 90, 92, 169, 222, 261
dvojznačnost viz jednoznačnost / nejednoznačnost
emblém, emblematizace 21, 28, 29, 42, 46, 47, 51
epika
lidová historická 13
viz jednotl. žánry (epos, epepej)
epizace
dramatu 9, 110, 140, 152, 196, 209, 319
lyriky 9, 21, 173, 292, 319, 320
prózy 317, 320
epepej 37, 78, 141, 154, 291
epos 160, 166, 178, 182, 211, 220, 264, 293, 296, 319
burleskní 160, 166, 167
esej, esejsmus 81, 103, 256, 264, 272, 286, 287
estetizace 46, 158, 164, 179
existenciální téma, moment 14, 23, 26, 35, 36, 40, 41, 48, 179, 230, 236, 238, 239, 256, 259, 261, 285
exotika, exotické motivy 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 72, 244
experiment 15, 57, 147, 246, 309
explicitnost / implicitnost 26, 34–35, 39, 156, 160, 161, 167, 168, 176, 227, 228, 240, 314
expresionismus 15, 23, 107, 108–120, 121, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 140, 145, 150, 158, 170, 171, 191, 196, 197, 214, 241, 260, 277, 318
facetie 171
familiarizace viz zdůvěrňování
fantastika, fantastické motivy 13, 14, 17, 75, 80, 81, 84, 85, 86, 89, 91, 95, 104, 108, 158, 223, 229, 237, 240, 260, 261
dále viz halucinace, sen, vize aj.
vědecká viz science fiction
fauvismus 158
féerie, féeričnost 146, 184, 315

film, filmová technika v literatuře 8, 47, 56, 74, 105, 107, 123, 140, 144, 147, 148, 149, 150–151, 275, 283, 284, 313

filozofie, filozofičnost 80, 95, 107, 110, 129, 133, 144, 178, 180, 182, 184, 197, 206, 222

dále viz jednotl. směry

folklór (lidová slovesnost), folklórní tradice 152, 237, 238, 239, 246, 248, 251

dále viz divadlo lidové, epika lidová, píseň lidová, lidovost

formální škola 8

fotografie 47, 63, 74

fragmentárnost (torzovitost), fragmentarizace 85, 101, 147, 148, 172, 183, 213, 298, 303, 304, 305, 308, 314, 320

fraška 131, 139

funkce umění (literatury) 8, 9, 26, 27, 45, 47, 49, 57

futurismus 51, 56, 57, 58, 63, 75, 158

generace buřičů viz anarchistická generace

groteska (žánr) 9, 105–136, 147, 150, 219, 318, 320, 321

grotesknost 29, 83, 94, 146, 158, 197, 304, 305

hádanka 144

halucinace 71, 85, 99, 248, 260, 261, 303

heroikomičnost 143

heroizace / deheroizace 87, 88, 89, 97, 166, 169, 242, 247

heterogenost 101, 107, 171, 271, 313, 321, 322

historismus, historická stylizace, historizace 13, 16, 17, 89, 124, 236, 238, 262, 268, 270, 271, 274, 275, 279, 281, 287, 293, 295, 296, 304, 312, 320

dále viz povídka historická, román historický, epika historická

hledisko viz perspektiva

hra, hernost, hrvavost 24, 29, 45, 49, 50, 53, 64–65, 66, 67, 69, 71, 81, 92, 93, 96, 122, 146, 148, 149, 150, 151, 159, 161, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 188, 208, 231, 303, 321, 322

hra divadelní viz drama

hrdina

individuální / kolektivní 90, 93, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 143, 251, 280

lidový 248, 249–250, 256, 259

lyrický 15, 16, 17, 19, 21, 26, 29, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 53

dále viz postava a jednotl. typy

hrůzostrašnost 237, 238, 253, 254, 255, 256

hříčka 64, 262

hudba 120, 122, 126, 135, 138, 143, 147, 150, 206, 208, 266, 289, 293, 296, 310

viz též píseň, kompozice polyfonní

hyperbolizace, hyperboličnost 21, 43, 81, 95, 112, 124, 238, 261

hypotéza, hypotetičnost 80, 170, 171, 173, 222

chór 151, 181, 244

idealizace 225, 239, 248, 307

identita

postavy (subjektu), hledání identity 76, 90, 95, 97, 166, 167, 169, 170, 214, 215, 223, 283

prostoru, času, syžetu 166, 173, 174

ideovost, ideologizace 7, 92, 110, 125, 129, 131, 319, 321

viz též teze

idyly, idylismus, idyličnost 19, 109, 185, 225, 294

iluzivnost / antiiluzivnost 8, 92, 100, 101, 110, 118, 127, 130, 131, 136, 144, 145, 156–177, 192, 196, 206, 208, 210, 314, 315, 322, 323

implicitnost viz explicitnost / implicitnost

impresionismus 109, 279, 285

improvizace 121, 126, 128, 139, 143, 147, 150

iniciace (zasvěcení) 29, 95, 104, 247

insitní viz umění návní

interiorizace viz znitřňování

interpunkce ozvláštněná, zrušená 62, 68, 70, 74, 254

introspekce 64, 68, 69, 74, 260–261, 285

iracionalita 43, 112, 237, 238, 240, 260, 264, 277

ironie, ironičnost 16, 17, 19, 39, 40, 60, 62, 64, 65, 69, 77, 113, 116, 130, 149, 162, 166, 168, 181, 218, 219, 224, 246

jazyk

básnický 18, 32

hovorový 25, 149, 165, 168, 243, 280, 287, 298

knižní („tvořený“) 27, 163–168, 176, 244

postavy 97, 166–167, 287

vypravěče 163–168, 287

jednoaktovka 112, 114, 135, 143, 144, 147, 195

jednota

času a místa (děje) 27, 42, 98, 192, 195, 219–220, 251

vypravěčského subjektu (hlediska) 219–220

jednoznačnost / nejednoznačnost (dvojznačnost, ambivalence; mnohoznačnost,

významová zvrstvenost) 15, 17, 18, 23, 38, 39, 52, 82, 87, 89, 94, 95, 96, 100, 101, 103, 115, 119, 120, 132, 152, 153, 156, 163, 164, 169, 172, 173, 174, 175, 184, 221, 222, 228, 234, 255, 256, 259, 279, 284, 285, 287, 290, 309, 313, 321, 322

viz též otevřenost významová

„jiná“ bytost 87, 89, 90, 91, 92, 93–94, 95, 96, 97, 101, 103, 104

viz též postava-stroj, umělý člověk

jinotaj viz alegorie

jméno postavy viz postava

kabaret 114, 128, 143, 144, 149, 314

kalendářní cyklus 178–188, 317, 318, 322

karnevalová kultura, karnevalovost, karnevalizace 81, 82, 85, 107, 132, 134, 166

karikatura 64, 95, 143, 146, 218, 284

katarze 35, 117, 119, 133, 225, 231, 251

klasicismus 137, 157, 178, 192, 193, 208

klíčovost 89, 99, 100, 143, 320

koláž 52, 74, 146, 148, 289

kolektiv, kolektivismus 23, 58, 59, 74, 75, 76, 85, 154, 181, 183, 242, 243, 244, 247, 248, 250, 268, 273, 283, 287, 288, 289

viz též drama kolektivní, hrdina individuální / kolektivní, román lidských množin, scéna davová

komedie 92, 106, 107, 108, 109, 110 až 111, 112, 113, 115, 116, 118, 122, 124, 139, 158, 193

dell'arte 92, 128, 139, 143, 153, 169

kompozice

aditivní 270, 272

cyklická (cykličnost, cyklizace) 13, 73, 83, 223, 234, 260, 267, 274, 279,

287, 297, 307, 308 dále viz kalendář-
ní cyklus
gradační 116–118, 130
kruhová 115–116
paralelní 272, 279
polyfonní 270, 272, 275, 276–277,
285, 287
rámcová 35, 127, 147, 151, 161, 173,
222, 251, 254, 256, 300
zrcadlová 39, 172
dále viz montáž, pásmo, polyfonie, re-
vue, technika proměnlivého hlediska
konstruktivismus 57
kontinuita / diskontinuita (přetržitost, ne-
přetržitost; souvislost, nesouvislost)
74, 101, 122, 171, 172, 210, 274, 275,
276, 287, 297, 298, 300, 305, 313, 315
kouzelník 26, 42, 43, 45, 50, 64, 90,
104
kronika, kronikářský styl 89, 100, 159,
160, 163, 242, 262, 270, 272, 273, 274,
275, 279, 289
kubismus 56, 63, 147, 158, 171
kýč 160
Lef 271
legenda, legendárnost 124, 249, 250,
262, 266, 304
let a pád 66, 71–72, 73, 75
libreto viz scénář
lidová slovesnost viz divadlo lidové, epi-
ka lidová, folklór, píseň lidová
lidovost 13, 14, 16, 19, 23, 24, 26, 87,
114, 178, 184, 249, 253, 254–255
Literární skupina 23, 25
literárnost, literarizace (zliterárnění) / de-
literarizace (zreálnění) 8–9, 25, 26,
30, 79, 97, 100, 143, 156–177, 203,
313, 314, 319, 320
literatura
proletářská 9 viz též divadlo prole-

tářské, poezie proletářská
socialistická 7, 288, 313, 322 viz
též realismus socialistický
triviální (lidová, masová, pokleslá), tri-
viální stylizace 26, 74, 84, 87, 102,
149, 157, 159, 160, 167, 244, 245, 254
až 255, 256, 314
loupežník 15, 19, 160, 166, 167, 174,
175, 248, 249–251, 264, 266, 291, 293,
301
lumírovci 291
lyrika 9, 14, 15, 21, 27, 30, 138, 144,
204, 205, 291, 292, 299, 306, 308, 309,
310
dále viz jednotl. žánry
lyrizace
dramatu 9, 110, 152, 206, 209, 210,
319, 320
epické poezie 309
prózy 9, 60, 217, 237, 317, 319, 320
májovci 14
marionetizace viz postava-loutka
marxismus 8
maska (typ stylizace) viz autostylizace
meditace, meditativnost 78, 158, 237
viz též poezie meditativní
melancholie 44, 48, 67, 72
měšťák, měšťáctví 18, 82, 103, 110, 111,
112, 132, 167, 215, 223, 228, 229, 284
mimojazykové prostředky 137, 138, 139,
140, 151–152, 153, 203, 206, 210, 315
viz též balet, hudba, pantomima
mimoliterární, mimoumělecká, mimoeste-
tická sféra 45, 47, 144, 160, 171
modelovost 27, 36, 51, 84, 85, 109, 110,
115, 118, 119, 129, 169, 171, 230, 263,
321
Moderna viz Česká moderna
monolog
v dramatu 113, 116, 143, 201

próze 167, 247, 283
vnitřní 217, 259
montáž 8, 52, 85, 101, 122, 124, 140,
150, 151, 152, 174, 172, 173, 199, 271,
275, 280, 287, 289, 290, 313, 321, 322
monumentalizace, monumentálnost 37,
60, 241, 250, 282
moralita (žánr) 115, 143
motivy viz antické, biblické, fantastické
a jednotl.
mystérie, mystérium 141, 142–143, 144,
153, 154, 315
mystika 17, 238, 261, 264
mýtus, mytizace 9, 13, 14, 19, 24, 43,
80, 89, 128, 143, 166, 171, 182, 194,
236, 249, 250, 251, 255, 259, 264, 270,
282, 282, 297, 301, 302, 304, 305, 306,
307, 319
naivita v umění 17, 19, 21, 22, 71, 307
viz též primitivismus, umění naivní
námořník 23, 27, 28, 42, 43, 66, 67,
146
napodobivost (imitativnost) / nenapodo-
bivost 8, 156, 157–158, 159, 161,
167, 171, 314
viz též iluzivnost / antiluzivnost a
román sebereflexivní
naturalismus 110, 114, 157, 158, 159,
167, 223, 238, 245, 246, 280, 281, 282,
283, 287, 290, 315
název literárního díla (titul) 15, 18, 26,
38, 45, 61, 69, 112, 114, 233, 242, 245,
283, 316
náznakovost 21, 22, 258, 299, 303, 313
nesmysl 106, 132–133, 134
novela 93, 147, 171, 195, 206–207,
217, 220, 222, 235, 236, 237, 238, 243
až 244, 245, 247, 260, 262, 264, 266,
301
noviny 99, 100, 101, 102, 245

novoklasicismus 193
novoromantismus 86, 93, 298
objektivizace viz subjektivizace / objek-
tivizace
obchodník (podnikatel) 88, 89, 90, 91,
92, 96, 97, 101, 225, 284
obraz-báseň 313
obrázek žánrový viz žánrový obrázek
obroda (vnitřní) 35, 36, 37, 39, 40, 319
obřad 137, 141, 178, 179, 206, 243,
252, 255
viz též iniciace
odbočka viz digrese
odeizení 243, 297, 301
odlidštění (redukcce lidství) 90, 91, 92,
94, 95, 96, 169
orfismus 57
ornamentálnost, ornamentalizace 22, 30,
239, 254
ostrov 81, 85, 91, 97, 98, 102, 104, 123,
124, 125, 136
osud, osudovost (fatalita) 14, 17, 19,
30, 43, 86, 239, 241, 243, 244, 263,
265, 266, 273, 301, 304, 305
otevřenost / uzavřenost
tvarová 101, 102, 153, 173, 193, 206,
315, 321–322
významová 120, 129, 153, 173, 193,
201, 237, 293, 297, 303, 313, 314, 315,
321–322 viz též jednoznačnost / ne-
jednoznačnost
žánrového systému, poetiky 9, 312,
318
ozvláštnění 9, 89, 94, 97, 151, 165, 167,
168, 176, 238, 239, 247, 261
pamflet, pamfletičnost 102, 143, 191,
272
panoramatičnost 247, 269, 272, 275, 285,
287

- pantomíma 47, 138, 143, 147
 paradox, paradoxnost 129, 244, 256, 279
 parodie, parodičnost 24, 85, 87, 89, 90, 95, 97, 100, 102, 107, 123, 126, 129, 136, 142, 143, 146, 151, 160, 163, 164, 166, 170, 172, 175, 176, 253
 žánrová 81, 82, 122, 124, 149, 157, 160, 163, 167, 321
 pásmo (žánr) 9, 10, 51, 56–79, 122, 146, 309, 316, 318, 320, 321
 pásmo (typ kompozice) 42, 59, 114, 143, 146, 149, 151, 190, 206, 216, 273
 viz též revue
 patos, patetizace / depatetizace 39, 52, 60, 76, 132, 143, 186, 240, 241, 248, 267, 269
 perspektiva (hledisko) postavy, vypravěče 27, 57, 69, 76, 118, 152, 166, 228, 237, 242, 243–244, 245, 246, 247–248, 250, 251, 252, 254, 258, 259, 265, 266, 283, 285
 viz též polyperspektivismus, technika proměnlivého hlediska
 píseň, písňovost 14, 122, 130, 137, 138, 143, 146, 149, 150, 154, 184, 292, kramářská 24, 31, 245
 lidová 181, 252, 300
 planetárnost (panglobismus) 46, 89, 98, 102
 podívaná davová 140, 141, 142, 145
 podobnost 18, 30, 143, 231, 241, 256, 257, 263, 264
 podvědomí 15, 70, 72, 112, 183, 213, 266
 poema 9, 10, 142, 206, 291, 292, 295, 298, 303, 308, 309, 319
 poetismus 23, 24, 25, 26, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 78, 79, 133, 136, 144, 146, 148, 150, 151, 153, 154, 180, 183, 240, 315, 318, 319, 320
 poetizace / depoetizace 66, 67, 97, 188, 206, 286, 303, 305
 viz též prozaizace
 poezie 8, 9, 141–142, 145, 146, 151, 165, 166, 189, 196, 204, 205, 206, 239, 240, 241, 264
 lidová 152, 205 viz též píseň lidová aj.
 meditativní (reflexivní) 37, 179–180, 181–183, 187
 proletářská 30, 53, 58, 315
 viz jednotl. žánry (balada, básn. cestopis, kalendářní cyklus, pásmo, poema, příběh, zpráva)
 pohádka, pohádkovost 39, 87, 95, 102, 103, 104, 114, 147, 239, 286
 polyfonie, polyfoničnost (dialog jazyků, mnohojazyčnost) 44, 57, 59, 129, 167, 181, 197, 198, 203, 250, 287, 289, 296, 314, 321
 viz též kompozice polyfonní
 polyperspektivismus 57, 59, 75, 76, 99, 158, 171, 174, 313
 polytematičnost 58, 62, 63, 66, 71, 73, 74, 75, 76, 122, 321
 polytematická báseň (poezie) viz pásmo postava
 alegorická 142, 143
 bez duše (bez vlastností) 91, 92, 94, 95, 230
 Člověk 18
 jméno postavy 82, 100, 104, 112, 125, 135, 150, 168, 170, 230
 - loutka 92, 95, 112, 158, 169, 170
 „malý člověk“ 82, 94, 96, 101, 103, 130
 obyčejný člověk 21, 229, 242, 308
 - stroj 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 169
 umělý člověk 86, 89, 90, 91, 92, 94, 95–96, 103, 169
 utopická (fantastická) 84, 86, 88 viz též „jiná“ bytost
 vypravěče viz vypravěč
 - zvíře 82, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95–96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 112, 125, 126, 129, 130, 131–132, 151
 viz též identita postavy, jazyk postavy a další jednotl. typy
 pověst 14, 16
 povídka 40, 92, 158, 162, 164, 216, 222, 223, 225, 271, 282, 283, 289
 dobrodružná 102
 historická 236, 261–264
 lyrickoepická 176 viz též poema
 utopická 83
 viz též baladická próza
 poutník 43, 91, 103, 177, 260, 261
 viz též putující básník
 pozitivismus 270
 primitivismus 22, 23, 26, 27
 viz též naivita v umění, umění naivní
 procesovost 314
 proletářská poezie viz poezie
 proletářské umění viz umění
 Proletkult 140
 prostor viz identita prostoru, jednota místa a jednotl. místa
 proud vědomí 73, 75, 76
 próza 145–146, 151, 189–212 (dramatizace prózy) 292, 293
 baladická viz baladická próza
 viz jednotl. žánry (novela, povídka, román aj.)
 průvodce (bedekr) 33, 34
 předmětnost (věcnost) 21, 52, 77, 292, 297, 300, 301, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 311
 přerod (vnitřní) 29, 36, 41, 58, 61, 65, 216
 příběh (žánr), příběhovost 9, 10, 291, 293, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 316, 318, 319, 320, 321, 322
 psychoanalýza 74, 147
 psychologie, psychologismus, depsychologizace 114, 126, 167, 169, 195, 197, 213, 236, 237, 238, 245, 251, 259, 261, 264, 271, 279, 280, 284, 285, 287, 288, 289
 viz též román psychologický
 publicistika (žurnalistika) 74, 138
 viz též dokument, noviny, reportáž
 putování (žánr) 51
 putující básník 37, 43, 319
 realismus, realističnost 9, 36, 88, 103, 109, 114, 144, 157, 167, 169, 175, 176, 213, 214, 223, 237, 239, 249, 254, 256, 268, 271, 273, 286, 287, 290, 308, 315
 socialistický 8, 268, 289, 315, 318 viz též literatura socialistická
 relativizace (zpochybňování) 9, 41, 57, 59, 63, 74, 75, 76, 108, 120, 157, 158, 159, 166, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 255, 313, 317, 322
 reminiscence (retrospektivy) 247, 248, 251
 renesance 134, 139, 160, 171, 253, 319
 reportáž, reportážnost 54, 271, 272, 280, 281, 282, 286, 287
 viz též román-reportáž
 revue 9, 85, 101, 105–136, 142, 143, 144, 146, 149, 150, 151, 154, 184, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322
 román 309, 311
 analytický 213, 223 viz též román psychologický
 baladický viz baladická próza
 budovatelský 172
 detektivní 122, 124, 160, 172, 314

dobrodružný 95, 101, 102, 104, 160, 166
- fejeton 101
filozofický 232
gotický 93
historický 160, 166, 270, 290, 311
humoristický 160, 170
iniciační (zasvěcení) 31, 102, 104
klíčový 220
legionářský 288
lidských množin 268, 273, 288, 317, 321
lyrický 224
milostný 220
monografický 218, 219, 220
tzv. nový 172
polytematický (polyfonní) 289, 321
psychologický 213–234, 264, 317, 320
- reportáž 280, 281
rodinný, rodový 160, 271, 274, 289
rytířský 17
s tajemstvím 90, 102, 220
satirický 102
sebereflexivní 9, 101, 156–177, 231 až 232, 310, 314, 316, 320, 322
sociální (společenský) 9, 10, 84, 102 až 103, 176, 214, 224, 225, 233, 234, 236, 256, 268–290, 315, 317, 318, 322
utopický 80–104, 158–159, 161, 173, 321
vědeckofantastický 82
venkovský 223, 236, 256, 265
veršovaný 176, 291
- výstraha 82
zrání 283
ztracených iluzí (citové výchovy) 88, 214, 216–220, 221, 222, 223, 227, 232, 233, 317
román-příběh / román-promluva 175
román o románu viz román sebereflektivní
romance 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 26, 31, 55, 262, 308, 309, 313
romaneto 82, 266
románová epopej (freska, panoráma) 219, 220, 248, 272, 287–288
romantismus 19, 24, 31, 49, 52, 66, 80, 86, 91, 93, 134, 157, 176, 192, 213, 220, 236–237, 250, 281, 295, 298, 307
rozervanec 19, 21, 213
rozpomínání 73, 75, 247
rozprava 101, 160
ruchovci 291
řikadlo 184
samota (osamělost) 17, 60, 68–69, 74, 232, 242, 243
satira 96, 99, 102, 107, 108, 111, 116, 119, 133, 142, 143, 144, 176, 223, 310
viz též román satirický
scéna davová 140, 141, 145, 154, 282
scénář (libreto) 9, 137–155, 204–205, 208, 209, 315, 316–317, 318, 319, 320, 322
scénická báseň 42, 144, 145–146, 148
science fiction (vědecká fantastika) 80, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 98, 99, 102, 157
sebereflexe (sebereflexivnost) žánru 90
viz román sebereflexivní
secese (belle époque) 141, 157, 158, 160, 176, 225, 239
sen, snovost 16, 19, 39, 45, 50, 65, 68, 70, 75, 85, 93, 99, 116, 135, 185, 195, 222, 243, 245, 248, 256, 260, 261, 267, 297, 310
sestup na dno duše 67, 69, 74, 75, 226
sever x jih 36, 38, 44, 45, 53–54, 319

simultánnost
časová viz čas
prostorová (jevištní) 313
skaz 165
skepse 41, 43, 55, 65, 66, 67, 69, 75, 132, 180, 181, 239, 263, 302
Skupina 42 292, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311
směr literární viz jednotl.
socialismus 83, 271–272, 281, 288, 321
socialistická literatura viz literatura
socialistický realismus viz realismus
sonet 25, 180–181
spánek 63, 65, 68, 70, 71, 74, 75, 95, 256
spektakulárnost 287
viz též podiváná
spor (žánr) 142
strukturalismus 8
stylizace viz autostylizace, folklórní, historická, insitní, triviální stylizace
subjekt
autora v díle (interní subjekt) 34, 35, 63, 110, 117–119, 192
lyrický viz hrdina lyrický
viz též čtenář, divák, postava, vypravěč
subjektivizace / objektivizace 38, 60, 76, 77, 110, 133, 152, 196, 209, 227, 243, 272, 309, 319, 320
surrealismus 50, 66, 74, 78, 157, 180, 183, 184
svět (prostor v liter. díle) 17, 27, 29, 33–54, 97, 98, 99, 101, 146, 319
viz též planetárnost
symbol, symbolika, symbolizace 16, 17 až 18, 19, 38, 43, 48, 52, 66, 68, 112, 119, 130, 131–132, 135, 141, 142, 145, 154, 182, 186, 195, 225, 241, 242, 252, 257, 259, 260, 261, 264, 274, 277, 282, 283, 290, 302, 309, 313, 317

symbolismus 8, 17, 18, 42, 43, 78, 110, 112, 144, 157, 181, 238, 239, 315
synkretismus (mísení žánrů) 10, 25, 101, 143
viz též dramatizace, epizace, lyrizace a žánry – sblížování
synoptičnost 101, 141, 172, 314
syžet
baladický 29, 31 viz baladická próza
„navlékací“ 123
syžet-promluva 174, 175, 321
viz též identita, relativizace syžetu a jednotl. syžety
syžetovost / nesyžetovost 27, 30, 175, 317
šašek (klaun), klauniáda 64, 66, 122, 125, 126, 128, 129, 131, 135, 146, 147, 149, 151
šlenství 16–17, 66, 67, 72, 74, 87, 104, 160, 175, 224, 256
tajemství (záhada), tajemnost 30, 46, 213, 237, 238, 239, 252, 253, 254, 256, 263, 303
viz též román s tajemstvím
teatralizace (zdivadelnění) dramatu a divadla 9, 147, 206, 315, 319
technika 56–57, 59, 68, 82, 83
technika proměnlivého hlediska 58, 100, 101, 170, 171, 172, 266, 275, 285, 313, 314, 321
viz též polyperspektivismus
téma, tematické prvky viz jednotl.
tematizace
autora v díle 85, 110, 127–128, 130 až 131, 132, 136, 164, 217, 320
čtenáře, diváka viz čtenář, divák
složek, postupů apod. 47, 116, 136, 145–146, 153, 166, 245, 315

teze, tezovitost 111, 113, 122, 127, 133, 195, 307, 315
theatrum mundi (divadlo světa) 98, 143
titul viz název
topos viz jednotl. místa
tragédie 106, 157, 193, 195, 197–198, 205, 244
traktát 81, 85
tulák 40, 41, 43, 44, 47, 85, 87, 91, 98, 112, 118, 119–120, 129, 135, 185, 319
umělost (artistnost, artificialnost) 8, 15, 159, 172
+ viz též literárnost
umění
naivní (insitní), insitní stylizace 23, 25–27, 57, 244, 256–257, 258, 314
pokleslé viz literatura triviální
primitivní 57, 314
proletářské 55
sblížování uměleckých druhů 314 dále viz dramaturgie, scénář a jednotl. umělecké druhy
utopie 80–104, 321, 322
variance, variační princip 158, 171, 262, 299
varieté 47, 149
vaudeville 145
věcnost viz předmětnost
vědecká fantastika viz science fiction
velkoměsto 57, 63, 97, 104, 162, 243, 270, 297, 301, 302
věštba (proroctví) 87, 181, 253, 254, 256
vína (zločin) a trest 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 249–250, 251, 253, 257, 264, 265
vitalismus 43
vize 78, 107, 147, 158, 238, 252, 271, 279, 282, 297, 298
volný verš 50, 62, 308

všední svět (realita), všednodennost (každodennost) 19, 35, 51, 74, 75, 86, 228, 229, 242, 244, 248, 263, 271, 293, 298, 301–302, 304, 305, 307, 308, 311
vynálezce (stvořitel, objevitel) 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 100, 101, 281
vypravěč
autorský („hlasitý“, subjektivní) 34, 101, 156, 161, 165–167, 168, 174, 237, 247, 253–254, 264, 285, 286, 320
„oko kamery“ 77
- postava 85, 165, 226, 227, 247, 254, 255
vševědoucí („tichý“, objektivní) 60, 101, 165, 166, 174, 227, 231, 251, 285, 320
v dramatu 151, 199–200, 202
výtvarné umění 8, 47, 57, 64, 134, 141, 145, 150, 157, 171, 277–278, 279, 280, 302, 307, 313, 314
vzestup a pád 217, 218
záračnost 64, 67, 83, 249, 255, 300
zeizovací efekt 118, 131
zdivadelnění viz teatralizace
zdůvěrňování (familiarizace) 41, 42, 43, 59, 60, 62, 71, 77, 82, 100, 168, 186
znterňování (interiorizace) 65, 75, 77, 216, 283, 319, 320
zpověď (konfese) 65, 66, 67, 68, 69, 75
zpráva (žánr) 9, 10, 51, 291, 307, 309, 316, 318, 322
žalm 70
žánr
lyrickoepický viz balada, poema, povídka lyrickoepická, příběh, zpráva
mísení žánrů viz synkretismus
sblížování žánrů viz dramaturgie, epizace, lyrizace

vložený 171, 172, 289
žánrová paměť (vědomí, povědomí) 39, 242, 261, 263, 317

žánrový obrázek (výjev) 16, 36, 37, 38, 39, 184, 269, 273, 275, 279, 287,
živý obraz 142

POZNÁMKA

Rejstřík má výběrový charakter, tj. zahrnuje především pojmy, které se jeví jako důležité z hlediska poetiky sledovaného období nebo u kterých došlo k příznačnému posunu. Pro četnost výskytu neregistruje pojmy typu avantgarda, kontext, společnost, tradice, vývoj a nadčasová témata a motivy typu lásky, války a smrti. Další pojmy registruje pouze v případech, že jsou specifikovány (čas, jazyk, literatura, žánr apod.) nebo tehdy, kdy nejsou předmětem hlavního zájmu (např. zmínky o poezii ve stati o scénáři). Někdy se evidují i takové případy, kdy jsou určité pojmy v textu obsaženy pouze implicitně, ale přitom se jedná o významný doklad nějakého jevu. Z hlediska dialektiky vývoje, probíhajícího v podobě střetání protichůdných tendencí a procesů, se ukázalo účelné zavést dvojice pojmů typu heroizace / deheroizace. Rejstřík zahrnuje i takové případy, kdy se určité pojmy a slova ocitají v názvech literárních děl, protože i v této podobě, dokonce akcentovaně, se stávají součástí dobového významového kontextu. Je posláním tohoto rejstříku, aby na jeho základě vystoupily typické rysy poetiky literatury meziválečného období a jednotlivých žánrů (typická témata, postavy, postupy). Zároveň bylo přihlídnuto k plánovanému druhému svazku, který by měl být věnován problematice subjektu.

Úvodem (<i>Milan Zeman</i>)	7
Balada (<i>Vladimír Macura</i>)	13
Básnický cestopis (<i>Vladimír Macura</i>)	33
Pásmo (<i>Aleš Pohorský</i>)	56
Utopie (<i>Daniela Hodrová</i>)	80
Groteska a revue (<i>Pavel Janoušek</i>)	105
Scénář jako typ dramatického textu (<i>Václav Königsmark</i>)	137
Sebereflexivní román (<i>Daniela Hodrová</i>)	156
Kalendářní cyklus (<i>Josef Peterka</i>)	178
Dramatizace (<i>Pavel Janoušek</i>)	189
Psychologický román (<i>Dobrava Moldanová</i>)	213
Baladická próza (<i>Marie Mravcová</i>)	235
Sociální román (<i>Marie Mravcová</i>)	268
Poéma — příběh — zpráva (<i>Jiří Holý</i>)	291
Proměny žánrů v meziválečné literatuře (<i>Daniela Hodrová</i>)	312
Bibliografie	325
Ediční poznámka	329
Rejstřík jmenný	331
Rejstřík věcný	339

KRITICKÉ
ROZHLEDY

VELKÁ ŘADA-54

KOLEKTIV PRACOVNÍKŮ ÚČSL ČSAV
POETIKA ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ LITERATURY
(*Proměny žánrů*)

Zpracoval kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV pod vedením Milana Zemana, který napsal i předmluvu. Redigovala a rejstříky sestavila Daniela Hodrová. Přebal a vazbu navrhl Jaroslav Šváb. Typografie a technická redakce Ivan Toman. Vydal Československý spisovatel v Praze roku 1987 jako svou 5647. publikaci. Odpovědný redaktor Václav Kubín. Vytiskla Stráž, tiskařské závody, n. p., Plzeň, závod ve Vimperku. Vydání první. Stran 356. AA 23,06, VA 23,94. 403/22/856. Náklad 1 000 výtisků. 12/16. 22—146—87. Kčs 28,—



СЕРТИФИКАТ

ОБЪЕДИНЕНА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ И УЧЕБНИТЕ ЦЕНТРАЛИ

(Специална серия)

СЕРТИФИКАТ ЗА ИЗДАВАНЕ НА УЧЕБНИК ИЛИ УЧЕБНО ПОСОБИЕ
ИЗДАНИЕТО Е ПРИЕТО ЗА ИЗДАВАНЕ НА 15.05.1988 Г. ПОСЛЕ
ПОЛУЧЕНИЕ НА ПОЗИТИВНО СЪВЕЩАНИЕ ОТ КОМИТЕТО ЗА
ОЦЕНКА НА УЧЕБНИЦИТЕ И ПОСОБИЯТА НА АКАДЕМИЯТА
НА НАУКИТЕ И УЧЕБНИТЕ ЦЕНТРАЛИ. СЕРТИФИКАТЪТ Е
ВАЛИДЕН ЗА ПЕТИ ГОДИНИ ОТ ДАТА НА ИЗДАВАНЕТО.

Z DOSUD VYŠLÝCH SVAZKŮ VELKÉ
ŘADY EDICE KRITICKÉ ROZHLEDY

- Z. Nejedlý, Z české literatury a kultury — Kčs 45,—
A. V. Lunačarskij, Pozitivní estetika — Kčs 27,—
O. Hostinský, Studie a kritiky — Kčs 34,—
L. Novomeský, Moderní česká literatura a umění — Kčs 25,—
B. Václavek, Tvorba a skutečnost — Kčs 39,—
F. X. Šalda, O předpokladech a povaze tvorby — Kčs 45,—
E. Urx, Umění a proletariát — Kčs 28,—
K. Konrad, O revoluční tradici české literatury — Kčs 32,—
L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění — Kčs 20,—
F. Buriánek, O současné české literatuře — Kčs 25,—
Kolektiv autorů, Umění a skutečnost — Kčs 26,—
V. Pekárek, Díla a osobnosti — Kčs 28,—
M. Blahynka, Denní chléb — Kčs 27,—
J. Hora, Duch stále se rodící — Kčs 31,—
M. Zeman, O marxistickou syntézu — Kčs 21,—
V. Dostál, S realismem na křižovatce — Kčs 22,—
St. K. Neumann, Rozuměti umění — Kčs 33,—
J. Hrabák, Úvahy o literatuře — Kčs 20,—
S. Vlašín, Na přelomu desetiletí — Kčs 25,—
R. Pytlík, Česká literatura v evropském kontextu — Kčs 20,—
J. Hájek, K teorii socialistického umění — Kčs 21,—
J. Pavelka, Hledání místa v dějinách — Kčs 24,—
J. Peterka, Metamorfózy tradice — Kčs 20,—
Z. Pešat, Dialogy s poezií — Kčs 21,—
O. Rafaj, O literaturu našich dní — Kčs 26,—

22-146-87

12/16

Kčs 28,—